

Содержание

- 1 От редакции. По поводу, для и посредством
- 5 Лера Конончук. Станция «Дистанция». Диспозитив производства знания в ранних российских художественных исследованиях
- 37 ЖЕНЯ ЧАЙКА. Эпистемологическая полезность художественных резиденций и шелуха повторений
- 63 Ольга Широкоступ. Блуждая среди высот гор и низин рек: художественные исследования и то, что их характеризует
- 77 Дмитрий Кралечкин. Полураспад светил: знание и его кризисы
- 96 Станислав Шурипа. От метода к предмету
- 115 Константин Бохоров. Сверхъестественное знание как побочный продукт художественного использования искусственного интеллекта
- 131 Анастасия Алехина, Александр Писарев. Исполнять технотанец: *Art & Science* с точки зрения современной метафизики
- 177 Диана Ухина, Бермет Борубаева. Школа методологии художественных исследований: практика и теория
- 193 Йоэль Регев, Алек Петук. Кто я — крот или змея? Направление произведения знания
- 218 Максим Селезнев. Кинематограф в одном кадре



ЛОГОС

V—A—C

Ф и л о с о ф с к о -
л и т е р а т у р н ы й
ж у р н а л

158

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Валерий Анашвили

РЕДАКТОР-СОСТАВИТЕЛЬ

Лера Конончук

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Вячеслав Данилов

Дмитрий Кралечкин

Виталий Куренной (научный редактор)

Инна Кушнарева

Артем Морозов

Яков Охонько (ответственный секретарь)

Александр Павлов (шеф-редактор)

Александр Писарев

Артем Смирнов

Полина Ханова

Игорь Чубаров

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Феликс Ажимов (председатель совета, Москва)

Петар Боянич (Белград)

Вадим Волков (Санкт-Петербург)

Борис Гройс (Нью-Йорк)

Славой Жижек (Любляна)

Борис Капустин (Москва)

Драган Куюнджич (Гейнсвилл)

Джон Ло (Милтон-Кинс)

Дейдра Макклоски (Чикаго)

Кристиан Меккель (Берлин)

Фритьоф Роди (Бохум)

Елена Рождественская (Москва)

Блэр Рубл (Вашингтон)

Грэм Харман (Лос-Анджелес)

Клаус Хельд (Вупперталь)

Юк Хуэй (Токио)

Михаил Ямпольский (Нью-Йорк)

E-mail редакции: logosjournal@gmx.com

Сайт: <http://www.logosjournal.ru/>

Телеграм: <https://t.me/logosbook>

© Высшая школа экономики, 2023

<https://www.hse.ru/>

Издается с 1991 года, выходит 6 раз в год
Учредитель — Национальный
исследовательский университет «Высшая
школа экономики»

ТОМ 34

#1

2024

В оформлении обложки использована
работа Станислава Шурипы «Аби Варбург
в гостях у АСИ» (2023)

Выпускающий редактор *Елена Попова*

Дизайн *Сергей Зиновьев*

Верстка *Ярослав Агеев*

Обложка *Владимир Вертинский*

Корректоры *Мария Чернова, Любовь Агадулина*

Редактор сайта *Анна Лаврик*

Публикуемые материалы прошли процедуру
рецензирования и экспертного отбора.

Журнал входит в перечень рецензируемых

научных изданий ВАК по специальностям

5.2.1. Экономическая теория (экономические
науки)

5.7.1. Онтология и теория познания
(философские науки)

5.7.2. История философии (философские науки)

5.7.4. Этика (философские науки)

5.7.6. Философия науки и техники (философские
науки)

5.7.7. Социальная и политическая философия
(философские науки)

5.7.8. Философская антропология, философия
культуры (философские науки)

Отпечатано в филиале «Чеховский печатный
двор» ОАО «Первая образцовая типография»
Тираж 900 экз.



LOGOS

PHILOSOPHICAL AND LITERARY JOURNAL

Volume 34 · #1 · 2024

Published since 1991, frequency — six issues per year

Establisher — HSE University

EDITOR-IN-CHIEF *Valery Anashvili*

GUEST EDITOR *Lera Kononchuk*

EDITORIAL BOARD: *Igor Chubarov, Vyacheslav Danilov, Polina Khanova, Dmitriy Kralechkin, Vitaly Kurennoy* (science editor), *Inna Kushnaryova, Artem Morozov, Yakov Okhonko* (executive secretary), *Alexander Pavlov* (managing editor), *Alexander Pisarev, Artem Smirnov*

EDITORIAL COUNCIL: *Felix Azhimov* (Council Chair, Moscow), *Petar Bojanić* (Belgrade), *Boris Groys* (New York), *Graham Harman* (Los Angeles), *Klaus Held* (Wuppertal), *Yuk Hui* (Tokyo), *Boris Kapustin* (Moscow), *Dragan Kujundzic* (Gainesville), *John Law* (Milton Keynes), *Deirdre McCloskey* (Chicago), *Christian Möckel* (Berlin), *Frithjof Rodi* (Bochum), *Elena Rozhdestvenskaya* (Moscow), *Blair Ruble* (Washington, DC), *Vadim Volkov* (St. Petersburg), *Mikhail Yampolsky* (New York), *Slavoj Žižek* (Lublyana)

Executive editor *Elena Popova*; Design *Sergey Zinoviev*; Layout *Yaroslav Ageev*;
Cover *Vladimir Vertinskiy*; Proofreaders *Maria Chernova, Lyubov Agadulina*;
Website editor *Anna Lavrik*

E-mail: logosjournal@gmx.com

Website: <http://www.logosjournal.ru>

Telegram: <https://t.me/logosbook>

All published materials passed review and expert selection procedure

© HSE University, 2023 (<https://www.hse.ru/en/>)

Print run 900 copies

Contents

- 1 About, for, and by means of
- 5 LERA KONONCHUK. The 'Distance' Stance. The Apparatus of Knowledge Production in Early Russian Artistic Research
- 37 ZHENYA CHAIKA. The Epistemological Usefulness of Artistic Residencies and the Husk of Repetition
- 63 OLGA SHIROKOSTUP. Between River Low and Mountain High. Artistic Research and What Characterizes It
- 77 DMITRIY KRALECHKIN. Half-Life of Luminaries: Knowledge and Its Crises
- 96 STANISLAV SHURIPA. From Method to Subject
- 115 KONSTANTIN BOKHOROV. Supernatural Insight as a By-Product of the Artistic Use of Artificial Intelligence
- 131 ALEKHINA ANASTASIA, ALEXANDER PISAREV. Enacting Technoscience: Art & Science From the Contemporary Metaphysics Perspective
- 177 DIANA UKHINA, BERMET BORUBAEVA. School of Art Research Methodology: Practice and Theory
- 193 YOEL REGEV, ALEK PETUK. Am I a Mole or a Snake? The Direction of the Production of Knowledge
- 218 MAXIM SELEZNEV. Cinema in One Shot

По поводу, для и посредством

В ХУДОЖЕСТВЕННОМ сообществе в России можно часто заметить особый пиетет перед научным знанием, которое со стороны видится и артикулируется как некая стабильная глыба, стоящая на доказательной базе и железных методологиях. Соответственно, художник «как исследователь» изнутри воспринимается либо как мечтательный иллюстратор крепкого, доказательного научного знания; либо как амбициозный нахал, замахнувшийся на нечто, для производства чего у него нет компетенции; либо — парадоксальным образом — как жертва евроамериканской образовательной модели (отсутствующей в России), вынуждающей его заниматься теоретизацией собственной деятельности и встраивать ее в отчетность магистратур и *PhD*. Одновременно с этим подчеркивается, что художники и так всегда занимались исследованиями (например, перспективы или человеческой анатомии). Но только, видимо, какими-то «другими». Не такими, как сейчас. Этот аргумент часто паралогически идет в связке с предыдущим: выходит, что исследования для художников — лишнее, сдерживающее творческий полет занятие, но при этом занимались они ими всегда. Мы можем догадаться, что эта непоследовательная позиция выражает, скорее, хюбрис, позу: в отсутствие на постсоветском пространстве и в России, в частности, распространенных на Западе институциональных проблем, связанных с регламентацией и/или гомогенизацией *artistic research*, она выражает поколенческую пресыщенность *понятием*, которое подкованные деятели искусства встречают преимущественно в зарубежной периодике и на международных биеннале. Некоторые начинают симптоматично уклоняться от определений, когда речь заходит об их собственной практике: «Это другое».

Обсуждения иногда заходят в тупик из-за фиксации на понятиях, меняющийся смысл которых от нас ускользает. Этот выпуск «Логоса» готовился параллельно с публичной программой «Акты исследования» в «ГЭС-2» и представляет собой попытку вывести разговор на следующий уровень, осветить более фундаментальные и вместе с тем ситуативно релевантные вопросы, связанные с производством знания в искусстве.

Если мы учитываем кризис знания и мультипликацию его форм («...сегодня на знание, его порождение могут претендовать любые сущности и вещи, в любых обстоятельствах, с любыми процедурами обоснования или, наоборот, их отсутствием» (Дмитрий Кралечкин)), если мы все чаще говорим о воплощенном знании, перформативном, процедурном знании-как, телесном знании, эмоциональном знании, незнании, то как мы все-таки можем определить — или, лучше, переопределить — «художественное исследование»? Стоит ли вообще пытаться давать новые определения этому явлению или же нужно, вслед за коллегами из *Journal for Artistic Research*, отбросить попытки дать четкие дефиниции, вместо этого предложив анализ того, что подобное исследование может *делать*?

Нам кажется, что стоит сделать и то и другое. Хотя, как отслеживают авторы этого выпуска, термин «художественное исследование» появляется в западной академической среде (а потому подвергается критике ровно за то, за что критикуют эту среду), а «производство знания» и вовсе исходит из американской экономической теории 1970-х годов, эти явления живут новой жизнью в новых, постоянно меняющихся условиях. Тем не менее «художественное исследование» — это не «что угодно», хотя рамки его достаточно широки. Несмотря на различающиеся в зависимости от общественно-политических, исторических обстоятельств приложения исследовательских оптик, художественная модальность разными авторами все же видится как специфическая. Специфика ее лежит не на уровне извечного противопоставления индивидуального и институционального, дискурсивного и чувственного, рационального и иррационального или, наоборот, недальновидного следования исключительно за устоявшимися академическими формами производства знания. Она заложена на уровне *уточнения* формы, вариации знания, с которым искусство работает: эстетического знания, включающего в себя «процедурно-практическое» и «знание через знакомство» (Станислав Шурипа); знания, производство которого построено на диалоге и вовлечении других (Ольга Широкоступ); знания, открытого ошибкам, недоверностям, непрозрачности и неясности; знания как процесса; знания как прояснения, которое позволит искусству выйти за границы эстетического (Йоэль Регев, Алек Петук); знания как символического доступа к сверхчувственному и непредставимому (Константин Бохоров); знания как создания миров (Женя Чайка).

Отдельного внимания заслуживает вопрос технологии. Какова роль художественного исследования в ситуации, когда неопределенность становится частью доминирующей технологической чувствительности: в какой мере сборка «слоев, связей и противоречий, намеков и следов» (Шурипа) в искусстве может выступить в качестве альтернативы нейрокапиталистическому принципу демократии вещей? Что будет делать искусство в условиях, когда посредничество нейросетей проблематизирует «структуру идентичности, теряющей фиксировавшие ее координаты в модернистской эпистеме», в частности смещая фокус творческих способностей в сторону от визуальной сферы, которая уже перешла на ауторс нейросетям (Бохоров)? Каков потенциал *Art&Science* (A&S) в ее привязке к технонауке? Что может помочь A&S стать критическим проектом, не ограничивающимся воспроизведением лабораторно-технической эстетики (Анастасия Алехина, Александр Писарев)?

Вопрос методологии обнаруживает себя как принципиальный для многих авторов: ей, в частности, посвящен диалог Дианы Ухиной и Бермет Борубаевой, кураторок одного из направлений работы Бишкекской школы современного искусства — Школы методологии художественных исследований. Кинокритик и видеоэссеист Максим Селезнев обращает исследовательский взгляд на скриншоты, выворачивая оппозицию «фрагмент — целое», чтобы подвести к заманчивой практике составления из них личных архивов и художественным возможностям их использования. Четвероякий субъект в лице раздвоенных Петука и Регева воплощает методологию раскола в самом тексте. Так или иначе, художественные практики, как отмечают сразу несколько авторов, отличаются от более-менее конвенциональных академических, а также от неисследовательских художественных практик тем, что методология здесь вытекает из объекта или предмета исследования, изобретается и меняется по ходу дела. В результате творческий процесс образует плотную взаимосвязь онтологии, эпистемологии, этики и метода: искусство — это то, ради чего мы производим исследование; это то, что мы изучаем (в рамках, скажем, его собственной истории и генеалогии); и это то, посредством чего мы постигаем нечто важное для нас за его пределами.

В этом номере нет рубрик и деления на теорию и практику — во многом потому, что большинство авторов, выступая в одиночку или в тандеме, сами находят в своей работе баланс

между художественной или кураторской практикой и теоретизированием (другими словами, созданием перцептов и концептов). Если искусство как феномен или институт будет преодолено, как предрекают Регев и Петук, или же подвергнется радикальной трансформации, как предчувствуют многие, то нестабильные, оспариваемые, трудносхватываемые пограничные зоны могут оказаться самыми фертильными.

Лера Конончук, Инна Кушнарева

Станция «Дистанция» Диспозитив производства знания в ранних российских художественных исследованиях

Лера Конончук

Фонд V-A-C, Дом культуры «ГЭС-2»; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Россия, lera.kononchuk@v-a-c.org.

Ключевые слова: российское искусство; эпистемология искусства; производство знания; художественные исследования; незнание; национальная идентичность; историческая амнезия; эпистемическая вещь; энактивная среда.

В статье рассматривается специфика российского искусства, которое можно определить как «художественное исследование». Для этого с помощью исторического анализа этого явления выводится сущностная характеристика художественного исследования как такового. Она заключается в переплетении онтологии, эпистемологии и методологии произведения или процесса, задаваемом через внеположную вопросам искусства проблематику. Искусство в этой ситуации выступает в качестве «эпистемической вещи» (Хенк Боргдорф), «теоретического объекта» (Юбер Дамиш) или энактивной среды. Эта пограничность, или взаимообусловленное переплетение предмета, метода и задачи произведения, по-разному проявляется в различных диспозитивах производства знания в искусстве, различающихся от контекста к контексту, несмотря на глобализованную сцену искусства XXI века. Российское искусство конца 2000-х — начала 2010-х годов в массе своей только подступалось

к использованию исследовательской парадигмы. Ее приложение обусловлено спектром причин, среди которых — необходимость выстраивать произведение искусства как комплексное размышление на социально острую тему, например национальной идентичности и исторической амнезии. Рассматриваемый сегмент искусства пытался избегать слипания с расхожей медийной образностью, отстраняясь и от господствующей риторики, и от иронического осмысления ее предшественниками и коллегами-современниками, обходя вместе с тем и активистские стратегии. Знание, с которым имело дело такое искусство, — это зачастую незнание, несхватываемое, стертое и закамуфлированное. Такое знание находило свое ускользающее от моментального схватывания воплощение, материализуясь в следах отсутствия, рассеянном авторстве, сбоях и прочих видах дистанцирования, но в них же порой обнаруживались и его коммуникативные ограничения.

ЗАДАВАЯСЬ вопросом о том, каково за ушедшие пару десятилетий было отношение российских художественных практик к производству знания, необходимо учитывать специфику глобального и регионального развития существующей теории. Во-первых, распространение понятия «производство знания» в связи с превращением знания в глобальный экономический фактор¹; во-вторых, его эмансипаторную, критическую апроприацию и популяризацию теоретиками, кураторами и художниками «новой институциональности» (или, иначе, «радикальной музеологии»)² и деколониальный поворот международных биеннале 1990–2000-х годов вплоть до текущего момента; в-третьих, критику «неолиберализации знания» в западных странах в связи с введением Болонской системы, частью которой стали программы практико-ориентированных магистратур и *PhD* для художников.

Все эти линии оказали свое влияние на темы и методы художественных исследований в России (и во всем мире), на рассуждения о них и их критику³. И хотя российское искусство с конца 2000-х годов стало активно вписываться в международный дис-

1. См., напр.: *Tang S. Knowledge as Production Factor: Toward a Unified Theory of Economic Growth*. Beijing: Institute of Asia Pacific Studies; Chinese Academy of Social Sciences, 2005.
2. Понятие *New Institutionalism* в отношении к художественным учреждениям было введено в 2003 году редактором одноименного сборника Йонасом Экербергом и описывает появление в Европе в середине 1990-х и почти до конца 2000-х годов в основном бюджетных, среднего размера художественных институций, нацеленных на производство выставок как части более обширных социальных проектов. Принципиальной составляющей таких выставок были публичные и исследовательские программы самых разных форматов, в которых активно участвовало местное население. О нескольких таких институциях писала Клэр Бишоп, см.: *Бишоп К. Радикальная музеология, или Так уж «современны» музеи современного искусства?* М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
3. Подробнее о критике в России см.: *Конончук В. В. «Художественное исследование»: подходы к определению, критика и специфика в российском контексте* // *Международный журнал исследований культуры*. 2023. № 2 (51). С. 99–114.

курсивный и образовательный повороты, новый виток активации междисциплинарности, а художники стали так или иначе задействовать исследовательские стратегии или намеренно выстраивать или трактовать свою практику как некую художественную эпистемологию⁴, исследовательские практики в российском искусстве стоит рассмотреть отдельно.

Хотелось бы сразу указать на ограниченность развиваемых здесь тезисов. В рамках данного текста не стоит задача описать и проанализировать все стратегии работы российских художников со знанием — их на деле множество, и это амбиция куда более масштабного исследования. Скорее, задача вывести некоторые из наиболее, на мой взгляд, своеобразных для развития этого искусства траекторий или тенденций периода, когда художественные исследования здесь только становились популярными (это конец 2000-х — начало 2010-х годов). Для анализа требуется движение зум-аут — зум-ин: формулирование неких общих оснований художественного исследования, которое надстраивалось бы над постфукианской институциональной критикой, а также перформативной и деколониальной теорией, применяемыми к художественным проектам как оспаривающим легитимированные модели знания с позиции угнетенных⁵. Во-первых, формы работы со знанием в российской ситуации не всегда вписываются

4. Станислав Шурипа емко назвал стратегии молодых (на конец 2000-х годов) художников «политическим постминимализмом», «антропологическим концептуализмом» и «социальной аффектологией», имея в виду обновленные формы художественного мышления и познания усложняющейся действительности. «Для художников сегодня важно не то, как сделать произведение, но определить, какова природа идей, способных питать искусство» (*Шурипа С. Новая концептуальная волна, или О природе идей в молодом концептуальном искусстве // Художественный журнал. 2009. № 73–74. URL: <https://mam.garagemca.org/issue/20/article/299>*). Совсем другую стратегию представляли художники и теоретики круга «Что Делать» — исследование через ангажированный, активистский подход к действительности и преподавание, близкое методу «радикальной педагогики» Паулу Фрейре. См., напр., выпуск газеты «Что Делать» «Знание в действии!», URL: https://chtodelat.org/category/ar_4/nr_9_5/?lang=ru.
5. О российских художественных исследованиях как о способе конструировать альтернативные, нестабильные миры, тренирующие теоретическое воображение наперекор «нормативным системам когнитивного производства», см.: *Шестакова А. Трансформировать знание // Художественный журнал. 2018. № 105. URL: <https://mam.garagemca.org/issue/78/article/1698>*. О художественных проектах как воплощающих левую идею см.: *Исраилова М. Исполнение знания // ТеатрЪ. 11.03.2022. URL: <https://oteatre.info/ispolnenie-znaniya/>*.

в принятые в международном контексте, даже когда со стороны российских художников наблюдается заимствование интернационального языка и тактик искусства (это как раз особенно чувствуется на рубеже 2000–2010-х годов). Я разверну тезис о том, что у продуманных художественных исследований есть кое-что общее — тенденция, в которую вписывается и российское исследовательское искусство в своем многообразии, а именно изменение статуса художественного объекта, процесса или среды как одновременно результата, отправной точки и инструмента для исследования и теоретизирования. С точки зрения переплетения функций я и рассмотрю конкретные и показательные, на мой взгляд, примеры искусства в России.

Я также буду исходить из позиции, что художественное исследование не представляет само по себе альтернативы доминирующим моделям знания, а вписано в некоторый *диспозитив производства знания* внутри мира искусства, его институций, систем правил и акторов, который и переплетается с другими диспозитивами, и отличается от них, хотя всегда — пусть даже и номинально — пытается быть в позиции альтернативности прочим. При этом он, конечно, исторически обусловлен.

Поэтому начну все же с истории.

Международная «исследовательская» художественная модель

То, что чаще всего понимают под художественным исследованием, то есть искусство теоретически насыщенное, близкое своей методологией к гуманитарным и социальным наукам и в целом ориентированное на преодоление дисциплинарных ограничений, использующее документ и архивные материалы (и в качестве подготовки, и как часть демонстрируемого художественного произведения или процесса), сопровождаемое спектром образовательных и иных дискурсивных активностей, выросло из различных, порой пересекающихся друг с другом движений послевоенного искусства: ситуационизма, концептуализма и институциональной критики, в рамках которых на первый план выходила работа с контекстом/ситуацией, с текстом и научным/академическим дискурсом. На те же годы пришлась активная работа кинематографистов Криса Маркера и Харуна Фароки, запустивших традицию критической, политически ангажированной видеоэссеистики, нацеленной на дестабилизацию кажущейся «естественности» порядка производства знания и субъективации и близкой

по своим методам к визуальной антропологии⁶. Стоит учитывать также международные конференции, фестивали и выставки в арабском мире в 1960–1970-х годах, которые соединяли культурное производство и производство теории.

Глобально обновившиеся притязания искусства и его институтов на производство знания, конечно, тесно связаны с мировыми процессами послевоенного времени, включающими зарождение информационного общества и появление новых технологий⁷, поворот к междисциплинарности в науках⁸, растущую популярность теорий управления/кибернетики⁹, колониальные войны и движения за независимость в странах Африки и Юго-Восточной Азии, борьбу с диктаторскими режимами в Латинской Америке, экологическое движение, студенческие волнения конца 1960-х го-

6. Хито Штейерль называет видеоэссеистику исследованием «с перспективы антиколониального сопротивления», приводя в первую очередь, конечно, фильм Криса Маркера и Алена Рене «Статуи тоже умирают» (1953). См.: *Steyerl H. Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict // transversal texts. January 2010. URL: <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/en>.*
7. Технологии и новые формы потребления информации, конечно, являются принципиальными для художественных исследований. В недавно опубликованном тексте Бишоп выстраивает свою техноцентрическую хронологию исследовательского искусства. См.: *Bishop C. Information Overload // Artforum. April 2023. URL: <https://www.artforum.com/features/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571/>.*
8. Одно из первых философских упоминаний «производства знания» принадлежит Жан-Франсуа Лиотару. Новая парадигма заключается для него не просто в уходе от «великих рассказов»/«больших нарративов», но и в напоре междисциплинарности, сменившей гумбольдовскую дисциплину. См.: *Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.; СПб.: Институт экспериментальной социологии; Алетей, 1998.* Это философское осмысление разделения знания в американской экономической теории на «режим 1» и «режим 2», где первое — академическое и дисциплинарное, а второе — трансдисциплинарное, измеряемое «приложимостью», финансово и социально подотчетное. Подробнее об этом разделении и влиянии «режима 2» на искусство см. докторскую диссертацию: *Nelund S. Acts of Research: Knowledge Production in Contemporary Art Between Knowledge Economy and Critical Practice. Copenhagen: Faculty of Humanities, University of Copenhagen, 2015.*
9. О том, как методы американских think tanks, аналитических центров, в том числе теория систем и кибернетика, повлияли на модернизм середины века, а также о вовлеченности, в свою очередь, художников в деятельность различных теневых институций как мест интердисциплинарности и «радикальной креативности» см.: *Lee P. M. Think Tank Aesthetics. Midcentury Modernism, the Cold War, and the Neoliberal Present. Cambridge, MA: MIT Press, 2020.*

дов, поставившие под сомнение академические режимы власти-знания, а также взрывной рост критической теории и философии.

Хотя исторически, как видно, художественное исследование и намерение производить знание в искусстве привязано к социальным или революционным движениям, в Москве теоретическая парадигма и даже ее смена (с естественно-научной на гуманитарную, о чем афористично пишет Владимир Сальников¹⁰) в эти десятилетия по объяснимым причинам имела иные предпосылки и амбиции, не выходящие за пределы небольшого кружка вовлеченных.

Второй виток международного интереса к исследовательскому искусству, основанному на дискурсивности и критике, пришелся на конец 1980-х — начало 1990-х и на 2000-е годы. Тогда возрастает, с одной стороны, академизация художественной деятельности в европейских странах¹¹, результатом которой становится глобальная «эпистемизация» искусства¹², а именно артикулированное намерение искусства работать со знанием (говоря словами другой исследовательницы, «императив познания»)¹³. С другой стороны, разворачивается и интенсифицируется деятельность международных биеннале, целью которых становится переворачивание традиционных иерархий Запад — Восток, Север — Юг. Именно тогда понятие «производство знания» входит в лексикон искусства и закрепляется в нем.

Так, можно сказать, что образцом для современных биеннале, построенных именно по такой модели — производства знания как контрзнания, если использовать термин Фуко, — стала не Венецианская, а третья Гаванская биеннале 1989 года. Именно она первая, еще до «Документы-10» под кураторством Катрин Давид (сопровожаемой 800-страничным теоретическим сборником

10. «На первый план вышли гуманитарии. Московский сюрреализм, очень естественнонаучный по риторике, переоформился в московский концептуализм — тенденцию с гуманитарной начинкой. Если в 60-х шли «естественнические» разговоры об искусстве, то в 70-е (концептуалисты) завели гуманитарный: богословский, философский, лингвистический дискурс. Главной наукой 70-х стал советский структурализм с его всеобъемлющей теорией культуры и покушениями на все на свете, даже на физику» (Сальников В. Пикассо о нас не слышал // Художественный журнал. 2002. № 42. URL: <https://mam.garagemca.org/issue/91/article/2001>).
11. Об этом процессе я писала подробно: Конончук В. В. Указ. соч.
12. Holert T. Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics. B.: Sternberg Press, 2020.
13. Busch K. Artistic Research and the Poetics of Knowledge // Art & Research. 2009. Vol. 2. № 2. URL: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/busch.html>.

и подвергшейся в свое время сильной критике за излишнюю «интеллектуальность»), включала критические дискурсивные элементы, то есть заложила формат дебатов, обсуждений животрепещущих вопросов современности в качестве основополагающей части биеннальной культуры¹⁴.

Более того, интеграция крупной международной конференции в структуру биеннале представляет собой решительный шаг в сторону понимания биеннале в качестве дискурсивных сред, в которых показ художественных работ является частью гораздо более широкого проекта исследования и производства знания¹⁵.

1989 год в целом выдался богатым на события (в понимании Бадью): от бойни на площади Тяньаньмэнь и падения Берлинской стены до советской перестройки и последовавших за ней антикоммунистических революций. На 1989 год пришлось также две другие важнейшие выставки: «Маги Земли» под кураторством Жан-Юбер Мартена, которой последний символически уравнивал западное и незападное искусство; и знаковая для Британии «Другая история» — осуществленная куратором Рашидом Араином попытка полноценно репрезентировать искусство азиатских, африканских и карибских художников и поразмышлять в этой связи о британском колониальном прошлом.

Вехой в плане распространения термина «производство знания» — и вообще того, в каком ракурсе сегодня рассматривают «художественное исследование» — стала «Документа-11» под кураторством нигерийца Окуи Энвезора. Она же, на мой взгляд, является наиболее показательной с точки зрения противоречия, заложенного в этом понятии. Проходящая раз в четыре года выставка, обыкновенно задающая направление искусству следующих лет, в 2002 году вышла за пределы немецкого Касселя: Энвезор и его сокураторы Карлос Басуальдо, Уте Мета Бауэр, Сюзанн Гез, Сарат Махарадж, Марк Нэш и Октавио Зайа организовали пять дискуссионных интердисциплинарных «платформ» — в Вене, Нью-Дели, Берлине, Сент-Люсии и Лагосе, — которые служили не просто ис-

14. *Esche C.* Introduction: Making Art Global: A Good Place or a No Place? // *Afterall*. 20.04.2011. URL: <https://www.afterall.org/articles/introduction-making-art-global-a-good-place-or-a-no-place-charles-esche/>.

15. *Weiss R.* A Certain Place and a Certain Time: The Third Bial de La Habana and the Origins of the Global Exhibition // *Afterall*. 20.04.2011. URL: <https://www.afterall.org/articles/a-certain-place-and-a-certain-time-the-third-bial-de-la-habana-and-the-origins-of-the-global-exhibition-rachel-weiss/>.

следовательской подготовкой к финальной выставке, но процессом детерриториализации и «экстратерриториальности»¹⁶, имманентным общей логике задуманного проекта. Сарат Махарадж в своем выступлении в рамках одной из платформ говорил об искусстве как о «ксено-эпистемологии» — постольку, поскольку ему (искусству) удастся сделать видимым различие (то есть «странное», «чужеродное»), активизировать коллективное творчество, нейтрализуя вместе с тем рациональное сознание и доводя до нас непередаваемый опыт, туманное и нестабильное знание¹⁷.

Выставка в Касселе фокусировалась преимущественно на инсталляциях, фото и видео, зачастую документального характера. И при этом была почти неохватной: чтобы посмотреть все представленные материалы, потребовалось бы провести на ней примерно сто дней — ровно столько, сколько длилась сама выставка. За это проект нещадно критиковали: критика, которая воспроизводится и сегодня, сводится к тезису, что подобные проекты занимаются «постановкой»¹⁸, «демонстрацией» (*display*)¹⁹, «дизайном»²⁰ некоего знания, но не его производством. Так, Саймон Шейх, один из апологетов «новой институциональности», отмечал, что выставка как таковая не производила знания, а служила лишь сценой для художников — настоящих производителей знания, в то время как в «новых институциях» такое знание действительно производилось на уровне выставки²¹.

Однако касселевская выставка была последовательна в том смысле, что артикулированное противоречие (обозначенное Махараджем в качестве ксено-эпистемологии) — утвердительная потенциальность интуитивного знания, задействующего случайность и развлечение, и при этом невозможность перевода,

16. *Enwezor O. The Black Box // Documenta 11, Platform 5: Exhibition Catalogue / O. Enwezor et al. (eds). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.*

17. *Del Pino Velasco A. Summary of an Unknown Object in Uncountable Dimensions: Visual Arts as Knowledge Production in the Retinal Arena, a presentation by Sarat Maharaj // On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art / M. Hlavajova et al. (eds). Utrecht; Fr.a.M.: BAK, basis voor actuele kunst; Revolver, 2008. P. 132–141.*

18. Это суждение Саймона Шейха цитируется (как высказанное в личной беседе) в: *Nelund S. Op. cit. P. 83.*

19. *Hlavajova M. et al. Introduction // On Knowledge Production. P. 7.*

20. *Воронай Л. «Художественное исследование» как симптом: о месте художника в «когнитивном капитализме» // Художественный журнал. 2013. № 92. URL: <https://mam.garagemca.org/issue/6/article/55>.*

21. *Nelund S. Op. cit. P. 83.*

при котором что-то неизбежно теряется, выпадает из внимания или кажется избыточным, — было схвачено в ней на уровне самой «демонстрации». Предъявление множества историй, которые, даже будучи предъявленными, оказываются неслышанными, заслоненными чем-то другим и упущенными, отдельные художественные произведения — непосещенными (как дискуссионные платформы, проходившие на разных континентах, так и, например, «Монумент Батаю» Томаса Хиршхорна, для посещения которого нужно было выехать в пригород, ну или быть жителем этого пригорода, рабочего и преимущественно туркоговорящего), отражает транслируемую выставкой онто-эпистемологическую запутанность: ксено-онтологии, ксено-эпистемологии и ксено-методологии, в случае «Документы-11». То есть, другими словами, «постановкой» выставка была лишь в том смысле, что она создавала активную — или даже энактивную, если воспользоваться термином из когнитивистики, — среду, в которой знание о других не подлежит непосредственной передаче/производству, а, скорее, является источником тревоги, остается мутным, но всегда оказывается результатом кропотливой работы, для которой, на взгляд кураторов, одной «рациональности» недостаточно.

Теоретический объект, эпистемическое изобретение

На примере «Документы-11» мне хотелось показать, что сущностная характеристика художественного исследования, в том числе в виде масштабной выставки, такова, что его онтология, эпистемология и методология проникают друг в друга²². Так, французский историк искусства Юбер Дамиш говорит о произведении искусства (не всяком, конечно) как о «теоретическом объекте» — таком, который заставляет нас заниматься теорией (теоретизировать его самого), дает для этого инструменты (теоретизировать на его основании) и заставляет задумываться о том, чем вообще является теория. Это одновременно и художественная работа, и модель, и парадигма²³. При этом, по Дамишу, такая теория не внеисторична, она производится внутри истории.

22. *Borgdorff H. A. Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and the Academia. Leiden: Leiden University Press, 2012.*

23. *Bois Y.-A. et al. A Conversation with Hubert Damisch // October. 1988. Vol. 85. P. 3–17.*

Схожий концепт Хенка Боргдорфа, «эпистемическая вещь»²⁴, объединяет два различных взгляда на художественное исследование: с одной стороны, конструктивистскую перспективу, в которой искусство представляет мир таким, какой он есть или мог бы быть (то есть именно через него мы по-настоящему видим и проживаем звуковые миры, эмоции, отношения, в том числе альтернативные существующим); с другой стороны, герменевтическую (искусство «раскрывает» для нас мир, например проявляя работу идеологии, как об этом говорит Луи Альтюссер²⁵). Эпистемические вещи могут быть, в методологическом смысле, тем, через что осуществляется познание, в другой раз, в онтологическом смысле, они будут тем, что мы стараемся осмыслить, а в третий раз, в эпистемологическом смысле, они будут вещами, которые воплощают знание как таковое²⁶. Иными словами, суть художественного исследования заключается в том, что это исследование чего-то внеположного искусству средствами искусства, через поиск соответствующего теме или направлению изысканий художественного метода, результатом которого также становится искусство, в свою очередь (в наиболее успешном случае) переопределяющее саму сущность того, чем искусство является.

Ирит Рогофф в одном из своих недавних выступлений конкретизирует результаты этой связанности, называя знание в искусстве «знанием, которое постоянно ищет форму»²⁷. Форма находится, по Рогофф, через «эпистемические изобретения»: пропозициональные и фикциональные, через рассогласованные (*mismatching*) образовательные платформы, изобретенные архивы, через озвучание (*envoicing*), воплощение (*embodying*) и запуск в движение (*setting in motion*). Называемые ею художественные исследовательские методы — это, среди прочего, сотрудничество, разговор, обмен, коллективное и индивидуальное движение... Такое размывание рамок не должно вводить в заблуждение: на деле Рогофф говорит о том же, о чем и Дамиш с Боргдорфом. Это будет очевидным, если слова «объект» и «вещь» заменить на «процесс» и «среда», более актуальные для современного международного художественного диспозитива.

24. *Borgdorff H. A.* Op. cit. Подробнее концепт пограничной «эпистемической вещи» я разворачиваю в: *Конончук В. В.* Указ. соч.

25. *Альтюссер Л.* Об искусстве. М.: V-A-C Press, Artguide editions, 2019.

26. *Borgdorff H. A.* Op. cit.

27. *Rogoff I.* #Commonings: Becoming Research // Haus der Kulturen der Welt. 2022. URL: <https://archiv.hkw.de/en/app/mediathek/video/96409>.

Диспозитивы производства знания в системе искусства

Производство знания в искусстве как детурнеман западных («рациональных») систем знания было вполне специфично для «Документы-11» и серии как более ранних, так и последующих художественных проектов и выставок в русле пост/деколониальной парадигмы.

В контексте же «новой институциональности» второй половины 1990-х — начала 2000-х годов знание «производилось» в рамках художественно-социальных проектов-исследований в небольших, более-менее горизонтально организованных институциях, сфокусированных на местных проблемах, а также на локальной (и транслокальной²⁸) работе с проблематичным прошлым. Куратор Чарльз Эше называл их помесью «общественного центра, лаборатории и академии»²⁹, что действительно далеко, скажем, от формата «Документы-11». Важно отметить, что для этого времени принципиально важным явлением в искусстве была «эстетика взаимодействия» Николя Буррио. Художники и «радикальные» музеи активно впитывали идеи Хабермаса и спорящих с ним авторов (в первую очередь Эрнесто Лакло и Шанталь Муфф) касательно публичной сферы, а также тексты Рансьера — с его «невежественным учителем» и «эмансипированным зрителем».

С закатом «новой институциональности» и введением Болонской системы в Европе вопрос о знании сдвигается в сторону критики его «неолиберализации», в частности появления большого количества практико-ориентированных магистратур и *PhD* для художников; но также биеннализации художественной системы и окончательной глобализации системы искусства с ее обновленными иерархиями и требованиями. Скепсис теоретиков вызывало в первую очередь то, насколько такая институционально зарегулированная практика может производить какое бы то ни было альтернативное знание (а искусство в этой парадиг-

28. Транслокальным достижением «новой институциональности» стала конфедерация L'Internationale, объединившая программно, политически и этически близкие институции в сеть. Сайт: <https://www.internationaleonline.org/>.

29. Esche C. What's the Point of Art Centers Anyway? Possibility, Art and Democratic Deviance // transversal texts. April 2004. URL: <https://transversal.at/transversal/0504/esche/en>.

ме видится все же местом альтернатив)³⁰. В то же время в постпандемийном тексте Изабель Грав жалуется на обратное движение, «курортфикацию» сферы искусства — уход от дискурсоцентричности в сторону частных шоурумов и сделок в гомогенных институциональных пространствах³¹. А максимально критичная Берлинская биеннале 2022 года, представляющая собой собрание «деколониальных стратегий»³² и касающаяся, кажется, почти всех мировых кризисов разом (то есть она возвращает тот «контекст», которого не хватает Грав в мире постпандемийной эксклюзивности бутик-галерей), провоцирует в том числе критику за сверхконцептуальность и утомительность. То есть в конце 2010-х — начале 2020-х «художественное исследование» кажется необходимым и утомительным, превращается в некоторую стабильную «форму» и одновременно продолжает избегать четких дефиниций, возмущает институциональным детерминизмом и вместе с тем обретает своеобразие в различных регионах мира³³.

Датская исследовательница Сидсел Нелунд очень уместно применяет к производству знания в искусстве понятие диспозитива Фуко, в свою очередь отдельно проанализированное Джорджо Агамбеном в соответствующем тексте³⁴. Диспозитив — это практики, меры, тела, дискурсы, институции, а также отношения между ними, которые создают субъективности тех, кто в эти отношения вступает³⁵. Диспозитив контролирует и моделирует жесты и дискурсы живых существ (или субстанций), управляет ими, но ими же создается, поддерживается и обновляется. По Агамбену, диспозитивом может быть что угодно: от тюрьмы и школы до телефона или ручки. Производство знания в искусстве мы также будем считать диспозитивом, чтобы анализировать его как практическую

30. Holert T. Op. cit. См. также: Шейх С. Talk Value: Культурная индустрия и экономика знания // Теории и практики. 2008. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/8668-talk-value-cultural-industry-and-knowledge-econom>.

31. Graw I. Welcome to the Resort. Six Theses on the Latest Structural Transformation of the Artistic Field and Its Consequences for Value Formation // Texte zur Kunst. September 2022. № 127. URL: <https://www.textezurkunst.de/en/127/isabelle-graw-welcome-to-the-resort/>.

32. Still Present! // 12 Berlin Biennale of Contemporary Art. URL: <https://12.berlin-biennale.de/exhibition/>.

33. Пример регионально-специфичного анализа художественных исследований см.: Ha Thuk C. Research-Based Art Practices in Southeast Asia. The Artist as Producer of Knowledge. Cham: Palgrave Macmillan, 2022.

34. Nelund S. Op. cit.

35. Agamben G. What Is an Apparatus? Stanford, CA: Stanford University Press, 2009.

активность, которая каждый раз *разворачивается заново*, с учетом новых практик, мер, тел, институтов, намерений, теорий, технологий и прочих лингвистических и нелингвистических явлений.

...производство знания в таком случае состоит из *набора практик, корпуса знания*, определенных *мер* (таких как образовательная и культурная политика), а также *институций* (художественных, образовательных, исследовательских)³⁶,

...которые вместе создают субъективности тех, кто производит это знание, передает и так или иначе взаимодействует с ним.

Итак, теперь у нас есть два инструмента для анализа художественных исследований в России. С одной стороны, я буду обращать внимание на критические проекты, в которых есть связь между методом и предметом, которая оборачивается вопросом о сути и роли искусства (онто-эпистемо-методологическая связанность). С другой стороны, я постараюсь дать очертания своеобразного диспозитива производства знания в российском искусстве. Диспозитив — это не только корпус знания, набор практик, мер и институций, но в первую очередь отношения между ними³⁷. Моя задача ниже — представить одну из ветвистых линий такой динамической системы.

Станция 1

«Художественное исследование» как явление, можно сказать, пришло в Россию уже в конце 2000-х годов — с конца эпохи гламура. Исследовательскими можно считать и советские художественные практики, особенно в этом аспекте уместно рассматривать деятельность группы «Коллективные действия» или соц-арт Комара и Меламида. Но если брать постсоветское поколение, потребность в искусстве как инструменте активного осмысления действительности — искусстве как эпистемической вещи, теоретическом объекте — приходит в момент активизации интереса, с одной стороны, к советскому прошлому, культурному и политическому наследию³⁸;

36. *Nelund S.* Op. cit. P. 17. Курсив автора.

37. *Agamben G.* Op. cit.

38. О некритическом и, скорее, глубоко амнезическом процессе 2000-х годов по позитивному перекодированию ностальгии по советскому прошлому, склеивающему при этом воедино различные временные пласты, см., напр.: *Суверина Е. В.* «Архивная лихорадка»: культурная травма и фантомы памяти в современной России // Вестник культуры и искусств. 2020. № 2 (62). С. 114–123.

с другой стороны, с желанием художников нащупать некоторый наднациональный, свободный от локальной привязки уровень языка, эдакий художественный эсперанто³⁹.

Хотя формулируемый критиками запрос на анализ искусством социальной действительности можно зафиксировать куда раньше, он был преимущественно продиктован желанием не поменять художественные стратегии в целом, а попасть на игнорирующие россиян международные биеннале⁴⁰, где в течение 2000-х годов уже ощутимо чувствовалась «социальная повестка» (критиков в России тогда еще во многом расстраивающая).

Можно даже отметить год, когда эта тенденция переломилась: 2008-й, отмеченный мировым финансовым кризисом, многими справедливо рассматривался как начало конца (или вовсе конец) эпохи гламура. Комментаторы Премии Кандинского того года заявляли, что номинанты стали серьезнее, беззаботность, легкость, буржуазная гламурность и увлеченность поп-культурой ушли, на их место пришел «постимперский»/постсоветский стиль и «социальные переживания»⁴¹. Победителем премии тогда стал Алексей Беляев-Гинтовт, представивший, по замечанию Александра Боровского, «линию эстетического этатизма», или, как высказался Андрей Ерофеев, «державную стилистику тоталитарного общества»⁴². В державной стилистике были выполнены и многие другие работы на премии того года.

Но для нашего исследования интересней другая победительница — в номинации «Молодой художник года» — Диана Мачулина. Мачулина известна своими живописными полотнами, на которых она изображала советских людей и интерьеры, завешанные желтыми липкими лентами для мух. Однако получившая в 2008 году приз работа Мачулиной из другой категории — за ней стоит ар-

39. Тонкая заметка о попытках некоторых российских художников уйти от «торговли национальными брендами» в сторону поисков «универсального начала»: *Мизиано В.* Художники просто берут то, что под рукой // *АРТхроника.* 2008. № 10. С. 91.

40. См.: *Дёготь Е.* Тонкая русская линия // *АРТхроника.* 2000. № 3–4. С. 65–66; *Молок Н.* Манифеста. Молодежь на марше // *АРТхроника.* 2002. № 4. С. 20–27; *Свергун А.* Стамбульский взгляд // *АРТхроника.* 2003. № 5. С. 90–95.

41. Формулировка Андрея Ерофеева, цит. по: *Новикова М.* Очередь за Кандинским // *АРТхроника.* 2008. № 12. С. 24–25.

42. Там же. С. 23 и с. 24 соответственно. Приняли эту победу неодинаково: Анатолий Осмоловский, лауреат премии Кандинского — 2007, при объявлении Беляева-Гинтовта победителем в номинации «Проект года» начал скандировать «Позор!». Борис Гройс же до этого зачитывал лекцию о том, как непросто провести границу между воспеванием власти и ее критикой.

живное и визуальное исследование. Картина «Труд» представляет собой живописное воспроизведение фотографии из одноименной газеты за 9 мая 1985 года, на которой запечатлено заседание ЦК КПСС в Кремлевском дворце съездов. После публикации фотографии была уволена вся редакция «Труда»: хотя фотомонтаж был распространенным делом в Советском Союзе, зачастую связанным с удалением неудобных лиц или замазыванием нелицеприятных деталей, здесь он использовался «эстетически» — для центрирования фигуры Брежнева. В результате чего часть головы Брежнева осталась на прежнем месте. Здесь примечателен и аналитический комментарий самой художницы:

Извлеченная из архива, фотография поражает архаичностью компоновки, регламентированной не менее строго, чем древнеегипетские росписи гробниц. Снизу — столько фона, чтобы не кадрировать государственный герб, сверху — свободное место над гигантским бюстом Ленина. Перегиб газетного листа не должен коснуться вождя мирового пролетариата. От края до края простираются члены партии. Кадрирование, акценты невозможны: оригинальная точка зрения репортера — достояние демократии. Именно внутри столь жесткого канона этот визуальный сдвиг выглядит особенно страшным, схожим с вербальными смещениями в произведениях писателя Владимира Сорокина, где официальный язык доходит до разложения и шизофрении. Собственно, как раз тогда происходил распад советской империи⁴³.

Работа Дианы Мачулиной является, с одной стороны, результатом, а с другой, отправной точкой для размышлений о специфике конструирования истории и «факта», об иерархиях власти (и ее временном, преходящем характере), о «тайном», которое становится «явным», и явном (вроде тех же иерархий), которое требует регламентированного воспроизводства. Так или иначе, работа является прямым результатом исследования (тем, что понимают под *research-based art*). При этом сам метод — живописное воспроизведение фотографии (в сильно увеличенном масштабе) — привлекает внимание к досадной ошибке и подчеркивает эффект «сделанности», свойственный любой фотографии в целом, но особенно проявляющийся в практике фотомонтажа. Воспроизводя и усиливая жутковатую визуальность фотографического оригинала, доводя ее (вместе с монтажным огрехом и линией сгиба) до мону-

43. Мачулина Д. Труд // Премия Кандинского. URL: <https://www.kandinsky-prize.ru/diana-machulina-2/>.



Диана Мачулина. Труд (2008).
Источник: Предоставлено автором.

ментальности, Мачулина дает нам возможность поразмышлять о роли искусства в ситуации недоверия к документу, задуматься о его профетических возможностях и впутанности в технологические процессы исторического стирания и переписывания. Другими словами, в этом теоретическом объекте/эпистемической вещи метод сплетается с предметом исследования в условиях обновившихся задач искусства: перераспределения и переобозначения границ между фактом и фикцией, а также наведения мостов между *story* и *history*, историей малой и большой. Делается это, в свою очередь, через внимание к медиальности: живопись в данном случае несет в себе собственную историческую скомпрометированность — всю историю соцреалистической «парадности», с одной стороны; с другой, обнаруживает большую фактичность (верность фотографии-оригиналу), чем само оригинальное фото, подвергшееся монтажу.



Хотя международное художественное сообщество на тот момент уже было охвачено «архивной лихорадкой» (одноименная знаковая выставка Энвезора⁴⁴ прошла в том же 2008 году), российское искусство не слишком активно работает с архивом как с инструментом для анализа истории и памяти. Работа Дианы Мачулиной показательна соседством (в списке финалистов премии Кандинского) с другими произведениями на тему имперского и советского, демонстрирующими, в отличие от «Труда», слипание, пусть иногда и ироническое, с «державностью». Помимо «Родина — Дочь» Алексея Беляева-Гинтовта, это были, например,

44. Выставка «Архивная лихорадка: использование документа в современном искусстве» (*Archive Fever: Uses of Documents in Contemporary Art*) прошла 18 января — 4 мая 2008 года в Институте современной фотографии в Нью-Йорке. Название отсылает к тексту Жака Деррида.

«Я горжусь!» Дмитрия Цветкова, «Парад астральных тел» Бориса Орлова и «Трон» Сергея Шеховцева, активно использующих по-месь из советской и имперской символики. Их метод — аффективное (и, впрочем, эффективное) переворачивание и возвращение зрителю сплава публичного дискурса в области политики памяти, состоящего из реконструкций и реставраций культурного наследия. Мачулина же прочитывает своей работой архив, документ в духе Деррида — как место забвения и негации, но обращается при этом к явлению из сложного прошлого, вместо того чтобы выводить исторические события из историко-временного континуума, собирая их во вневременные образы новых традиций.

На таком довольно раннем примере я хотела показать, что использование художественного исследования представлялось для определенного числа молодых российских художников конца 2000-х — начала 2010-х годов не просто как некоторое заимствование глобально распространенных приемов или материализация набирающей популярность среди читающей публики критической теории и визуальных исследований (хотя это, разумеется, так), а способом, вовлекаясь в проблемы социальной действительности, нащупать и развить *дистанцию* по отношению к ней (не слипаться с ней в миметически-пародийном импульсе, как в случае работ коллег) и по большому счету к собственным предшественникам и современникам старшего поколения (не использовать иронию, свойственную как концептуалистам, так и поколению 2000-х годов вроде Виноградова и Дубосарского).

Станция 2

Эта дистанция была концептуализирована и оформлена в выставке «Детектив» 2014 года под кураторством Валентина Дьяконова, где приняли участие многие российские авторы, деятельность которых можно было назвать художественным исследованием⁴⁵.

45. Важно отметить, что многие молодые художники — участники выставки к этому времени (а большинство проектов выставки датируется 2012 годом) были относительно неплохо интегрированы в международную художественную среду или, по крайней мере, имели опыт учебы за рубежом и/или нескольких заграничных выставок. Некоторые из них также были выпускниками Института проблем современного искусства, поддерживавшего различные международные обмены и сотрудничество. То есть неудивительно, что международный авангард 2000-х годов в виде «искусства, основанного на исследовании» был воспринят и переработан именно ими.

Выставка «Детектив» предлагает взглянуть на творческий метод молодых художников как на изготовление улик и алиби. Поиск смысла той или иной работы возможен при внимании к деталям и обстоятельствам показа. Всех художников связывает интерес к трем темам, в той или иной степени затронутым в их работах. Во-первых, в произведениях некоторых участников проекта прослеживается новое отношение к характерной для московского концептуализма 1970-х годов персонажности. В работах классиков концептуализма действовали литературные герои, через которых выстраивалось повествование, позволявшее зрителю идентифицироваться либо с ними, либо с автором-кукловодом. У художников «Детектива» автор растворяется, уступая место исторической необходимости (Арсений Жиляев), процессам, наблюдаемым в природе (Илья Долгов), неопределенно-музейному показу, где зритель играет роль куратора (Анна Титова), и другим конструкциям, позволяющим избавиться произведение от ярко выраженной воли творца. Во-вторых, для других художников выставки (Михаил Толмачев, Стас Шурипа) характерен интерес к «взгляду дрона» — последнему техническому средству, претендующему на полную объективность, проникающему туда, куда не ступала нога человека. В-третьих, художники «Детектива» часто конструируют пространства без собственника (Валентин Ткач, Юлия Ивашкина, Сергей Лоцманов), вступая в полемику с широким набором готового и предсказуемого уюта, доступного каждому потребителю⁴⁶.

Например, представленная на выставке реконструкция работы Анны Титовой «В разреженном воздухе» (2012, 2014) состояла из бюста, напоминающего о стычке (по поводу использования Сирией химического оружия) между министром иностранных дел РФ Сергеем Лавровым и постпредом президента США в ООН Самантой Пауэр, осколка Челябинского метеорита, и фотографии, снятой беспилотником американских ВВС в Пакистане (беспилотник искал местоположение Усамы бен Ладена). Титова представила материализованную новостную повестку, тематически и трансмедиально собранную вокруг важно-го для 2000–2010-х годов аффекта воздушного пространства⁴⁷. Части внутри работы Титовой — буквально следы (слепок, оско-

46. Дьяконов В. Детектив // Московский музей современного искусства. 2014. URL: <https://mmoma.ru/exhibitions/gogolevskyio/detektiv/>.

47. Этому посвящает целую главу Джилл Беннетт в своей книге об эстетических аспектах медиа и критической работе с ними в искусстве: *Bennett J. Practical Aesthetics. Events, Affects and Art After 9/11*. L.: I. B. Tauris, 2012.

лок и снимок), только намекающие на соприкосновение своих семантических полей. Медиальная и геополитическая дистанции между объектами делают их разрозненными отметками, которые действительно не складываются в какое бы то ни было определенное сообщение.

Примечательно, конечно, понятие «алиби», которое использует Дьяконов: оно в первую очередь отсылает к предъявлению фактов, которые подтверждают *отсутствие* субъекта на месте преступления, — подразумевает пространственно-временную дистанцию между одним и другим. Так, международная модальность художественного исследования в российском контексте, в момент своего оформления, позволяла молодым художникам, проявляя связь/переплетенность метода с решением эпистемологических задач (превращая искусство в эпистемическую вещь), не слипаться с той социальной действительностью, которую они старались изучить, то есть проявить и ухватить, но в то же время критически от нее отстроиться⁴⁸.

Это размежевание в какой-то степени стало и удалением от аудитории. Художественное исследование в своей законченной форме не является априори сложнопостигаемым искусством. Однако в случае российских художников начала 2010-х годов некоторая если не герметичность, то дистанция, в том числе от ментального схватывания, детективный модус, была осознанным выбором. Эта дистанция была зачастую способом работы с чувствительным содержанием и парадоксальным образом давала художникам ощущение контролируемого приближения к реальности в ситуации, когда реальность либо бросается тебе в лицо, либо является в своих неудовлетворительных репрезентациях. Так, художники-исследователи предпочитали работать со следом (понятым, по Деррида, как присутствие отсутствия, ничто⁴⁹), с незнанием и с неизвестным через создание нарративов и конструкций, в которых медиально по-разному обыгранные пробел, пустота или неочевидность связей выводятся на первый план, а, ска-

48. Можно назвать это «внеаходимостью» в первоначальном, бахтинском смысле; если обращаться к его переосмыслению Юрчаком, то это уже внеаходимость 2.0. Так, вокруг этого понятия во второй половине 2010-х годов выстраивал свои художественные исследования Кирилл Савченков. А его проект *Office of Sensitive Activities / Application Group* (2017) в ММОМА уже надстраивался над более мощным клубком близких идей: ускользания, исчезновения и мерцания на периферии восприятия.

49. Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр., вступ. ст. и комм. Н. С. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000.

жем, документ или голосовая запись указывают в первую очередь на процесс или факт своего исчезновения, стирания⁵⁰. Или, например, призывали в своих исследованиях в качестве свидетелей нечеловеческие сущности, скажем неорганические соединения или зеркала, как Александра Сухарева.

Близость работ заключается, на мой взгляд, в эпистемическом размежевании: и с мейнстримным искусством своего времени (через использование исследовательских тактик в неироническом ключе), и с более социально ангажированными, активистскими проектами (которые призваны перформативно «воплотить» знание или воздействовать на реальность), и с властной риторикой — при сохранении критической авторефлексивной позиции и поиске агентности в работе со следами. Однако, повторяюсь, это не те следы, которые могут привести к успешному завершению расследования в духе проектов группы «Судебная архитектура» (*Forensic Architecture*): профессиональной реконструкции обстоятельств и деталей преступлений (совершаемой обыкновенно на большой физической, временной и культурной дистанции). Можно сказать, проекты, которым посвящен этот текст, были куда более пессимистичны и парадоксальны: они пытались, взяв в качестве материала проблематичное прошлое, превращаемое раскожей риторикой в сплав фантазмов, или турбулентное настоящее, нащупать «холодный» язык, который помогал бы не слипнуться с горячим медиумом новостей или вторящего им искусства. Но одновременно не увеличивал бы, а по возможности сокращал дистанцию с реальностью — с «реальным» неизвестного, упущенного, просмотренного, забытого, стерттого — в ситуации утерянной субъектности, зачастую, правда, производя потерянного или заблудившегося зрителя.

Станция 0

Эту линию по большому счету пессимистического диспозитива, в котором искусство, демонстрируя изыскательное усилие, препарирует ограниченность, недостаточность своих познавательных возможностей и вместе с тем обходит эту недостаточность через ее вплетение в метод и в результат, можно обнаружить

50. Показательны в этом смысле были проекты Михаила Толмачева «Вне зоны видимости» (2014) в Центральном музее Вооруженных Сил в Москве, посвященный репрезентации войны, и «Пакт молчания» (2016) в Музее истории ГУЛАГа — о Соловецком фотоальбоме.

и в куда более раннем проекте⁵¹. Речь идет о выставке в Российском павильоне на Венецианской биеннале 1995 года, комиссаром которого был назначен Виктор Мизиано, а тот, в свою очередь, пригласил Евгения Асса, Дмитрия Гугова и Вадима Фишкина.

Основная тема 46-й биеннале звучала как «Идентичность и инаковость» (*Identità e Alterità*). Ее директор Жан Клер предлагал концептуальное облако с гуманистическим фокусом на метаморфозы тела и телесности в их связке с образностью и технологиями XX века, включая историю портрета, трансформации понятия о красоте, виртуальное тело и так далее⁵². Однако в 1990-е годы ключевая «идентичность» и связанная с ней «друговость», которая могла интересовать российское художественное сообщество (особенно в рамках национально-ориентированного экспонирования Венецианской биеннале), была новой идентичностью молодого российского государства на новом глобальном безбарьерном рынке. В 1995 году на фасаде венецианского павильона появился знак *Russia*, заменив название уже не существующего государства. Поскольку образ России на этом этапе был вещью максимально смутной, Виктором Мизиано было принято решение избежать групповой или тем более сольной выставки и вместо этого организовать дискуссионную группу художников и архитекторов⁵³. Из них сформировалось финальное трио: архитектор, художник и теоретик Асс, художник и архитектор Фишкин и художник и теоретик Гугов.

Комиссар и художники заняли коллективную авторефлексивную позицию: их волновало, что вообще значит «репрезентировать» нацию через национальный павильон — производить некое знание о государстве, нации и ее искусстве в ситуации «абсолютной неспособности художественного сознания к синтезированию опыта, к утверждению ценностей»⁵⁴. Итогом самовопрошания Гугова, Фишкина и Асса, получившим название «Сознание это такая вещь, которую мир должен обрести, хочет он этого или нет», стала в первую очередь демонстрация самого исследовательского процесса в попытках найти ответ. Иными словами, как и в си-

51. Благодарю Александру Обухову, что указала мне на него как на, возможно (вероятно!), первое художественное исследование в истории российского искусства.

52. См. каталог выставки: *La Biennale di Venezia 46. Esposizione internazionale d'arte. Identity and Alterity. Figures of the body 1895–1995*. Venezia: Marsilio, 1995.

53. *Ibidem*.

54. Каталог выставки Евгения Асса, Дмитрия Гугова и Вадима Фишкина «Сознание это такая вещь, которую мир должен обрести, хочет он этого или нет» (М.: Художественный журнал, 1995. С. 3).



Вид выставки «Сознание это вещь, которую мир должен обрести, хочет он этого или нет» (1995).
Источник: Предоставлено Виктором Мизиано.

туации волн «исследовательского» искусства в XX веке, стартом для исследования стал вопрос, касающийся оснований самого искусства и его положения в глобализованном мире; вопрос о (точнее, сомнение в) возможности производства такого знания — синтезирующего опыт и утверждающего ценности.

Результатом стали 18 панелей с прикрепленными к ним булавками ксерокопиями, вывешенных в отдельном зале. Среди них, например, панель «Худоожественная жизнь» (ксерокопии с публи-

каций о выставках и акциях, в том числе известный кадр с выставки Александра Бренера «Любит — не любит» в галерее XL, где тот, голый, стоит нагнувшись на двух стульях задом к зрителю); «Россия — страна преступности» (отскерокопированные вырезки из газет о различных правонарушениях); «Эстрада на телевидении» (кадры из популярных видеоклипов); «Рекламная кампания, концерт „Гермес“» (кадры из шовинистических роликов блока «Славянский цикл»); «Новые эротические газеты» (обложки газет «Женские дела», «Афродита», «Еще»); «Илья Репин „Иван Грозный убивает своего сына“, 1881, холст, масло, Государственная Третьяковская галерея, Москва» (листок с небольшого размера ксерокопией); «Чечня» (черно-белый негатив кадра со взрывом); «Русский фашизм» (копия разворота газеты с заголовком «Идея овладевает массами» и подзаголовком «Националистические и фашистские партии выходят на авансцену» и фото увеличенного, мультиплицированного изображения нашивки-коловороты) и «Депутат парламента Сергей Мавроди, президент АО „МММ“, которое так и не вернуло деньги своим вкладчикам». Это варианты отринутых проектных версий для павильона, среди которых было и создание масштабного информационного стенда о современном искусстве, и его расширение с помощью массовой культуры (рекламы, клипов, телезаставок), и представление «МММ» и перипетий жизни и карьеры Мавроди как метафоры России, и репрезентация определивших истекший год политических событий, и даже фантазия о взрыве павильона.

Две проектные панели нашли свое физическое воплощение в других объектах в павильоне: так, под потолком на небольшом квадратном телевизоре демонстрировалось трехминутное видео «История одного места». Фильм начинается с изображения Алексеевского монастыря, на месте которого в 1838 году было решено построить храм Христа Спасителя; далее — религиозная процессия вокруг храма с участием царя; продолжается фильм сносом памятника Александру III в 1918-м, уничтожением храма в 1931-м; затем демонстрируются кадры радостных посетителей построенного на его месте бассейна — с периодически маячащим сбоку проектом Дворца Советов; и закольцовывается фильм перевернутым, подвешенным в воздухе храмом с новыми патриаршими процессиями вокруг⁵⁵. Другая панель, «Сбор денег», соотносится с залом с красными стенами, по центру которого стоит длинный

55. В январе 1995 года, в разгар обсуждения проекта в Венеции, прошла закладка камня в фундамент реконструируемого храма Христа Спасителя.

стальной бокс с прорезью в середине; за ним растянута белая экран со словами «Пожертвуйте на искусственный разум», под которыми указан номер банковского счета.

Хотя в пространственном решении выставки чувствуется глаз и рука Асса, включая колористический выбор (излюбленная им комбинация черного, белого и красного цветов), видео имеет гуттовские интонации (перевернутая архитектура будет воспроизведена позже в его двухканальной видеоинсталляции «С квартиры на квартиру» 2002 года), а стальной бокс-копилка для искусственного интеллекта ближе всего Фишкину с его аллегорическими и абсурдистскими, минималистскими по форме упражнениями в связывании технологии и веры — художники выступают здесь как коллектив, то есть авторство до определенной меры стирается. На первый план выходит идея совместного поиска «национальной идентичности» — сомнительного и необнадеживающего предприятия. Скепсис в отношении исторической амнезии в видео, выраженный последовательными аннигиляциями и реконструкцией архитектурных сооружений, уравнивается абсурдной (по крайней мере, какой она видится) надеждой на «искусственный разум». Его создание, хотя оно и кажется неизбежным (что обыграно в названии проекта, цитате из Маркса), требует народных финансовых вложений — ровно как первый храм Христа Спасителя, который строился 50 лет также на народные деньги.

Идентичность осмысливается в связке медиумов, каждый из которых довольно точно отражает пронизывающую ее сборку темпоральных режимов: 1) «длинное историческое время» видео, на деле представляющее собой навязчивую, закольцованную нарезку повторяющихся событий разрушения; 2) минималистский параллелепипед, монументально устремленный в «вечность», являющийся такой же абстракцией, как указанный на экране счет в банке; 3) подборки ксерокопий, схватывающие повторяемость мимолетных моментов. Звучащее в залах насвистывание «Неаполитанской песенки» Чайковского из найденной авторами хроники 1932 года, кажется, должно было быть пунктумом выставки — прозрачный навязчивый мотив. Здесь мы говорим не об объекте и не о вещи, а, скорее, о среде — теоретической, эпистемической и, как я бы сказала, энативной среде, через которую — посредством и через контакт с произведением искусства — открывается путь к теоретизации. Соприкасаясь с одновременностью этих временных режимов (могу я вообразить), зритель 1995 года размышлял о не/возможностях репрезентации чего-то столь навязчивого и одновременно ускользающего, как «национальная

идентичность», не впадая в клише — и одновременно размышляя о догоняющих призраках прошлого, подлежащих исторической проработке, без которой они будут являться вновь и вновь.

На этом проекте хорошо видно, что методологию для художественного исследования задает сама проблематика. Проект «Сознание это такая вещь...» не просто фиксирует коммуникативный разрыв, определенную невозможность передать «идентичность» новой России, а также репрезентировать национальную идею, но именно эту невозможность, выраженную в повторении попыток, делает и методом, и целью, и основанием своего художественного исследования.

Этот проект, хотя он в целом остался почти забытым художественным сообществом, во многом, на мой взгляд, разделяет диспозитив ветви нового российского искусства, которую можно будет впоследствии назвать исследовательской. Большинство этих проектов, очевидно, имеют институциональное основание, носят подчеркнуто международный характер и при работе с горячим материалом формально «холодны» (не несут задачи провоцировать значительный аффект). После 1995 года произошло если не затишье, то приостановка художественных исследований — в последующие годы российское искусство будет преимущественно интересоваться несколько иные вещи (от акционизма до спектакулярности 2000-х годов). Однако, как я считаю, будущий диспозитив производства знания, схваченный уже в 1995 году проектом «Сознание это такая вещь...» — с его предельной авторефлексивностью, вниманием к лакунам и коммуникативным сбоям, рассеянием авторства, определенным историческим пессимизмом, элементами советской хонтологии и вопрошанием о вечности, — будет проявляться и раскрываться в российских художественных исследованиях конца 2000-х — 2010-х годов в том или ином объеме.

Заключение

Художественное исследование в своем наиболее кристаллизованном виде — это результат размышления внутри определенной проблемы (например, проблемы исторической амнезии) через включение в эту проблему художественного медиума⁵⁶ в качестве одновременно объекта, инструмента и частично-

56. «Художественный медиум» я понимаю широко: им может быть и отдельное произведение искусства, и кураторская выставка, а также перформативная и публичная программа в контексте искусства.

го результата такого анализа. Художественное произведение как эпистемическая вещь/теоретический объект/энактивная среда становится воплощением темы, проблемы или вопроса, на котором оно сфокусировано, в свою очередь подводя к новым размышлениям⁵⁷.

В российском контексте практика художественного исследования зарождается — я попыталась это показать на нескольких достаточно разных примерах — не как попытка что-то противопоставить академическому исследованию, науке, «рациональному» знанию в целом; не как способ «улучшить» или усилить науку транслируемой идеей междисциплинарности и в общем-то не как способ проработки исторических травм через внимание к малым историям (этот амбициозный этап наступит чуть позже). Обладая публичностью, оно появляется в очень конкретных обстоятельствах кризиса публичного дискурса и формирования национальной идеи. Действуя изнутри активно формируемой институциональной системы, оно пытается нащупать язык на границе между дерзким и дозволенным, на котором было бы уместно публично работать с проблематичным знанием. Для этого оно предлагает теоретическую вещь — онто-эпистемо-методологический клубок, раскручиваемый через пристальное, близкое к исследовательскому внимание к медиуму и материалу.

Библиография

- Альтюссер Л. Об искусстве. М.: V-A-C Press, Artguide editions, 2019.
- Бишоп К. Радикальная музеология, или Так уж «современны» музеи современного искусства? М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
- Воропай Л. «Художественное исследование» как симптом: о месте художника в «когнитивном капитализме» // Художественный журнал. 2013. № 92. URL: <https://mam.garagemca.org/issue/6/article/55>.
- Дёготь Е. Тонкая русская линия // АРТхроника. 2000. № 3–4. С. 65–66.
- Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр., вступ. ст. и комм. Н. С. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000.
- Дьяконов В. Детектив // Московский музей современного искусства. 2014. URL: <https://mmoma.ru/exhibitions/gogolevsky10/detektiv/>.
- Исраилова М. Исполнение знания // ТеатрЪ. 11.03.2022. URL: <https://oteatre.info/ispolnenie-znaniya/>.

57. Эта тема, проблема или вопрос могут быть до конца или вовсе не сформулированными авторами, однако, учитывая солидное наследие дискурсоцентричных художественных исследований, важно понимать, что требования к концептуализации исследовательского искусства со стороны автора существенно выросли.

- Конончук В. В. «Художественное исследование»: подходы к определению, критика и специфика в российском контексте // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2 (51). С. 99–114.
- Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.; СПб.: Институт экспериментальной социологии; Алетейя, 1998.
- Мачулина Д. Труд // Премия Кандинского. URL: <https://www.kandinsky-prize.ru/diana-machulina-2/>.
- Мизиано В. Художники просто берут то, что под рукой // АРТхроника. 2008. № 10. С. 91.
- Молок Н. Манифеста. Молодежь на марше // АРТхроника. 2002. № 4. С. 20–27.
- Новикова М. Очередь за Кандинским // АРТхроника. 2008. № 12. С. 24–25.
- Сальников В. Пикассо о нас не слышал // Художественный журнал. 2002. № 42. URL: <https://mam.garagemca.org/issue/91/article/2001>.
- Свергун А. Стамбульский взгляд // АРТхроника. 2003. № 5. С. 90–95.
- Сознание это такая вещь, которую мир должен обрести, хочет он этого или нет. Каталог выставки. М.: Художественный журнал, 1995.
- Суверина Е. В. «Архивная лихорадка»: культурная травма и фантомы памяти в современной России // Вестник культуры и искусств. 2020. № 2 (62). С. 114–123.
- Шейх С. Talk Value: Культурная индустрия и экономика знания // Теории и практики. 2008. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/8668-talk-value-cultural-industry-and-knowledge-econom>.
- Шестакова А. Трансформировать знание // Художественный журнал. 2018. № 105. URL: <https://mam.garagemca.org/issue/78/article/1698>.
- Шурипа С. Новая концептуальная волна, или О природе идей в молодом концептуальном искусстве // Художественный журнал. 2009. № 73–74. URL: <https://mam.garagemca.org/issue/20/article/299>.
- Agamben G. What Is an Apparatus? Stanford, CA: Stanford University Press, 2009.
- Bennett J. Practical Aesthetics. Events, Affects and Art After 9/11. L.: I. B. Tauris, 2012.
- Bishop C. Information Overload // Artforum. April 2023. URL: <https://www.artforum.com/print/202304/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-90274>.
- Bois Y.-A., Hollier D., Krauss R., Damisch H. A Conversation with Hubert Damisch // October. 1988. Vol. 85. P. 3–17.
- Borgdorff H. A. Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and the Academia. Leiden: Leiden University Press, 2012.
- Busch K. Artistic Research and the Poetics of Knowledge // Art & Research. 2009. Vol. 2. № 2. URL: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/busch.html>.
- Del Pino Velasco A. Summary of an Unknown Object in Uncountable Dimensions: Visual Arts as Knowledge Production in the Retinal Arena, a presentation by Sarat Maharaj // On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art / M. Hlavajova, J. Winder, B. Choi (eds). Utrecht; Fr.a.M.: BAK, basis voor actuele kunst; Revolver, 2008. P. 132–141.
- Enwezor O. The Black Box // Documenta 11, Platform 5: Exhibition Catalogue / O. Enwezor et al. (eds). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002. P. 44–55.
- Esche C. Introduction: Making Art Global: A Good Place or a No Place? // Afterall. 20.04.2011. URL: <https://www.afterall.org/articles/introduction-making-art-global-a-good-place-or-a-no-place-charles-esche/>.

- Esche C. What's the Point of Art Centers Anyway? Possibility, Art and Democratic Deviance // transversal texts. April 2004. URL: <https://transversal.at/transversal/0504/esche/en>.
- Graw I. Welcome to the Resort. Six Theses on the Latest Structural Transformation of the Artistic Field and Its Consequences for Value Formation // Texte zur Kunst. September 2022. № 127. URL: <https://www.textezurkunst.de/en/127/isabelle-graw-welcome-to-the-resort/>.
- Ha Thuk C. Research-Based Art Practices in Southeast Asia. The Artist as Producer of Knowledge. Cham: Palgrave Macmillan, 2022.
- Hlavajova M., Winder J., Choi B. Introduction // On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art / M. Hlavajova, J. Winder, B. Choi (eds). Utrecht; Fr.a.M.: BAK, basis voor actuele kunst; Revolver, 2008. P. 7–14.
- Holert T. Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics. B.: Sternberg Press, 2020.
- La Biennale di Venezia 46. Esposizione internazionale d'arte. Identity and Alterity. Figures of the body 1895–1995. Venezia: Marsilio, 1995.
- Lee P.M. Think Tank Aesthetics. Midcentury Modernism, the Cold War, and the Neoliberal Present. Cambridge, MA: MIT Press, 2020.
- Nelund S. Acts of Research: Knowledge Production in Contemporary Art Between Knowledge Economy and Critical Practice. Copenhagen: Faculty of Humanities, University of Copenhagen, 2015.
- Rogoff I. #Commonings: Becoming Research // Haus der Kulturen der Welt. 2022. URL: <https://archiv.hkw.de/en/app/mediathek/video/96409>.
- Steyerl H. Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict // transversal texts. January 2010. URL: <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/en>.
- Still Present! // 12 Berlin Biennale of Contemporary Art. URL: <https://12.berlinbiennale.de/exhibition/>.
- Tang S. Knowledge as Production Factor: Toward a Unified Theory of Economic Growth. Beijing: Institute of Asia Pacific Studies; Chinese Academy of Social Sciences, 2005.
- Weiss R. A Certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition // Afterall. 20.04.2011. URL: <https://www.afterall.org/articles/a-certain-place-and-a-certain-time-the-third-bienal-de-la-habana-and-the-origins-of-the-global-exhibition-rachel-weiss/>.

THE 'DISTANCE' STANCE. THE APPARATUS OF KNOWLEDGE
PRODUCTION IN EARLY RUSSIAN ARTISTIC RESEARCH

LERA KONONCHUK. V-A-C Foundation, GES-2 House of Culture;
National Research University — Higher School of Economics (HSE University),
Moscow, Russia, lera.kononchuk@v-a-c.org.

Keywords: Russian art; epistemology of art; knowledge production; artistic research; non-knowledge; national identity; historical amnesia; epistemic thing; enactive environment.

The article examines the specifics of Russian artistic research. First, with the help of historical analysis of the phenomenon in the international context, the essential characteristics of artistic research are deduced. They consist in the intertwining of ontology, epistemology and methodology of a work or a process, which is enacted through a problem beyond the issues of art. Art in this situation acts as an “epistemic thing” (Henk Borgdorff), a “theoretical object” (Hubert Damisch), or an enactive environment. This boundary, or the interdependent intertwining of the subject, method, and purpose of the work, manifests itself in different ways in the various apparatuses of knowledge production in art, varying from context to context, despite the globalization of the art scene of the twenty-first century. The Russian art of the late noughties and early tens was just approaching the use of the research paradigm. Its application is conditioned by a range of reasons, including the need to construct a work of art as a complex reflection on a socially acute topic, such as issues of national identity and historical amnesia. The art segment under consideration tried to avoid merging with the common media imagery, moving away from both the dominant rhetoric and its ironic interpretations by artist predecessors and fellow contemporaries, while bypassing straightforward activist strategies. The kind of knowledge such art dealt with was often non-knowledge, the ungraspable, the erased, and the camouflaged. This knowledge found its elusive manifestation in traces of absence, scattered authorship, failures, and other forms of distancing, yet sometimes revealing through such embodiments its own communicative limitations.

DOI: 10.22394/0869-5377-2024-1-5-33

References

- Agamben G. *What Is an Apparatus?* Stanford, CA, Stanford University Press, 2009.
- Althusser L. *Ob iskusstve* [On Art], Moscow, V-A-C Press, Artguide editions, 2019.
- Bennett J. *Practical Aesthetics. Events, Affects and Art After 9/11*, London, I. B. Tauris, 2012.
- Bishop C. Information Overload. *Artforum*, April 2023. Available at: <https://www.artforum.com/features/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571/>.
- Bishop C. *Radikal'naiia muzeologiya, ili Tak uzh "sovremenny" muzei sovremenno-go iskusstva?* [Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?], Moscow, Ad Marginem Press, 2014.
- Bois Y.-A., Hollier D., Krauss R., Damisch H. A Conversation with Hubert Damisch. *October*, 1988, vol. 85, pp. 3-17.
- Borgdorff H. A. *Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and the Academia*, Leiden, Leiden University Press, 2012.

- Busch K. Artistic Research and the Poetics of Knowledge. *Art & Research*, 2009, vol. 2, no. 2. Available at: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/busch.html>.
- Degot E. Tonkaia rusaskaia liniia [The Thin Russian Line]. *ARTkhronika* [Art Chronicle], 2000, no. 3–4, pp. 65–66.
- Del Pino Velasco A. Summary of an Unknown Object in Uncountable Dimensions: Visual Arts as Knowledge Production in the Retinal Arena, a presentation by Sarat Maharaj. *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art* (eds M. Hlavajova, J. Winder, B. Choi), Utrecht, Frankfurt am Main, BAK, basis voor actuele kunst, Revolver, 2008, pp. 132–141.
- Derrida J. *O grammatologii* [De la grammatologie], Moscow, Ad Marginem, 2000.
- Dyakov V. Detektiv [A Detective]. *Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva* [Moscow Museum of Modern Art], 2014. Available at: <https://mmoma.ru/exhibitions/gogolevsky10/detektiv/>.
- Enwezor O. The Black Box. *Documenta 11, Platform 5: Exhibition Catalogue* (eds O. Enwezor et al.), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, pp. 44–55.
- Esche C. Introduction: Making Art Global: A Good Place or a No Place? *Afterall*, April 20, 2011. Available at: <https://www.afterall.org/articles/introduction-making-art-global-a-good-place-or-a-no-place-charles-esche/>.
- Esche C. What's the Point of Art Centers Anyway? Possibility, Art and Democratic Deviance. *transversal texts*, April 2004. Available at: <https://transversal.at/transversal/0504/esche/en>.
- Graw I. Welcome to the Resort. Six Theses on the Latest Structural Transformation of the Artistic Field and Its Consequences for Value Formation. *Texte zur Kunst*, September 2022, no. 127. Available at: <https://www.textezurkunst.de/en/127/isabelle-graw-welcome-to-the-resort/>.
- Ha Thuk C. *Research-Based Art Practices in Southeast Asia. The Artist as Producer of Knowledge*, Cham, Palgrave Macmillan, 2022.
- Hlavajova M., Winder J. Choi B. Introduction. *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art* (eds M. Hlavajova, J. Winder, B. Choi), Utrecht, Frankfurt am Main, BAK, basis voor actuele kunst, Revolver, 2008, pp. 7–14.
- Holert T. *Knowledge Beside Itself. Contemporary Art's Epistemic Politics*, Berlin, Sternberg Press, 2020.
- Israilova M. Ispolnenie znaniia [The Performance of Knowledge]. *Teatr* [Theatre], March 11, 2022. Available at: <https://oteatre.info/ispolnenie-znaniia/>.
- Kononchuk V. V. “Khudozhestvennoe issledovanie”: podkhody k opredeleniiu, kritika i spetsifika v rossiiskom kontekste [“Artistic research”: Approaches to Definition, Criticism and Specificity in the Russian Context]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniia kul'tury* [International Journal of Cultural Research], 2023, no. 2 (51), pp. 99–114.
- La Biennale di Venezia 46. Esposizione internazionale d'arte. Identity and Alterity. Figures of the body 1895–1995*, Venezia, Marsilio, 1995.
- Lee P. M. *Think Tank Aesthetics. Midcentury Modernism, the Cold War, and the Neoliberal Present*, Cambridge, MA, MIT Press, 2020.
- Liotard J.-F. *Sostoianie postmoderna* [La Condition postmoderne], Moscow, Saint Petersburg, Institute of Experimental Sociology, Aleteia, 1998.
- Machulina D. Trud. *Premiia Kandinskogo* [Kandibsky Prize]. Available at: <https://www.kandinsky-prize.ru/diana-machulina-2/>.
- Misiano V. Khudozhniki prosto berut to, chto pod rukoi [Artists Just Take What's at Hand]. *ARTkhronika* [Art Chronicle], 2008, no. 10, pp. 91.

- Molok N. Manifesta. Molodezh' na marshe [Manifesta. Youth on the March]. *ARTkhronika* [Art Chronicle], 2002, no. 4, pp. 20–27.
- Nelund S. *Acts of Research: Knowledge Production in Contemporary Art Between Knowledge Economy and Critical Practice*, Copenhagen, Faculty of Humanities, University of Copenhagen, 2015.
- Novikova M. Ochered' za Kandinskim [A Queue for Kandinsky]. *ARTkhronika* [Art Chronicle], 2008, no. 12, pp. 24–25.
- Rogoff I. #Commonings: Becoming Research. *Haus der Kulturen der Welt*, 2022. Available at: <https://archiv.hkw.de/en/app/mediathek/video/96409>.
- Sal'nikov V. Pikasso o nas ne slyshal [Picasso Hasn't Heard of Us]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Artistic Journal], 2002, no. 42. Available at: <https://mam.garagemca.org/issue/91/article/2001>.
- Sheikh S. Talk Value: Kul'turnaia industriia i ekonomika znaniia [Talk Value: Culture Industry and the Knowledge Economy]. *Teorii i praktiki* [Theory and Practice], 2008. Available at: <https://theoryandpractice.ru/posts/8668-talk-value-cultural-industry-and-knowledge-econom>.
- Shestakova A. Transformirovat' znanie [Transforming Knowledge]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Artistic Journal], 2018, no. 105. Available at: <https://mam.garagemca.org/issue/78/article/1698>.
- Shuripa S. Novaia kontseptual'naia volna, ili O prirode idei v molodom kontseptual'nom iskusstve [New Conceptual Wave, or Nature of Ideas in Young Art]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Artistic Journal], 2009, no. 73–74. Available at: <https://mam.garagemca.org/issue/20/article/299>.
- Soznanie eto takaia veshch', kotoruiu mir dolzhen obresti, khochet on etogo ili net. Katalog vystavki* [Consciousness is a Thing That the World Should Acquire, Whether It Wants It or Not. Exhibition Catalog], Moscow, *Khudozhestvennyi zhurnal*, 1995.
- Steyerl H. Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict. *transversal texts*, January 2010. Available at: <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/en>.
- Still Present! 12 Berlin Biennale of Contemporary Art*. Available at: <https://12.berlinbiennale.de/exhibition/>.
- Suverina E. V. “Arkhivnaia likhoradka”: kul'turnaia travma i fantomy pamiaty v sovremennoi Rossii [“Archive Fever”: Cultural Trauma and Phantoms of Memory in Contemporary Russia]. *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Culture and Arts Herald], 2020, no. 2 (62), pp. 114–123.
- Svergun A. Stambul'skii vzgliad [Istanbul Perspective]. *ARTkhronika* [Art Chronicle], 2003, no. 5, pp. 90–95.
- Tang S. *Knowledge as Production Factor: Toward a Unified Theory of Economic Growth*, Beijing, Institute of Asia Pacific Studies, Chinese Academy of Social Sciences, 2005.
- Voropai L. “Khudozhestvennoe issledovanie” kak simptom: o meste khudozhnika v “kognitivnom kapitalizme” [“Artistic research” as a Symptom: On the Place of the Artist in “Cognitive Capitalism”]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Artistic Journal], 2013, no. 92. Available at: <https://mam.garagemca.org/issue/6/article/55>.
- Weiss R. A Certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition. *Afterall*, April 20, 2011. Available at: <https://www.afterall.org/articles/a-certain-place-and-a-certain-time-the-third-bienal-de-la-habana-and-the-origins-of-the-global-exhibition-rachel-weiss/>.

Эпистемологическая полезность художественных резиденций и шелуха повторений

ЖЕНЯ ЧАЙКА

Ассоциация арт-резиденций России, Коломна,
zhenya.chaika@gmail.com.

Ключевые слова: арт-резиденции; художественный процесс; символическая система; создание миров; Нельсон Гудмен; Жан-Франсуа Лиотар.

В статье художественные резиденции берутся как объект исследования. Рассматриваются стереотипы, связанные с ролью арт-резиденций в художественном процессе, например представление о сайт-специфичности и о художнике в резиденции как о человеке, обязательно наделенном свежей оптикой и призванном освоить место. В статье отмечается, что в мире резиденций разделяются режим работы на результат, или создание произведения, и режим исследования. В настоящее время наблюдается крен в сторону исследовательских резиденций.

Далее в статье рассматривается специфика художественного исследования и его роль в художественном процессе. Упоминается подход Жан-Франсуа Лиотара к выставкам как к философским высказываниям и анализируется концепция Нельсона Гудмена о создании миров. Стратегии работы в резиденции опи-

сываются через конкретные способы создания миров, исследование в резиденции разбирается как возможность конструирования правильной, то есть эпистемологически продуктивной, версии мира. Через расширение некоторых положений аналитической эстетики Гудмена делается акцент на арт-резиденции как на уникальном, лабораторном, пространстве/условии/контексте создания новых символических систем — миров — посредством предъявления референциальных цепочек в их становлении и дешифровке.

В ситуации художественных резиденций новые миры создаются буквально на наших глазах, и, взятые как предмет исследования, арт-резиденции предоставляют условия для разложения художественного процесса на его составляющие. Арт-резиденции — пространства, в которых разворачиваются и сворачиваются связи между мирами.

Художественные резиденции как объект исследования

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ резиденции принято описывать с практической точки зрения: какие они бывают, кому могут пригодиться, чего от них ждать. Тем не менее в современных реалиях резиденции занимают все более убедительные позиции на траектории становления художников, иначе говоря, делаются частью их практики. Это значит, что сами резиденции играют достаточную роль в том, что называют художественным процессом, — как для территории, так и для работы отдельного автора. Стало быть, в них достаточно объема, чтобы обратиться к ним с исследовательским интересом, задать вопрос: что, собственно, происходит в резиденции с художественно-эстетической точки зрения?

Поскольку большинство текстов о резиденциях носят методический, инструментальный характер, нет какого-то универсального определения того, что это, собственно, такое. В базовом варианте арт-резиденции — это временное место для работы и/или проживания художника. При этом под «художником» в данном случае мы можем понимать любого профессионала сферы культуры: и композитора, и хореографа, и куратора, и режиссера-мультипликатора — кого угодно.

При всем многообразии и гибкости формата арт-резиденций, как правило, большинство из них выполняют функцию, которую следовало бы назвать ключевой для этого формата, а именно: арт-резиденции отвечают за обеспечение непрерывности художественной практики. Даже когда в условиях кризиса говорится о том, что арт-резиденции — это инструмент поддержки художников, очень важно понимать, что в поле профессиональных программ речь идет исключительно о том, чтобы дать возможность художникам оставаться художниками, несмотря на препятствующие этому условия.

Еще один момент, который необходимо обозначить, прежде чем приступить к основному изложению, касается генеалогии резиденций: арт-резиденции возникли в логике культурной мобиль-

ности. Не фокусируясь на этом явлении как на важном аспекте европейской политики в сфере культуры, скажем только, что оно предполагает, что в резиденцию художник обычно приезжает, что там он находится «не дома». Отсюда возникает один из широко транслируемых паттернов относительно художника в резиденции: предполагается, что это человек, наделенный свежей оптикой, возможно, даже немного первопроходец, который смотрит на новое место свежим взглядом. Несмотря на то что сейчас резиденции все реже являются частью систем культурного обмена и реализуются на других основаниях, штамп «освоения места искусством» преследует этот формат, а печать «сайт-специфичности» является одним из неизбежных отягчающих обстоятельств.

Стереотипы об арт-резиденциях и исследованиях

Место и особенное отношение художников к нему — именно вокруг этого выстраивается большинство стереотипов. Возьмем самый простой: художники вдохновляются местом, место вдохновляет/воодушевляет художников. Дальше больше: художники делают что-то специально для этого места, в работах художников находит отражение такое-то место. Что это вообще значит? С тех пор как мы не ограничиваем инструментарий художников реалистическими пейзажами, ответить на этот вопрос не так уж просто. К этому вопросу нам еще предстоит вернуться.

Последнее время широко используется выражение «исследовательская резиденция». Чаще всего под этим понимается вовсе не «резиденция для исследователей», а такая резиденция для художников (все так же понята широко), в результате которой они не должны предоставить результат. Таким образом, подспудно в мире резиденций разделяются и даже противопоставляются режим работы на результат, или создание произведения, и режим исследования. Под последним обычно понимается сбор материалов, формулирование идей, знакомство с местной сценой и возможными участниками коллабораций. При этом как будто бы предполагается, что если сейчас какой-то проект находится в исследовательской стадии, то уже скоро (может, даже в следующей резиденции) он окажется в стадии производства. Иначе говоря, в мире резиденций исследованием принято называть подготовительный этап работы над проектом. Инфраструктурно такого рода исследование встраивается в резиденции по-разному: либо оно предшествует производственной резиденции, либо является

ее первым этапом (в случае длительных или двухэтапных резиденций), либо же резиденция в принципе отказывается участвовать в производстве, не имея для этого ресурсов или мотивации.

Пожалуй, в мире арт-резиденций можно отметить явный крен в сторону исследовательских резиденций. Возможно, это связано с осознанием профессиональным сообществом кризиса перепроизводства, а может, с готовностью к более долгим инвестициям в художников. В самом деле, если молодые резиденции (которые появляются постоянно) зачастую стремятся к быстрому циклу производства, завершающемуся презентацией произведения, символический капитал которого резиденция неизбежно присваивает себе, то более взрослые резиденции (которых все больше) осознанно вкладывают свои ресурсы в развитие практики художников. В пределе это значит, что исследовательский этап может длиться и длиться, проходя через самые разные инфраструктуры поддержки.

Таким образом, распространение исследований — что бы мы под ними ни понимали — приводит к тому, что на извечный вопрос мира резиденций, что важнее — процесс или результат, многие отвечают: «Процесс». И в этом контексте получается, что конкретное художественное исследование больше, чем отдельная резиденция.

Еще один момент, который связывает арт-резиденции с исследованием, — это герметичность того, что, собственно, там происходит. В этом смысле слово «исследование» становится шагом к разгерметизации и, конечно, используется просто как метафора, если не эвфемизм, чтобы описать то непонятное, чем, собственно, занимается художник до появления произведения («А вдруг он ничем не занимается, а мы его кормим...»). Подобное словопотребление, конечно, связано с общей непроясненностью художественного процесса.

Тем не менее, если художники оказываются в резиденции с целью начать или продолжить свое исследование, она может им предоставить для этого материал. В первую очередь таким материалом, безусловно, будет место, хотя не любое высказывание художника по поводу места основано на исследовании. Резиденция может давать тему или предмет, хотя многие суждения по поводу темы выносятся просто по аналогии и не являются результатом исследования. Резиденция может дать условия для исследования, однако ими еще надо уметь воспользоваться. Резиденция может выступить мощным катализатором, хотя еще не факт, что те процессы, которые она запустит, будут иметь отношение к исследованию.

Специфика художественного исследования и его роль в художественном процессе

Исследование в контексте художественного производства довольно давно стало обыденностью. В частности, Клэр Бишоп анализирует различные стратегии демонстрации искусства, основанного на исследовании (*research-based art*), и специфику взаимодействия такого искусства со зрителем, выделяя три фазы с начала 1990-х до наших дней. Исследовательница подробно показывает, как техника и технологии влияли как на процесс получения информации художниками, так и на способы ее демонстрации, обращая внимание на то, что в динамике оказывается, что перегруженное информацией искусство зачастую неинформативно для зрителей. Более того, Бишоп довольно прямолинейно обнажает проблему: нужно признать, что не везде, где мы видим ворох информации, имеет место исследование.

В итоге два процесса сливаются в один: поиск становится изысканием. Разница едва уловима, но важна. Искать — предварительно уточнять информацию о чем-то с помощью поискового алгоритма, «гуглить». Изыскание, собственно исследование, включает анализ, оценку и новый подход к проблеме.

Поиск предполагает адаптацию собственных идей к языку «поисковых запросов» — скорее всего, в выдаче будут уже существующие понятия; в то время как исследование (как онлайн, так и офлайн) предполагает формулирование свежих вопросов и проработку новой терминологии, которую алгоритму еще только предстоит научиться распознавать¹.

Таким образом, вслед за Бишоп хочется обратить внимание на то, что часто там, где в произведениях декларируется исследование, имеет место простой сбор информации с последующим ее предъявлением. То есть отсутствуют ключевые критерии исследовательского подхода: не задаются вопросы, дающие направление поиска, не анализируются находки, не оцениваются результаты анализа, не выдвигаются новые гипотезы.

Вообще же, как отмечает Хенк Боргдорф, в литературе о художественных исследованиях принято различать несколько видов

1. *Bishop C. Information Overload // Artforum. April 2023. URL: <https://www.artforum.com/features/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571/>.*

исследований. Во-первых, «исследование по поводу искусства», или интерпретативное исследование, где само искусство (произведение, художественный процесс) является предметом изучения. Такое исследование весьма обычно для гуманитарных наук и академической сферы. Во-вторых, «исследование для искусства», или инструментальное исследование. В данном случае исследование как бы подготавливает художественную практику, которая является уже не предметом анализа, но целью, тем, ради чего собирается информация: изучаются новые материалы и инструменты. В-третьих, Боргдорф принципиально выделяет «исследование посредством искусства», когда

...художественная практика — не просто результат исследования, но также и его проводник, когда исследование разворачивается в актах творения и представления и *через них*².

Скорее всего, под искусством, основанном на исследовании, можно понимать два последних варианта, указанных Боргдорфом. Сбор информации, аккумуляция смыслов, которые затем находят выражение в художественной практике, — именно это мы имели в виду, говоря о выделении исследовательских резиденций как особого вида работы. Это типичное исследование для будущего проекта, оно дополнительно характеризуется тем, что его как будто бы можно очень четко отделить от самого момента производства искусства. В огрубленном виде это выглядит так: сначала мы подумали, о чем производить искусство, затем произвели искусство. Очень многие проекты в сфере современного искусства программируются, основываясь именно на такой логике. Для такого «исследования для» подойдет и простой поиск, пользуясь терминологией Бишоп.

Однако гораздо интереснее третий тип исследования, о котором говорит Боргдорф, а именно исследование через художественную практику. Как представляется, в этом случае, даже если в своей методологии это исследование отходит максимально далеко от академических контекстов, происходит и качественная переработка материала, и выход на уровень новых подходов. Случается, однако, что такого рода исследование настолько плотно переплетается с художественной практикой в целом, что их невоз-

2. *Borgdorff H. A. The Production of Knowledge in Artistic Research // The Routledge Companion to Research in the Arts / M. Biggs, H. Karlsson (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2011. P. 44.*

можно разделить. Может даже показаться, что нет такой художественной практики, которая не была бы исследованием. Боргдорф вообще-то рассматривает художественное исследование как форму производства знания, рассуждает о последнем типе исследования так:

В этом контексте случается также, что термину «художественное исследование» предпочитают «художественное развитие». Слово «исследование» сохраняется для деятельности в традиционных университетах или промышленных исследовательских центрах. Несомненно, есть что сказать и по поводу предпочтения термина «художественное развитие». Художественное исследование определено вносит свой вклад в развитие искусства подобно тому, как любое исследование старается привнести что-то в соответствующую дисциплину. Исследование и развитие тесно переплетены, и иногда может иметь смысл сделать акцент на аспекте развития, особенно когда кто-то пытается поставить под сомнение важность исследования для художественной практики. Один из вопросов, который все время всплывает в этих дебатах, касается именно различия между *художественной практикой самой по себе* и *художественной практикой как исследованием*. Хотя я не буду касаться этого вопроса подробно, он будет присутствовать на заднем плане. Взаимосвязанность художественного исследования с художественной практикой и художественным развитием настолько высока, что концептуальное различие здесь кажется неестественным³.

Любопытно, что апелляция к художественному развитию является более приемлемой при обосновании необходимости художественного исследования. Так и в случае с арт-резиденциями во многих контекстах (в частности, бюрократических) проще сказать о поддержке художников, чем о необходимости вкладывать ресурсы в художественное исследование. В то же время, экстраполируя представление об исследовании, растворенном в художественной практике, на арт-резиденции, можно сказать: что бы в них ни происходило, велика вероятность того, что происходит там именно художественное исследование. Оно имеет место благодаря созданию условий для реализации художественной практики, процесса, в котором идет производство знаний, если воспользоваться выражением Боргдорфа.

3. Ibid. P. 44–45.

Художественные исследования и курирование

Мы оговаривались, что в художественных резиденциях слово «художник» понимается довольно широко. В частности, участником резиденции может быть и куратор. В этой связи необходимо сказать, что кураторы довольно часто, возможно, чаще, чем сами художники, заявляют, что ведут художественные исследования. Вероятно, это связано с биографиями многих кураторов, которые, кроме практической деятельности, также причастны академической сфере. Однако зачастую кураторские исследования лежат исключительно в выставочном поле. Но и в этой связи

...стоит делать различие между исследованием по поводу выставки, исследовательской выставкой и выставкой как исследованием. Границы между этими тремя областями очень тонкие, и очень часто стоит большого труда их разглядеть. Тем не менее нам показалось интересным посмотреть, как вопрошание о выставке как исследовании может смещать ее определение в качестве объекта знания и вместе с тем диспозитива медиации этого знания, высвечивая точки пересечения и зоны напряжения между объектом, диспозитивом и методом⁴.

Таким образом, подобно трем типам художественного исследования, которые были выделены выше, можно говорить о схожих типах в отношении исследования и выставки. Во-первых, исследование, для которого выставка является предметом (например, изучаются материалы создания конкретной выставки). Во-вторых, исследовательская выставка, то есть выставка, которая представляет результаты исследования (такого рода выставки особенно распространены в нехудожественной среде). В-третьих, выставка, которая сама по себе является исследованием. Это значит, что выставка не столько дает ответы, полученные в результате исследования (это относится ко второму типу), сколько ставит вопросы, формулирует гипотезы и — в пределе — меняет представление о мире. Последний тип исследования совпадает с исследованием, реализуемым через художественную практику.

Пожалуй, один из самых ярких проектов в истории выставок, *Les Immatériaux* Жан-Франсуа Лиотара, представленный в Центре Помпиду в 1985 году, является примером, подходящим для описа-

4. Athanassopoulos V., Boutan N. Quand les multitudes deviennent normes. Présentation du dossier // *Revue Proteus*. 2016. № 10. Le commissariat comme forme de recherche. P. 4–5.

ния всех трех типов исследования. Во-первых, сама эта выставка стала предметом изучения для десятков, если не сотен, ученых, чему способствует, конечно, потрясающе подробное документирование подготовки, процесса монтажа и всех материалов выставки, коих было немало. Стоит добавить, что подготовку проекта сопровождала постоянная текстовая рефлексия самого Лиотара, который был только одним из авторов. Во-вторых, эта выставка, безусловно, стала результатом предварительных исследований — как самого философа-теоретика постмодерна, так и специалистов Центра индустриального творчества (*Centre de Création Industrielle*), пригласивших его к совместным размышлениям. В-третьих, сама выставка стала методом исследования новой реальности. Как отмечают Юк Хуэй и Андреас Брокман во «Введении» к книге «30 лет после *Les Immatériaux*: искусство, наука и теория»,

...выставка возникла из попытки вывести концепт постмодерна за пределы книг и найти ему поддержку в других объектах, научных, промышленных и художественных⁵.

Говоря о структуре выставки, Лиотар прямо выделяет концепты, с которыми работает: материя, медиа, коммуникация, технологии, автор и др. Формат выставки помогает поставить их под сомнение и задать исследовательские вопросы, которые благодаря участию художников и теоретиков находят символические ответы. У нас сейчас нет задачи анализировать, что было сделано Лиотаром в русле исследования как выставки; важно обозначить саму стратегию конструирования из выставочного материала философского высказывания. Философ говорит о том, что выставка — это еще один формат развития мысли. Используя уже введенную нами в этом тексте терминологию, скажем, что это еще один формат производства знаний.

Пожалуй, стоит также отметить, что выставка как исследование строится в онтологической логике, в то время как выставка, которая рассматривается как результат исследования, то есть чья задача — представить полученные знания, выстраивается в логике нарратива, последовательного изложения материала. Онтологическое же курирование предполагает прокладывание координатных осей ключевых исследовательских вопросов, на основе

5. 30 Years After *Les Immatériaux*: Art, Science, and Theory / Y. Hui, A. Broeckmann (eds). Lüneburg: Meson Press, 2015. P. 12.

которых вырастает символическая система, благодаря плотности взаимосвязи символов приходящая к эпистемологической эффективности.

Концепция создания миров Гудмена и арт-резиденции

Одной из основных идей философии искусства Гудмена является идея о возможности создания миров. Эта, в основе своей эпистемологическая, идея развивается в работе «Способы создания миров»⁶ (1978). Хилари Патнэм в своей аналитической статье, посвященной этой книге, отмечает:

Центральным положением «Способов создания миров» является защита плюрализма. В этой работе Гудмен подчеркивает, что феноменальное само по себе имеет множество в равной мере значимых описаний. С его точки зрения, это имеет место по двум причинам. Во-первых, общеизвестно, что восприятие само по себе находится под влиянием привычек, культуры и теории. Во-вторых, для Гудмена, как и для позднего Витгенштейна, нет никакой пограничной черты между характером опыта и тем описанием, которое дает ему субъект⁷.

Таким образом, с одной стороны, работать с феноменальным иначе как через его описания невозможно. С другой стороны, все, что мы можем так или иначе анализировать, есть не что иное, как множественные описания, или версии мира. И все, что мы можем делать в эпистемологическом плане, — либо создавать эти версии мира, либо пытаться понять, как именно они были созданы. В этой связи, усугубляя релятивизм происходящего, можно говорить и о том, что, анализируя произведения искусства, мы на самом деле продолжаем создавать многие произведения — и версий произведений будет столько же, сколько зрителей. Однако гораздо интереснее находиться на стороне создания произведения искусства, как оно происходит в конвенциональном представлении, например в мастерской художника или арт-резиденции, и анализировать, каким образом конструируется его онтология, а не рас-

6. Гудмен Н. Способы создания миров / Пер. с англ. А. Л. Никифорова и др. М.: Идея-пресс; Логос; Праксис, 2001.

7. Putnam H. Reflections on Goodman's Ways of Worldmaking // Journal of Philosophy. 1979. № 76. P. 603.

путывать клубок референциальных связей, который проводит нас по лабиринтам невидимых созданий-создаваний.

Здесь важно помнить, что Гудмен «в своих работах настойчиво напоминает нам, что нет никакой возможности сравнить версии с неконцептуализированной реальностью»⁸. Это замечание указывает на невозможность определить различия между миром и версиями мира, между мирами — воображаемыми и действительными (если такие понятия вообще уместны в онтологии Гудмена).

Прежде всего стоит отметить, что множественность миров вовсе не обуславливается тем, что они актуально присутствуют в мире и обнаруживаются тем или иным образом. Напротив, для теории Гудмена характерна идея о том, что «миры и элементы, которые они содержат, скорее создаются, чем обнаруживаются»⁹. Они создаются с помощью версий мира — особых символических систем, поддерживаемых определенной структурой. При этом любопытно, что об одних и тех же изображениях мы можем сказать, что это разные изображения одного и того же, или что это одинаковые изображения каких-то разных предметов, или что это разные изображения совершенно разных предметов. Все это говорит о том, что ни одно изображение не может быть оценено как правильное или неправильное (адекватно оценено) безотносительно к той версии мира, к которой оно принадлежит. То, что конфликтующие версии могут быть равно правильными, не подвергается сомнению, как и то, что у нас нет никаких оснований говорить о том, что разные версии могут концептуализировать одни и те же факты. Такая позиция, безусловно, может быть охарактеризована как плюралистическая. При этом, по меткому замечанию Патнэма, «Гудмен — плюралист как относительно целей, так и относительно содержания познания, и эти два вида плюрализма связаны у него теснейшим образом»¹⁰.

Однако «плюрализм» — это не единственный ярлык, который навешивается на теорию Гудмена. Не в меньшей мере его «обвиняют» в релятивизме. Так, например, Израэль Шеффлер говорит о неясности позиции Гудмена, в частности, относительно того, создаются ли только версии мира или миры — вслед за версиями:

8. Ibidem.

9. *Elgin C. Z. The Legacy of Nelson Goodman // Philosophy and Phenomenological Research. 2001. Vol. 62. № 3. P. 683.*

10. *Putnam H. Op. cit. P. 615.*

Создание миров, к которому стремится Гудмен, оказывается уклончивым: возможно ли идентифицировать миры с помощью (правильных) версий мира или же они включают то, к чему с помощью таких версий отсылается. То, что версии создаются, я с легкостью могу принять, но то, что и те вещи, к которым они отсылают, создаются, для меня неприемлемо¹¹.

На это возражение Шеффлера Гудмен отвечает, что сомнения в том, что мы можем создавать миры, обычно продиктованы одним из двух комплексов.

Первый комплекс звучит как «мир такой замечательный, у меня бы так хорошо не вышло», также известный как «только Бог мог создать дерево». Второй — «мир так ужасен, я не хочу иметь к этому никакого отношения». Оба комплекса базируются на заблуждении, согласно которому что бы мы ни создавали, мы можем создать это так, как нам захочется. Источник этого заблуждения сложно обнаружить. Мы делаем стулья, компьютеры, книги, самолет; чтобы сделать все это правильно, нужны навыки, внимание, труд. Стул, который я сделаю, скорее всего, будет шататься; писать книгу — бесконечная мука; компьютер я вовсе не могу собрать, и никто пока еще не смог создать самолет, который мог бы далеко улететь на батарейках. Создать правильный мир — версии — или создавать миры — гораздо сложнее, чем делать стулья или самолеты; неудачи случаются сплошь и рядом, просто потому что все, что у нас есть, — это переработанный хлам из старых и упрямых миров¹².

Задачу осложняет еще и то, что кусочки старых, упрямых миров не могут использоваться феноменально, они должны быть даны в виде символов. Скажем, мелкодисперсная металлическая пыль, проникающая в наши легкие при «погружении» в то или иное место, пожалуй, лишена символизма, но, попадая в художественное высказывание — новую версию мира, — она просто обязана быть символом. Возвращаясь к одной из чаще всего декларируемых задач художников в резиденции, а именно к «работе с местом», важно сказать, что непродуктивно говорить о феноменологической сайт-специфичности. Как бы место ни воздействовало на художника, на уровне создания произведения оно должно быть переведено в набор символов или символических си-

11. *Scheffler I. My Quarrels With Nelson Goodman // Philosophy and Phenomenological Research. 2001. Vol. 62. № 3. P. 666.*

12. *Goodman N. On Starmaking // Synthese. 1980. № 45. P. 211–215.*

стем. Невозможно отталкиваться от «прямого взаимодействия с пространством», некоего «прямого впечатления», но только от символически зафиксированной, концептуализированной версии мира.

Символами и элементами символических систем могут быть не только буквы и изображения, но и жесты и конфигурации тел, тексты, ситискейпы, саундскейпы, разговоры, любые зафиксированные ландшафты. Что еще из того, как нам дано место, является символической концептуализацией реальности? На самом деле почти что угодно. Например, текст программы пребывания, расписание встреч с именами художников, карта местности, статьи в интернете, книги, рассказы, разговоры, таблички с названиями улиц, рекламные вывески, очертания домов на фоне ночного неба, особенная осенняя конфигурация северного сияния, зафиксированная чьей-то камерой, созданные прежде произведения художников, бесконечные звонки домой, другие привезенные с собой проблемы и представления о мире.

В то же время для создания новых версий мира как будто бы недостаточно собрать наименее упрямые кусочки: версии не могут возникать «безосновательно», они должны быть обусловлены важными для нас требованиями и служить нашим познавательным целям. Мы уже много говорили о версиях мира, поэтому сейчас нам представляется наиболее адекватным структурировать то, что нам известно о них. Итак, всякая версия мира:

- должна состоять из компонентов, которые сочетаются друг с другом;
- должна конструироваться исходя из наших познавательных целей и быть основана на нашем предыдущем опыте;
- может быть правильной/приемлемой (в случае, если сообщает что-то новое о мире) или неправильной/неприемлемой (в случае, если оказывается безразлична к нашему познавательному опыту);
- будучи правильной, создает мир, версией которого является¹³;
- является уникальной (не существует эквивалентных версий мира);
- может «принадлежать» к науке, искусству или обыденному языку.

13. Наиболее спорный вопрос в конструктивной теории Гудмена, утвердительный ответ на него см., в частности, в: *Goodman N. Op. cit.*

Последний момент является для нас наиболее интересным, особенно в том, что касается применимости эпистемологической теории Нельсона Гудмена к искусству.

Как отмечает Кэтрин Элгин, «удачные встречи с искусством приносят новые версии мира, новые структуры явления и реальности»¹⁴. Это замечание подчеркивает, что понимание и создание в теории Гудмена идут рука об руку. Именно поэтому «создание миров» (как оно применимо к искусству) является не просто способом объяснения творческого процесса художника, но также дает важнейший инструмент анализа самих когнитивных функций и познавательных процессов. Кроме того, стоит заметить, что, поскольку интерес Гудмена касается структуры создаваемой версии мира, говоря о познании и создании и когнитивной значимости этих процессов, он подчеркивает эту значимость не только для субъекта создающего, но и для субъекта воспринимающего, сталкивающегося с той или иной версией мира.

Таким образом, символическая теория Гудмена обеспечивает определенного рода «постоянность» произведения искусства. То, что доминантной в произведении признается структура, заставляет предположить, что она должна остаться (хотя бы в основном) неизменной при различного рода «встречах со зрителем». Действительно, можно говорить о том, что если мы воспринимаем произведение искусства как целостную версию мира, то оно является самостоятельным, однако в большинстве случаев произведение может оказаться вписанным как элемент в какие-то иные версии или стать элементом других миров (это не запрещено ни теорией Гудмена, ни нашей привычкой обращаться с вещами). В таком случае оно, конечно, может претерпеть некоторые изменения — потерять свою символическую значимость произведения искусства. Для иллюстрации подобной ситуации Гудмен приводит пример: будет ли являться произведением искусства картина Рембрандта, которая используется как одеяло?

Однако, учитывая относительную независимость структуры произведения как символической системы от нашего восприятия, нельзя не напомнить, что в теории Гудмена имеет место общий пафос прагматизма. Версия мира признается правильной или приемлемой только в том случае, если она сообщает нам что-то новое о мире, то есть только тогда, когда она соответствует нашим

14. *Elgin C. Z. Op. cit. P. 685.*

основным познавательным целям и установкам. Более важным оказывается то, что она должна определенным образом коррелировать с нашим предыдущим опытом создания или восприятия. То есть тот полезный остаток, который мы можем получить от версии мира, есть своеобразное отношение того, что она имеет сообщить, к тому, что мы уже знаем.

Так, говоря о переплетении процессов создания и понимания, предположим, что работа над созданием произведений в резиденции — это также способ понять что-то: о том месте, в котором оказываются художники, о предмете исследования, о тех произведениях, которые были созданы прежде, о собственной художественной практике. Возможно, в пределе можно было бы сказать, что это способ создать эпистемологически обновленную версию собственного художественного процесса.

Характерной особенностью версии мира является также и то, что она не творится из ничего. Новый мир можно создать только из старых миров. Это значит, что всякий раз при создании новой версии мира изменения претерпевает какая-то или какие-то из уже существующих версий. В «Способах создания миров» Гудмен выделяет пять основных способов создания миров, к рассмотрению которых мы и переходим.

Способы создания миров и возможные художественные стратегии

Художественные резиденции, в отличие от произведений, не готовые миры, но лаборатории по созданию миров. В этом смысле любая резиденция — не важно, заявлена она как исследовательская или нет, — представляет собой эпистемологически наполненный процесс: процесс создания и проявления нового через реконфигурацию символических систем. Гудмен говорит о создании миров и о мирах-произведениях как о готовых эпистемологически ценных структурах. Из его теории мы органично можем вывести эстетику — теорию восприятия художественного произведения, в которой преобладает расшифровка цепочек референций. В то время как внутри резиденций мы можем позволить себе разложить на верстаке мастерской все исходные миры, инструменты, которые мы к ним применяем, способы, которые мы используем, чтобы создать новые познавательно наполненные миры.

Несмотря на то что, по утверждению Гудмена, всякая версия мира является уникальной и невозможно эквивалентно «пе-

ревести» одну версию мира в другую, известны способы, которыми эти версии создаются: а) композиция и декомпозиция, б) нагрузка, в) упорядочение, г) удаление и дополнение, д) деформация¹⁵.

а) Композиция и декомпозиция

Композиция и декомпозиция, иначе говоря, представляют собой разложение и сложение — именно из этих процессов, часто имеющих место одновременно, во многом и состоит создание миров:

С одной стороны, из деления целого на части и родов на виды, из анализа состава комплексных величин, из проведения различий; с другой стороны, из составления целых и родов из частей, членов и подклассов, из объединения единиц в комплексы и создания связей. Эти композиция и декомпозиция обычно производятся, сопровождаются или поддерживаются применением ярлыков — таких, как имена, предикаты, жесты, картины и т. д.

Таким образом, например, темпорально разнесенные события могут быть объединены под именем собственным или идентифицированы как составляющие «предмет» или «человека», или снег может быть разделен на несколько веществ согласно терминам некоторых языков. Метафорическая передача — например, когда предикаты вкуса применяются к звукам — может производить двойную реорганизацию, одновременно и вновь сортируя новую область применения, и связывая ее с прежней областью¹⁶.

Конечно, нельзя утверждать, что мы создаем мир всякий раз, когда сочетаем вещи особым образом, но что, безусловно, следует из приведенных слов Гудмена, так это то, что миры могут отличаться по тому, что не все, принадлежащее одному миру, принадлежит другому. В этом смысле интересен пример исполнения музыкального произведения — несколько раз, но по одной партии. По мнению Гудмена,

... два сильно отличающихся друг от друга исполнения музыкального произведения тем не менее являются исполнениями одного и того же произведения, если они соответствуют той же са-

15. См.: Гудмен Н. Указ. соч.

16. Там же. С. 187.

мой партитуре. Система нотации различает конститутивные и контингентные аспекты исполнения, таким образом выбирая те роды исполнения, которые могут считаться валидными¹⁷.

Вещи продолжают или не продолжают «тем же способом» в зависимости от того, что расценивается как тот же самый способ.

...«теперь я могу продолжать», в смысле Витгенштейна, когда я нашёл знакомый образец или его приемлемое изменение, которое подходит для всех данных случаев¹⁸.

В этом контексте уместно вновь взглянуть на ситуацию «сайт-специфичности»: строго говоря, приезжая в одно и то же место, разные художники встречаются с одним и тем же набором версий мира. Можем ли мы представить эти миры как своего рода партитуру, а создание на их основе произведений — как исполнение по этой партитуре? Подобное выведение роли места на передний план нивелировало бы фигуру художника, заставив предположить, что, находясь в зависимости от места, авторы только исполняют предложенную им конфигурацию символов. Хотя взятое в пределе, это предположение звучит парадоксальным, размышления о нем помогают понять одну из причин кризиса художественных резиденций, ориентированных на место: в (относительно) продолжительной временной перспективе произведения могут оказываться репетитивными. Иными словами, даже не делая громких заявлений о постоянной работе над одним произведением для одного места, никто не застрахован от повторов в итоговом высказывании, поскольку слишком много общего в том, что «дано».

Однако, очевидно, что при любой «сайт-специфичности» в качестве исходных используются не только версии мира, имеющиеся в конкретном месте, но и те, которые художник привозит с собой, — участие в композиции элементов из привозных версий мира добавляет разнообразия. Таким образом, повторное использование элементов из исходных миров теоретически не должно приводить к высокой повторяемости в новых версиях не только потому, что количество комбинаций элементов бесконечно, но и потому, что каждый исходит из индивидуальных добавлений собственных, привозных миров.

17. В данном случае Гудмен ссылается на собственные «Языки искусства», изданные за 10 лет до «Способов создания миров».

18. Гудмен Н. Указ. соч. С. 190.

Применение в качестве способа создания миров композиции и декомпозиции сталкивается не только с необходимостью разместить элементы заново, с использованием тех, что уже были использованы, или с привлечением тех, которые еще не встречались в этом контексте, но и с самой работой над определением границ версии мира. Можно говорить о том, что существуют правила узнавания или идентификации версии мира, например значимости для этой версии мира именно такой и никакой другой модификации элементов. Сопоставленные именно этим определенным образом, элементы оказываются более удобными для какой-то из версий.

Для иллюстрации стратегий работы в арт-резиденциях приведем пример работы со звуковым ландшафтом Егора Ключихина, сделанной в рамках резиденции «Шишимская горка»¹⁹ (2020) в Екатеринбурге. Место, которое дано и которое подлежит пересборке, — это район Уктус. В качестве элементов для составления новой версии мира художник берет звуки. При этом есть подспудная задача — сочетать звуки, которые мы действительно слышим. При анализе эти звуки раскладываются на разные звуковые системы: вместо белого шума мы начинаем слышать журчание воды, пение птиц, крики детей на игровой площадке, шум стройки, вой ветра и т. д. Каждый из этих источников звука может восприниматься художником как исходная символическая система. Для своей задачи он выбирает образец, сэмпл из каждой такой системы, сэмплирует — и здесь терминология музыканта и аналитический словарь Гудмена совпадают. На следующем этапе Егор создает композицию из этих сэмплов. В итоге многократно воспроизведенные образцы начинают звучать одновременно — так же, как это делают звуковые системы, которым эти образцы принадлежат. Однако созданная художником композиция отличается от совокупности данных ему изначально звуковых систем, является новой версией мира.

б) Нагрузка

Предыдущий способ создания миров предполагает, что в новый мир входят только те элементы, которые нужны, а те, которые не нужны, опускаются. Теперь же мы сталкиваемся с таким способом создания миров, который не исключает, что в одной версии может присутствовать большое количество элементов, только часть из которых будет считаться важной.

19. Подробнее о проекте см. URL: <https://readymag.com/sibegor/uktus/>.

Некоторые релевантные роды одного мира могут не просто отсутствовать в другом, а скорее присутствовать как нерелевантные роды; некоторые различия среди миров являются различиями не столько во включаемых объектах, сколько в их выделении или акцентировании, и эти различия влекут за собой не меньше последствий²⁰.

Действительно, сделать ударение на каждом слове — значит не сделать ни на одном. Такая же ситуация имеет место и с версиями мира. Выделяются те роды и те элементы, которые в наибольшей мере соответствуют целям, ради которых версия мира вообще создается. Те же, которые не являются в данном случае принципиальными, остаются в тени. Иначе это можно обозначить как разные уровни акцентировки.

Обратившись к уже приведенному выше примеру работы со звуковым ландшафтом, обратим внимание и на то, что, возможно, при создании художником новой версии мира также имела место смена акцентов. Не станем утверждать, что в проекте были учтены все наличные источники звуки — напротив, были взяты только те, которые казались наиболее релевантными. Однако в итоговой композиции не использовались несуществовавшие звуки — все они были аналоговые. Чаще всего зрители-слушатели проекта говорили о том, что они думали/у них было ощущение, что в этом районе должна звучать только стройка, а оказалось, что в нем есть и звуки природы. На этом основании можно сделать предположение, что новая версия мира уравнила нагрузку источников звука, распределив их равномерно или вовсе дав возможность слушателю самому их распределить.

Еще один пример создания нового мира с помощью нагрузки в условиях резиденции и повышенного внимания к месту, где все происходит, касается высказываний в городском пространстве. Не имеет смысла анализировать конкретные художественные примеры, достаточно сказать, что, представляя город как определенную версию мира и размещая в какой-то ее точке произведение, мы, безусловно, меняем нагрузку элементов, создавая тем самым новую версию мира, в которой особую роль играет та или иная стена, трансформаторная будка, площадь с фонтаном, окна магазина, превращенные в экраны, заборы — все что угодно.

20. Гудмен Н. Указ. соч. С. 193.

в) Упорядочение

Как отмечает Гудмен,

...миры, не отличающиеся по объектам или по акцентированию, могут отличаться по упорядочению; например, миры различных конструктивных систем отличаются порядком происхождения²¹.

Всякие системы существуют в соответствии с теми порядками, которые являются для них характерными и целесообразными. Упорядочения привычных систем проникают в характер их восприятия — даже на уровне обыденного опыта. Так, например, мы знаем, что упорядочение высоты звука обычно происходит по тонам и октавам. Заявление о необходимости упорядочения высоты звука иным образом может претендовать на изменения в обстоятельствах и целях версии мира, а значит, свидетельствовать о создании нового мира.

Свидетельствовать о том, что наше восприятие мира в значительной мере подчинено многим четко упорядоченным версиям, может наше привычное обращение со временем — расчет на 24 часа в сутках, на то, что работать придется максимум восемь из них, а спать девять. В ином масштабе мы привыкли слагать годы в десятилетия, десятилетия в века, века в тысячелетия... Одна из стратегий работы художников в резиденциях — это восстановление хода событий. Такой исследовательский пафос позволяет понять, «как все было на самом деле». Подобные изыскания обычно связаны с работой в архивах. Разберем это на примере проекта «Белый павильон»²² (2017), представленного Женей Мачневой на выставке программы арт-резиденций 4-й Уральской индустриальной биеннале.

Прежде чем создать свою текстильную инсталляцию, художница ознакомилась с тем, как сейчас живет и работает Каслинский завод архитектурно-художественного литья, на котором в конце XIX века был создан Каслинский павильон; зафиксировала сохранившиеся фрагменты павильона в эталонном зале завода и в музее в Каслях; изучила, как выглядит копия этого павильона, представленная в Екатеринбургском музее изобразительных искусств; в Париже собрала документальные свидетельства о присутствии там павильона, нанесла их на современную карту города; проработала художественные эскизы, по которым создавался павильон. Из этой

21. Гудмен Н. Указ. соч. С. 198.

22. Подробнее о проекте см. URL: <https://zhenyamachneva.com/12/>.

работы по упорядочению траектории жизни павильона сложился образ объекта — недостижимого, недоступного, отпраздновавшего свое, разрушенного человеческими руками и потому возможного только в воспоминаниях. Поэтому было выбрано воплощение, максимально схожее с реальным: павильон выполнен точно по тем же размерам, но из чугуна в шпалеру переведены только ключевые изображения, обеспечивающие узнавание, — остальное тает, работая на эффект ускользающего воспоминания.

г) Удаление и дополнение

Мы не раз уже говорили, что создание мира «из ничего» в теории Гудмена невозможно. Мир всегда создается из того мира или миров, которые имеются. Однако, как мы увидели по тем способам создания миров, которые были приведены, для создания нового мира не всегда достаточно простой рекомбинации элементов. Четвертый способ создания версии мира — удаление и дополнение — призван помочь в этой ситуации:

Создание одного мира из другого также требует обычно обширной расчистки и заполнения — фактически вырезания некоторого старого материала и поставки некоторого нового. Наша способность обозрения в принципе неограниченна, и то, что мы принимаем, обычно состоит из значимых фрагментов и намеков, нуждающихся в существенном дополнении. Нередко художники искусно используют это: литография Джакометти полностью представляет идущего человека лишь несколькими беглыми линиями головы, рук и ног в нужном соотношении и позиции относительно незаполненного пространства листа; рисунок Кэтрин Стургис передает хоккеиста в движении единственной нагруженной линией²³.

Этот способ создания миров также проверяется некоторыми закономерностями нашего восприятия. Например, совершенно очевидно, что мы всегда

... находим то, к обнаружению чего мы подготовлены (то, что мы ищем, или то, что бросает серьезный вызов нашим ожиданиям), и, вероятно, будем игнорировать то, что ни помогает, ни препятствует нашему поиску — это хорошо известно из повседневной жизни и достаточно подтверждено в психологической лаборатории²⁴.

23. Гудмен Н. Указ. соч. С. 203.

24. Там же. С. 205.

Любопытно, что мы с удовольствием можем пропустить то, что есть, и увидеть то, чего вовсе нет (например, когда наблюдаем за виртуозным фокусником).

В качестве примера проекта, методом работы которого с существующими версиями мира можно назвать удаление и дополнение, хочется привести проект Павла Отдельнова «Звонящий след»²⁵ (2021), реализованный в рамках программы арт-резиденций 6-й Уральской индустриальной биеннале. В здании бывшего общежития секретной Лаборатории «Б» в поселке Сокол художник создает структуру условного музея, сочетая фотографии и найденные объекты с собственными полотнами. Так, из пространства общежития удаляются те следы времени, которые оказываются бесполезными для конструируемой версии мира, и добавляются элементы — пейзажи, написанные художником в пронзительно реалистичной манере. Благодаря этому балансу удаления и привнесения пространство общежития становится не только свидетелем событий, к которым отсылает проект, но само начинает как бы звенеть, словно бы оповещая о высокой концентрации боли.

д) Деформация

Последний из выделяемых Гудменом способов создания миров — деформация — предполагает, что «некоторые изменения формы могут в зависимости от точки зрения рассматриваться или как исправления, или как искажения»²⁶. Это говорит о том, что те или иные элементы могут быть подвергнуты деформации, если в своем деформированном виде они нам удобнее, то есть если так они в большей степени соответствуют нашим познавательным задачам.

Карикатуристы часто переходят от избыточного акцентирования к фактическому искажению. Пикассо, отправляясь от *Las Meninas* Веласкеса, а Брамс — от темы Гайдна, создали чудесные вариации, доходящие до откровений²⁷.

Деформация — способ создания мира, который вроде бы основан на самых что ни на есть незначительных изменениях. Иногда изменение формы едва заметно, и мы не сразу можем сказать, то перед нами или не то; точнее, иногда кажется, что это то да не то од-

25. Подробнее о проекте см. URL: <https://otdelnov.com/ru/gallery-ringing-trace/>.

26. Гудмен Н. Указ. соч. С. 206.

27. Там же. С. 210.

новременно. Так или иначе, при деформации создатель нового мира может концентрироваться на контурах отдельного символа, его очертаниях. Здесь любопытно привести в качестве примера проект Евгении Паниной «Сон единорога»²⁸ (2019), который был создан в арт-резиденции *Vyksa AIR*. Этот проект тесно связан с местом, в котором родился. Дело в том, что единорог изображен на гербе города Выкса. Поэтому первый шаг на пути создания работ в этом проекте — это деформация гербового символа. Безусловно, важно и то, что эта деформация не производится произвольно, но отсылает к одному из самых известных сюжетов средневековых шпалер — изображению дамы и единорога. Однако иконический средневековый символ также дается через деформацию. Наложение двух деформированных символов — формальная основа для развития многослойного высказывания художницы, посвященного и анализу женского, и размышлениям о состоянии между реальным и виртуальным/воображаемым.

Как видно из приведенных примеров создания художественных миров, выделенные способы создания миров часто переплетаются. Скажем так, относительно легко выделить способ, который был отправным или ключевым, но это вовсе не значит, что он был единственным. Справедливо сказать, что для создания новой версии мира достаточно применить какой-то один способ. Однако, чтобы создать версию мира, которая была бы произведением искусства, необходимо использовать сочетания разных способов. Хотя бы потому, что один из признаков искусства, по Гудмену, — это множественная и сложная референция.

Конструирование правильных версий мира

Синтезирование разных способов создания миров, их последовательное и одновременное применение, умножение друг на друга — вот что имеет место в момент создания новых версий мира. Ситуация художественной резиденции такова, что, работая с художником в ней, можно как будто бы видеть, из чего состоят те самые упрямые наличные миры, и предполагать, какие трансформации символов происходят в процессе работы художника. Любопытно, что принимающая сторона во многом является владельцем этих местных символических миров и как раз таки во многом отвечает за то, как эти миры предстанут перед художниками. Однако не стоит забывать о том, что художники приезжают, приво-

28. Подробнее о проекте см. URL: <https://vyksaair.com/panina/>.

зя с собой свои миры. В этих мирах присутствуют и их собственный художественный метод, и знания о работе с материалами, их политические взгляды, эмоциональное состояние, рецепты на антибиотики — все что угодно.

Именно исходя из собственной версии мира, художник (сознательно или нет) выбирает стратегию работы с местными мирами и уточняет собственную прагматику, иначе говоря, определяет, вокруг какого исследовательского вопроса будет выстраиваться полезность создаваемой им версии мира.

Эпистемологически правильная версия мира — это такая версия, которая сообщает нам что-то новое. Внутри аналитической эстетики Гудмена произведения искусства обладают высоким эпистемологическим потенциалом. Арт-резиденции могут рассматриваться как открытая лаборатория по созданию символических систем — новых миров — через предъявление референциальных цепочек в их становлении. Другими словами, предъявляемый процесс производства искусства оказывается в них эпистемологически продуктивен.

Последнее утверждение возвращает нас к словам Боргдорфа о слиянии до неразличимости художественного исследования и художественной практики. Мы совершенно согласны с тем, что при продуктивной конфигурации обоих, условия для которой могут быть даны в художественной резиденции, различать их не стоит.

Напомним, что Боргдорф рассматривает художественное исследование как форму производства знания, настаивая при этом на ценности открытости новому и не отказываясь от романтизации и даже известной эзотеризации процесса получения знания. Боргдорф, ссылаясь на интервью теоретического физика Роберта Дайкграфа, замечает:

Экспериментальные художественные практики являются неотъемлемой частью исследования, так же как и активная включенность художника — сущностным компонентом исследовательской стратегии. Здесь лежит сходство художественного исследования как с лабораторно-техническим исследованием, так и с этнографической работой в поле. Непредсказуемая природа творческих открытий, обязательными составляющими которых являются дрейфы, интуитивная прозорливость, случайные вдохновения и открытия, такова, что не так-то легко кодифицировать методологическое обоснование. Как и во многих академических исследованиях, предполагает, что мы делаем что-то непредсказуемое, что подразумевает

использование интуиции и известную меру случайности. Исследование больше похоже на разведывание, чем на следование известному пути²⁹.

В заключение отметим, что рассмотрение процесса появления художественных произведений в терминах способов создания миров вовсе не лишает этот процесс связи с неизвестным, неизведанным. Правил как таковых нет. Напротив, хочется напомнить приведенные выше слова Гудмена о том, что все было бы слишком просто, если бы мы действительно могли создавать миры так, как нам хочется. Сам процесс взаимодействия символов лишен предсказуемости, а декларируемый прагматизм — логики прогресса.

В ситуации художественных резиденций новые миры создаются буквально на наших глазах, и, взятые как предмет исследования, арт-резиденции предоставляют условия для препарирования художественного процесса, выступают пространством, где разворачиваются и сворачиваются связи между мирами, прошлыми, настоящими и будущими.

Библиография

- Гудмен Н. Способы создания миров / Пер. с англ. А. Л. Никифорова, Е. Е. Ледникова, М. В. Лебедева и Т. А. Дмитриева. М.: Идея-пресс; Логос; Практис, 2001.
- 30 Years After Les Immatériaux: Art, Science, and Theory / Y. Hui, A. Broeckmann (eds). Lüneburg: Meson Press, 2015.
- Athanassopoulos V., Boutan N. Quand les multitudes deviennent normes. Présentation du dossier // Revue Proteus. 2016. № 10. Le commissariat comme forme de recherche. P. 4–6.
- Bishop C. Information Overload // Artforum. April 2023. URL: <https://www.artforum.com/features/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571/>.
- Borgdorff H. A. The Production of Knowledge in Artistic Research // The Routledge Companion to Research in the Arts / M. Biggs, H. Karlsson (eds). L.; N.Y.: Routledge, 2011.
- Elgin C. Z. The Legacy of Nelson Goodman // Philosophy and Phenomenological Research. 2001. Vol. 62. № 3. P. 679–690.
- Goodman N. On Starmaking // Synthese. 1980. № 45. P. 211–215.
- Putnam H. Reflections on Goodman's Ways of Worldmaking // Journal of Philosophy. 1979. № 76. P. 603–618.
- Scheffler I. My Quarrels With Nelson Goodman // Philosophy and Phenomenological Research. 2001. Vol. 62. № 3. P. 665–677.

29. Borgdorff H. A. Op. cit. P. 57.

THE EPISTEMOLOGICAL USEFULNESS OF ARTISTIC RESIDENCIES AND THE HUSK OF REPETITION

ZHENYA CHAIKA. Association of Artist-in-residence Programs, Kolomna, Russia,
zhenya.chaika@gmail.com.

Keywords: artist residency; artistic process; symbolic system; world creating;
Nelson Goodman; Jean-François Lyotard.

In the article, artist residencies are considered as an object of research. The stereotypes associated with the role of artist residency in the artistic process are examined: for example, the idea of site-specificity and of the artist in residency as a person necessarily endowed with fresh optics and destined to make the place her own. The article notes that in the world of artist residencies, the mode of work for the result, or the creation of a work, and the mode of research are separated. Currently, there is a tilt towards research residencies.

Further, the article discusses the specifics of artistic research and its role in the artistic process. Jean-François Lyotard's approach to exhibitions as philosophical statements is mentioned and Nelson Goodman's concept of the creation of worlds is analyzed. Strategies of work in the artist residency are described through specific ways of creating worlds, research in the residency is analyzed as an opportunity to construct a correct, that is, epistemologically productive version of the world. Through the expansion of some points of Goodman's analytical aesthetics, the emphasis is placed on artist residency as a unique, laboratory, space/condition/context for the creation of new symbolic systems — worlds — through the presentation of referential chains in their formation and deciphering.

In the situation of artist residency, new worlds are being created literally before our eyes, and, taken as a subject of research, artist residencies provide conditions for the decomposition of the artistic process into its components. Artist residencies are spaces where connections between worlds unfold.

DOI: 10.22394/0869-5377-2024-1-37-61

References

- 30 Years After *Les Immatériaux: Art, Science, and Theory* (eds Y. Hui, A. Broeckmann), Lüneburg, Meson Press, 2015.
- Athanassopoulos V., Boutan N. Quand les multitudes deviennent normes. Présentation du dossier. *Revue Proteus*, 2016, no. 10, pp. 4–6.
- Bishop C. Information Overload. *Artforum*, April 2023. Available at: <https://www.artforum.com/features/clair-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571/>.
- Borgdorff H. A. The Production of Knowledge in Artistic Research. *The Routledge Companion to Research in the Arts* (eds M. Biggs, H. Karlsson), London, New York, Routledge, 2011.
- Elgin C. Z. The Legacy of Nelson Goodman. *Philosophy and Phenomenological Research*, 2001, vol. 62, no. 3, pp. 679–690.
- Goodman N. On Starmaking. *Synthese*, 1980, no. 45, pp. 211–215.
- Goodman N. *Sposoby sozdaniia mirov* [Ways of Worldmaking], Moscow, Ideia-press, Logos, Praxis, 2001.
- Putnam H. Reflections on Goodman's Ways of Worldmaking. *Journal of Philosophy*, 1979, no. 76, pp. 603–618.
- Scheffler I. My Quarrels With Nelson Goodman. *Philosophy and Phenomenological Research*, 2001, vol. 62, no. 3, pp. 665–677.

Блуждая среди высот гор и низин рек: художественные исследования и то, что их характеризует

Ольга Широкоступ

Garage Academy, Москва, Россия, shirokostup@gmail.com.

Ключевые слова: художественное исследование; художественный процесс; гибридность; вовлеченность; институции.

В данной статье представлен обзор происхождения понятия «художественное исследование» и дискуссии вокруг него, развернувшейся в художественной и академической среде. Художественное исследование возникло в рамках академии, но при этом, как подчеркивают многие критики, с которыми солидаризируется автор статьи, оно не должно ею колонизироваться.

В статье рассматриваются модели ведения художественных исследований с опорой на работу Мики Ханнулы, Юхи Суоранты и Тере Вадена «Методология художественных исследований» и выявляются общие закономерности, характеризующие эту практику во всем ее многообразии. За основу берется формула, согласно которой художественное исследование — это художественный процесс, к которому добавляется контекстуальная, интерпретационная и кон-

цептуальная работа, направленная на аргументацию точки зрения.

В любом случае практики художественного исследования рассматриваются как перформативные.

Автор статьи предлагает взгляд на ход художественного исследования как на процесс, протяженный во времени, включающий в себя сменяющиеся фазы и различные «точки видимости». Художественные исследования могут быть представлены в институциональном пространстве, если это совпадает с программой и задачами конкретной институции, но в то же время они могут проводиться независимо. Готовому проекту, демонстрируемому в рамках институции, может предшествовать длительный исследовательский период, остающийся за кадром, или же какие-то промежуточные результаты исследования могут быть представлены в самых разных форматах.

РАЗНОРОДНЫЕ практики, которыми исследователи занимаются на территориях современного искусства и его пограничья, как кусочки пазла, собираются в единую картину, иллюстрирующую процесс производства, распространения и освоения *знания*. В этом тексте я попробую вслед за многими коллегами «взглянуть на художественное исследование как на открытое, историческое, контекстуальное и нарративное предприятие»¹. Начав с неразрешимой, в некотором смысле ставшей традиционной дискуссии вокруг определения художественного исследования и невозможности его дать, я остановлюсь на том, о чем же мы можем размышлять сейчас, беря в расчет сложность вопроса о том, зачем художественные исследования были поставлены на научную основу.

Мы поговорим о том, что характеризует художественные исследования в их многообразии. Практики художественных исследований мы можем рассматривать как специфически перформативные, существующие в различных режимах «видимости» и в различной динамике; результаты художественных исследований, в свою очередь, могут быть реализованы в различных форматах.

Я не думаю, что вправе позиционировать себя как ментора, осуществляющего отбор значимых текстов в соответствии с принятыми иерархиями. Я хочу поразмышлять о том, чем стали художественные исследования для профессионального сообщества и зрителей, как перестать рассматривать их в качестве искусствен-

1. «Попробуем подытожить этот взгляд на художественное исследование как на открытое, историческое, контекстуальное и нарративное предприятие. Цель последующего уточнения этого понятия в виде упрощенного уравнения состоит не в том, чтобы посмотреть на художественное исследование сверху, как бы пытаясь объяснить или узаконить его, а в том, чтобы дать базовый каркас, без которого оно может показаться довольно туманным и бесформенным. Формы и способы ведения художественных исследований являются по-настоящему открытыми и должны оставаться таковыми. Не стоит загонять их в жесткие рамки или к чему-то привязывать» (*Busch K. Artistic Research and the Poetics of Knowledge // Arts & Research. 2009. Vol. 2. № 2. URL: <https://laboratory.culturalinquiry.org/wp-content/uploads/2016/03/art-and-research.pdf>*).

но созданной университетской дисциплины, которая, несомненно, должна подвергаться критике, как и сами «принявшие» ее академические институты и интеллектуальные рынки, формирующие запрос на такого рода практики².

1. Что характеризует художественные исследования?

Как утверждал Итало Кальвино, «поэт неясности может быть только поэтом точности».

*Андрей Славик*³

Зачастую автор_ки, пишущие о художественных исследованиях, сознательно «обходят молчанием» определение этой области или отстаивают позицию, объясняющую, почему они уклоняются от формулирования ее определения.

Пытаясь приблизиться к возможному описанию различных практик и самой дисциплины, авторы нередко выбирают несколько метафор, ключей, ассоциаций, способных передать некое состояние или процесс, воплощенный в одном неустойчивом определении. Мика Ханнула в своем полном эффектных метафор эссе «Низины рек, высоты гор: контекстуализация художественного исследования»⁴ старается не давать четких определений. И все же его описание художественных исследований как «сочетания художественной практики и теоретического подхода, направленного на производство знаний» во многом передает то самое пограничное состояние и вместе с тем не попадает в ловушку представления практики как уже устоявшейся за последние десятилетия университетской дисциплины.

Ханнула подчеркивает важность диалога и вовлечения других в процесс производства знания, а также уникальность и своеобразие различных коллективных и индивидуальных практик на территории современного искусства, которые в ситуации отсутствия иных «имен» обозначаются как художественное исследование:

Основополагающим стимулом любого исследования неизбежно является коммуникация — желание сообщить что-то о каком-либо предмете другим людям. Предпосылки всегда возникают

2. Ibidem.

3. *Slávik A.* Preface: Towards a Community of Style // *Microhistories* / M. Bårtås, A. Slávik (eds). Stockholm: Konstfack, 2016.

4. *Hannula M.* River Low, Mountain High. Contextualizing Artistic Research // *Artistic Research* / A. W. Balkema, H. Slager (eds). Leiden: Brill, 2004. P. 70–79.

из того факта, что исследователь и создаваемый им текст — это часть его окружения, часть мира, на который исследователь оказывает влияние и который, в свою очередь, влияет на него. Важно с максимальной открытостью и ясностью показать, кто, за чем и что исследует. Это и есть метод, отличный от простого перечисления четких правил для получения желаемого результата. Сам метод должен оставаться гибким и развиваться по ходу исследования⁵.

О важности описания художественного исследования как процесса говорит также Саломея Фёгелин:

Чтобы искусство справедливо смогло внести вклад в общую копилку исследований, нужно открыть доступ к неоднозначности, недостоверности и незавершенности этого процесса, а не подвергать его объяснению или переводу на метаязык, у которого свои собственные интересы на бирже знания⁶.

Дать множество уникальных имен, принять, что художественное исследование — это спектр понятий⁷, и вернуться к поэтическому языку его описания, а не к языку науки — это, вероятно, попытка «перезапустить» дискуссию о художественном исследовании с тем, чтобы больше говорить о самой практике и уникальных кейсах, а не о дисциплине и ее месте в академии.

Понятие «художественное исследование» (*artistic research*) впервые было использовано в художественно-академическом курсе Великобритании. Джеймс Элкинс отмечает, что термин был придуман для обозначения исследовательского потенциала художественных программ, увеличения бюрократического числа «научных трудов» университета⁸. Такой гибкий подход к понятиям позволял художественным факультетам получать хорошее финансирование от государства за «эффективные показатели работы». В своей недавней статье Клэр Бишоп ссылается на Элкинса, говоря о связи появления множества докторских программ и искусства, основанного на исследованиях:

5. Ibidem.

6. Фёгелин С. Письмо *sonic fictions*: литература как портал в возможность художественного исследования / Пер. с англ. А. Ройдман // Альманах-огонь. URL: http://fajro.abc-group.ru/article_fegelin.html.

7. Busch K. Op. cit.

8. Elkins J. Artists With PhDs: On the New Doctoral Degrees in Studio Art. Washington, DC: New Academia Publishing, 2009.

Хотя искусство, основанное на исследованиях, является глобальным явлением, оно неотделимо от появления докторских программ для художников на Западе, особенно в Европе, в начале 1990-х годов. Согласно опросу, проведенному Джеймсом Элкинсом в 2012 году, 73 учреждения в Европе предлагали докторскую степень в области искусства⁹.

Бишоп подчеркивает, что методы, лежащие в основе такого рода искусства, не вполне можно назвать исследовательскими, и задается вопросом, какой тип знания они производят:

Одна из фаз исследований в области искусства открывает разрыв между исследованиями и истиной. Вместо того чтобы основываться на социальных темах (миграция, женский труд, ущерб окружающей среде), производство искусства объединяет разрозненные нити посредством вымысла и субъективных предположений. <...> Это смещение приводит к следующим результатам: поиск становится исследованием¹⁰.

Размышляя о том, какие формы принимают художественные исследования, Дмитрий Виленский (коллектив «Что Делать») в своем курсе 2020 года «Мутантные исследования» (в рамках дисциплины *Garage Academy* «Исследования в современном искусстве») говорит о том, что «исследования всегда развиваются на основе скрещивания и мутаций различных структур познания (чувственных и рациональных) и логистики знания, возникающей в процессе курирования процессов создания и распространения знания». Но Виленский также настаивает на том, что одной из задач художественных исследований должно быть

... формирование прикладного знания — набора инструментариев, открытых для каждого, кто вовлечен в процессы социальной и политической трансформации общества.

Очевидно, что недостаточно учиться в академии и у академии, мы можем использовать активистские методы, стремиться к построению структур, делающих возможным совместное производство знания:

9. Bishop C. Information Overload // Artforum. April 2023. URL: <https://www.artforum.com/features/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571/>.

10. Ibidem.

Художественные исследования отличаются гибридностью и спекулятивностью своих методик, ускользя и подрывая жесткую дисциплину академической конвенции... <...> Мы обратимся к смыслу производства знания в той его области, которая традиционно описывается как активистские исследования.

Возвращаясь к критике Бишоп, мы можем отметить, что художники, не стремящиеся к достижению определенных целей и уклоняющиеся от того, чтобы делать собственные выводы, по сути, не производят собственных исследований¹¹, а занимаются пересборкой уже существующих в огромном количестве «кусочков» информации, погружая нас в «интеллектуальную неопределенность». Эта деятельность не направлена на изменение существующих структур знания, она не обращается к животрепещущим темам, а аудитория таких проектов «чувствует все меньше желания принять эстафету соисследователя»¹².

Вопросы вызывает также необходимость в принципе придать к неким исследовательским открытиям, предлагать нечто оригинальное, ведь

...из этой парадигмы оригинальности и вытекает героическое представление об исследовании как о своего рода колонизации новых территорий знания, причем общая колонизированная территория должна увеличиваться с каждым новым оригинальным вкладом¹³.

Как указывает в своем тексте Дарла Криспин,

...такая метафора ставит в невыгодное положение аргументы, направленные на презентацию художественного творчества как разновидности исследований.

11. «Художники больше не проводят собственных исследований, а загружают, собирают и реконтекстуализируют существующие материалы в бессистемном обновлении апроприации и реди-мейда» (Ibidem).
12. Обилие информации без авторских пояснений теперь кажется нежелательным, поскольку погружает нас в интеллектуальную неопределенность. «Ожидание установления соединения» — экзистенциальная неопределенность буферизации — сигнализирует о том, до какой степени некоторые художественные стратегии 1990-х годов больше не достигают своей аудитории, которая чувствует все меньше желания принять эстафету соисследователя (Ibidem).
13. *Crispin D. Artistic Research as a Process of Unfolding // Research Catalogue. 2019. URL: <https://www.researchcatalogue.net/view/503395/503396>.*

Возвращаясь к тому, как видит эту проблему Фёгелин, мы можем указать на то, что выходом из сложившейся ситуации может стать «выход» художественного исследования «из-под опеки академии»:

Академические науки не должны колонизировать искусство и поглощать его тело, чтобы говорить от его лица в рамках собственной дисциплинарной эрудиции¹⁴.

Обращаясь к эссе Сарата Махараджа «Незаконченный набросок „Неизвестного объекта в 4D“: Сцены художественного исследования», мы также находим предложение не сводить разговоры о термине «художественное исследование» к его бытованию в контексте академии:

Эта форма исследования не может вестись в соответствии с жесткими академическими и научными принципами, касающимися обобщения, дублирования и количественной оценки, поскольку она затрагивает уникальное, качественное, частное и локальное¹⁵.

Но как добиться того, чтобы «академические науки перестали колонизировать искусство и поглощать его тело», чтобы его знание было «впоследствии оценено как „знание будущего“»¹⁶, ведь само искусство стремится к этому сращению, «идеализируя научный мир»?¹⁷

Исследовательница Людмила Воропай также критикует художественное исследование за вынужденную «мимикрию» художественной практики под научную, настаивая на искусственном, хоть и выгодном для профессионалов из сферы современного искусства, сближении:

14. Фёгелин С. Указ. соч.

15. *Maharaj S. Unfinishable Sketch of 'An Unknown Object in 4D': Scenes of Artistic Research // Artistic Research. P. 39.*

16. «Академические науки не должны колонизировать искусство и поглощать его тело, чтобы говорить от его лица в рамках собственной дисциплинарной эрудиции, но позволить работе, неспособной артикулировать, как может показаться на первый взгляд, учредить свой собственный голос и собственное ощущение вещей. Таким образом, существует вероятность, что искусство не будет артикулировано как провал артикуляции, как что-то непознаваемое, но будет понято и оценено как знание будущего» (Фёгелин С. Указ. соч.).

17. *Andrea Fraser in an interview with Yilmaz Dziewior // Fraser A. Works: 1984 to 2003. Kunstverein in Hamburg. Cologne: Dumont, 2003. P. 93.*

Одновременно использование неолиберальной риторики художественных исследований и концепции «искусства как производства знания» становится вопросом экономического выживания многих академических художественных институций на Западе¹⁸.

Это «создает довольно напряженную обстановку» (между искусством и академией), как описывает Хенк Боргдорф, который называет это не чем иным, как нарушением границ, напоминая насилье, производимое над пациенткой, вынужденной говорить на языке медицины, а не на языке своего собственного тела¹⁹.

2. Художественные исследования как процесс производства знания

И все же мы исходим из того, что:

- а) художественные исследования существуют (хотя бы потому, что произведения искусства — это то, что воплощает в себе особые знания о мире) и мерцают, проявляются по-разному в зависимости от того, кто, где, как их ведет (в зависимости от установок, целей, контекста, локальности);
- б) художественные исследования характеризуются некими общими процессами, то есть существуют некие закономерности, которые проявляются в том, как идет работа над проектами, и в том, какие формы эти проекты принимают²⁰.

То есть вместо того, чтобы говорить об определениях художественного исследования, которые, очевидно, «раслаиваются» и не являются подспорьем в живой художественной/исследовательской деятельности, мы можем говорить *об отличительных способах производства знаний* и строить *рабочие схемы, базовые формы и формулы*, как это делает коллектив авторов в составе Мики Ханнулы, Юхи Суоранты и Тере Вадена, предлагая (хотя и не скрывая иронии) базовую формулу:

Художественное исследование = художественный процесс (действия внутри практики) + контекстуальная, интерпретационная, концептуальная работа (аргументация точки зрения)²¹.

18. Воронай Л. «Художественное исследование» как симптом: о месте художника в «когнитивном капитализме» // Художественный журнал. 2013. № 92. URL: <https://mam.garagemca.org/issue/6/article/55>.

19. Borgdorff H. A. Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and the Academia. Leiden: Leiden University Press, 2012.

20. Hannula M. et al. Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public. N.Y.: Peter Lang, 2014. P. 15.

21. Ibidem.

В «художественный процесс (действия внутри практики)» входят:

- приверженность условиям практики;
- документирование действий;
- курсирование между позициями инсайдера и аутсайдера;
- создание произведений искусства.

В «контекстуальную, интерпретационную, концептуальную работу (аргументация точки зрения)» входят:

- социальное и теоретическое воображение;
- герменевтика;
- концептуальные, лингвистические и доказательные инновации;
- вербализация.

Коллектив авторов предлагает прекрасную метафору *жемчужного венца*²², в которой порядок слагаемых в подробно описанном выше уравнении «художественный процесс + контекстуальная, интерпретационная, концептуальная работа» не является временной последовательностью, где одно должно следовать за другим. Ханнула, Суоранта и Ваден полагают, что слагаемые параллельны друг другу и любое из них может послужить началом исследования, а исследователь, как правило, чередует эти виды деятельности.

Так что же характеризуют художественные исследования помимо выявленного выше? Их ведут в разной динамике и зачастую медленно, что особенно важно в ситуации «быстро движущегося (художественного) мирового конвейера»²³.

Фазы исследования сменяют друг друга, подчас почти незаметно, и могут проходить в различных режимах видимости. Так, художественное исследование в какой-то момент может появиться-

22. «Учитывая эти две стороны „неразрывности“: (1) обнаружение исследования происходит как через художественный процесс, так и через контекстуальную/концептуальную работу и (2) открытие и обоснование происходит посредством обоих, то, возможно, основную модель лучше представить в виде рис. 1: художественный процесс — это общая структура, с которой начинается исследование и к которой оно возвращается (двигаясь изнутри вовнутрь), и он чередуется с более или менее отчетливыми фазами контекстуальной/концептуальной работы. Вместе эти два вида действий образуют непрерывный исследовательский процесс — нанизывание жемчуга на нить, которая в итоге может превратиться в венец публикаций» (Ibid. P. 19).

23. *Dzuverovic L., Revell I.* Lots of Shiny Junk at the Art Dump: The Sick and Unwilling Curator // In Parse. 2019. № 9. URL: <http://parsejournal.com/article/lots-of-shiny-junk-at-the-art-dump-the-sick-and-unwilling-curator/>.

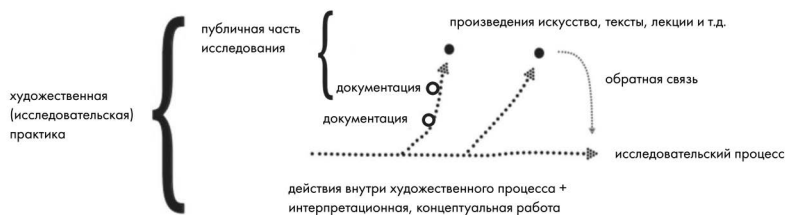


Рис. 1. Художественная исследовательская практика и публичная часть исследования.

Источник: Hannula M. et al. Op. cit. P. 18.

ся в институциональном пространстве, когда институция предоставляет место для того, чтобы рассказать «о ходе работ». Или же может быть показан готовый проект, в котором этапу производства «результата» предшествовал длительный исследовательский период.

Если институция имеет в своей структуре специальный отдел, программу, нацеленную на поддержку проектов данного формата, то художественные исследования могут с самого начала указывать на институциональный характер своего существования (хотя бы на период сотрудничества): тогда их динамика «подстраивается» под то, как работает институция. На примерах проектов программы «Полевые исследования» Музея современного искусства «Гараж», существующей с 2013 года, мы можем увидеть эти различные «сборки», где одним из ключевых становится принцип видимости. Например, в соответствии с институциональным планом и руководствуясь желанием сделать процесс исследования, обычно существующий ниже «ватерлинии видимости», проявленным, исследовательские проекты, находящиеся на разных этапах разработки, могут быть включены в одну выставку²⁴. Другие исследования вырастают в публикацию, фильм или отдельный выставочный проект. Некоторые исследовательские проекты могут стать заметной частью публичной программы институции, если ее интерес совпадет с интересами исследователя или исследовательни-

24. Например, на выставке «Освободить знание: отчет о ходе работ II» в одном выставочном пространстве были показаны семь проектов, находящихся на разных стадиях разработки и инициированных художниками и кураторами из Армении, Афганистана, Конго, Ливана, России, США и Франции. См. URL: <https://garagemca.org/ru/exhibition/field-research-liberating-knowledge-progress-report-ii>.

цы. Строго говоря, на разных этапах своей «жизни» исследование может проявляться в различных форматах — от публикации до конференции, включать в себя и институциональный период (когда оно ведется при поддержке или участии институции), и независимый.

Я предлагаю метафору *точки видимости*, возникающей на линии продолжающегося, длящегося исследования (снова *жемчужины на нити*, как и у коллег с «жемчужным венцом»). Исследования нуждаются в институциональной поддержке, но получают ее от случая к случаю, что влияет на их динамику. Работы, концептуальные и контекстуальные, появляются в программах институции, не обязательно опираясь на внутреннюю логику самого проекта (связывает их то, что они нанизываются на процесс исследования), время от времени (в виде выставочного проекта, публикации, круглого стола и т. д.) и способствуя возникновению у зрителя общности с проектом — диалога, иронии.

Это подводит нас к мысли о том, что само исследование, как и его создатели и создательницы, меняется от фазы к фазе, перемещаясь и «трансформируя» свою работу»²⁵ в зависимости от задач и контекста, находя все новые «концепты, которые критическая теория упускает из виду»²⁶. Поэтому, возвращаясь к проблематике, озвученной мною в начале статьи, я бы поставила во-

25. «Смотря шире философских предположений, о которых здесь идет речь, и переходя к выражению проблем в форме практик, „разломанную середину“ можно было бы также назвать „соприкасающейся серединой“, как когда соприкасаются стороны сложенного вдвое листа бумаги. Это пространство работы, постановки вопросов, а иногда и появления разногласий. Это также место, где признается невозможность примирения различных позиций, но допускается их сосуществование при посредничестве между „этическим“, коллективной традицией и культурой конкретного сообщества и „самовыражающимся неконформизмом“. Согласно модели, произрастающей из данного набора идей, в процессе „развертывания“ нам необходимо постоянно менять позицию. Мы должны перемещаться от Личного, „моего проекта“, моего собственного мира, самоориентации, места, где материальное творчество абсолютно безудержно, к другой стороне складки: Трансперсональному обращению к метавопросам мира, причем с разумным, даже эмпатическим пониманием других точек зрения (что не обязательно означает согласие с ними)» (*Crispin D.* Op. cit.).

26. «Чтобы пойти по другому пути, мы должны забыть научное и обратиться к концептам, которые критическая теория упускает из виду. Наша цель состоит не в том, чтобы обновить мысль, а в том, чтобы проникнуть в другие логики и поместить их в основу художественного и культурного мышления» (*Martínez J.* Métodos de investigación cualitativa // Research Journal Silogismo. 2011. № 8. URL: <http://www.cide.edu.co/ojs/index.php/silogismo/article/view/64/53>).

прос иначе. Я бы спросила не о том, какое определение или множество имен мы можем дать художественному исследованию, а о том, как нам именовать самих себя на этом пути сквозь «высокие горы и низины рек».

Библиография

- Воропай Л. «Художественное исследование» как симптом: о месте художника в «когнитивном капитализме» // Художественный журнал. 2013. № 92. URL: <https://mam.garagemca.org/issue/6/article/55>.
- Фёгелин С. Письмо sonic fictions: литература как портал в возможность художественного исследования / Пер. с англ. А. Ройдман // Альманах-огонь. URL: http://fajro.abc-group.ru/article_fegelin.html.
- Andrea Fraser in an interview with Yilmaz Dziewior // Fraser A. Works: 1984 to 2003. Kunstverein in Hamburg / Y. Dziewior (ed.). Cologne: Dumont, 2003.
- Bishop C. Information Overload // Artforum. April 2023. URL: <https://www.artforum.com/features/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571>.
- Borgdorff H. A. Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and the Academia. Leiden: Leiden University Press, 2012.
- Busch K. Artistic Research and the Poetics of Knowledge // Arts & Research. 2009. Vol. 2. № 2. URL: <https://laboratory.culturalinquiry.org/wp-content/uploads/2016/03/art-and-research.pdf>.
- Crispin D. Artistic Research as a Process of Unfolding // Research Catalogue. 2019. URL: <https://www.researchcatalogue.net/view/503395/503396>.
- Dzuverovic L., Revell I. Lots of Shiny Junk at the Art Dump: The Sick and Unwilling Curator // In Parse. 2019. № 9. URL: <http://parsejournal.com/article/lots-of-shiny-junk-at-the-art-dump-the-sick-and-unwilling-curator/>.
- Elkins J. Artists With PhDs: On the New Doctoral Degrees in Studio Art. Washington, DC: New Academia Publishing, 2009.
- Hannula M. River Low, Mountain High. Contextualizing Artistic Research // Artistic Research / A. W. Balkema, H. Slager (eds). Leiden: Brill, 2004. P. 70–79.
- Hannula M., Suoranta J., Vadén T. Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public. N.Y.: Peter Lang, 2014.
- Maharaj S. Unfinishable Sketch of 'An Unknown Object in 4D': Scenes of Artistic Research // Artistic Research / A. W. Balkema, H. Slager (eds). Leiden: Brill, 2004. P. 39–59.
- Martínez J. Métodos de investigación cualitativa // Research Journal Silogismo. 2011. № 8. URL: <http://www.cide.edu.co/ojs/index.php/silogismo/article/view/64/53>.
- Slávik A. Preface: Towards a Community of Style // Microhistories / M. Bärtås, A. Slávik (eds). Stockholm: Konstfack, 2016.

BETWEEN RIVER LOW AND MOUNTAIN HIGH. ARTISTIC RESEARCH AND WHAT CHARACTERIZES IT

OLGA SHIROKOSTUP. Garage Academy, Moscow, Russia, shirokostup@gmail.com.

Keywords: artistic research; artistic process; hybridity; involvement; institution.

This article presents an overview of the origin of the concept of “artistic research” and the discussions around it that unfolded in the artistic and academic environment. Artistic research emerged within the framework of the academy, but at the same time, as many critics emphasize with whom the author of the article agrees, it should not be colonized by it.

The article examines the models of conducting artistic research with reference to the Mika Hannula’s, Juha Suoranta’s and Tere Vadén’s *Artistic Research Methodology* and identifies general patterns that characterize this practice in all its diversity. The basic formula presents artistic research as an artistic process to which contextual, interpretative and conceptual work is added, aimed at argumentation of a point of view. In any case the practices of artistic research are supposed to be performative.

The author of the article offers a look at the course of artistic research as a process extended over time, including alternating phases and various “points of visibility”. Artistic research can be presented in the institutional space if it coincides with the program and objectives of a particular institution, but at the same time it can be carried out independently. The finished project demonstrated within the framework of the institution may be preceded by a long research period remaining “behind the scenes”, or some intermediate research results may be presented in a variety of formats.

DOI: 10.22394/0869-5377-2024-1-63-74

References

- Andrea Fraser in an interview with Yilmaz Dziewior. In: Fraser A. *Works: 1984 to 2003. Kunstverein in Hamburg* (ed. Y. Dziewior), Cologne, Dumont, 2003.
- Bishop C. Information Overload. *Artforum*, April 2023.
Available at: <https://www.artforum.com/features/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571/>.
- Borgdorff H. A. *Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and the Academia*, Leiden, Leiden University Press, 2012.
- Busch K. Artistic Research and the Poetics of Knowledge. *Arts & Research*, 2009, vol. 2, no. 2. Available at: <https://laboratory.culturalinquiry.org/wp-content/uploads/2016/03/art-and-research.pdf>.
- Crispin D. Artistic Research as a Process of Unfolding. *Research Catalogue*, 2019.
Available at: <https://www.researchcatalogue.net/view/503395/503396>.
- Dzuverovic L., Revell I. Lots of Shiny Junk at the Art Dump: The Sick and Unwilling Curator. *In Parse*, 2019, no. 9. Available at: <http://parsejournal.com/article/lots-of-shiny-junk-at-the-art-dump-the-sick-and-unwilling-curator/>.
- Elkins J. *Artists With PhDs: On the New Doctoral Degrees in Studio Art*, Washington, DC, New Academia Publishing, 2009.
- Hannula M. River Low, Mountain High. Contextualizing Artistic Research. *Artistic Research* (eds A. W. Balkema, H. Slager), Leiden, Brill, 2004, pp. 70–79.

- Hannula M., Suoranta J., Vadén T. *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*, New York, Peter Lang, 2014.
- Maharaj S. Unfinishable Sketch of 'An Unknown Object in 4D': Scenes of Artistic Research. *Artistic Research* (eds A. W. Balkema, H. Slager), Leiden, Brill, 2004, pp. 39–59.
- Martínez J. Métodos de investigación cualitativa. *Research Journal Silogismo*, 2011, no. 8. Available at: <http://www.cide.edu.co/ojs/index.php/silogismo/article/view/64/53>.
- Slávik A. Preface: Towards a Community of Style. *Microhistories* (eds M. Bärtås, A. Slávik). Stockholm, Konstfack, 2016.
- Voegelin S. Pis'mo sonic fictions: literatura kak portal v vozmozhnost' khudozhestvennogo issledovaniia [Writing Sonic Fictions: Literature as a Portal into the Possibility of Art Research]. *Al'manakh-ogon'* ["Flame" Anthology]. Available at: http://fajro.abc-group.ru/article_fegelin.html.
- Voropai L. "Khudozhestvennoe issledovanie" kak simptom: o meste khudozhnika v "kognitivnom kapitalizme" ["Artistic research" as a Symptom: On the Place of the Artist in "Cognitive Capitalism"]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Artistic Journal], 2013, no. 92. Available at: <https://mam.garagemca.org/issue/6/article/55>.

Полураспад светил: знание и его кризисы

ДМИТРИЙ КРАЛЕЧКИН

Независимый исследователь, Москва, Россия,
kralechkin@gmail.com.

Ключевые слова: знание; светила; кризис;
революция Канта; Большой взрыв;
искусственный интеллект.

В статье рассматриваются условия воспроизводства самого концепта кризиса знания в ситуации, созданной революцией Иммануила Канта. Последняя понимается как жест радикального отстранения от той онтологии, в которой знание могло бы существовать как часть мира, часть наиболее привилегированная и могущественная. Тезис Канта о невозможности согласовывать наше знание с вещами скрывает в себе память о знании как уже выполненной в мире инстанции или «светиле», которое объединяло в себе три фигуры отождествления: самопознание с познанием мира, познание с основанием или фундаментом и познание с могуществом. Расщепление этих тождеств задало направления «кризисов знания» как исторически известных, так и возможных в будущем. Самопознание и данность любого интеллекта для самого себя перестали сходиться

с познанием мира. Познание мира, в том числе научное, перестало совпадать с действительностью этого мира или логикой оснований. Наконец, знание как таковое перестало быть наиболее реальной частью этого мира. Кризис, определяемый невозможностью схождения познания и основания, стал выполняться в виде отказа от традиционной формулы «интеллект становится тем, что познает». Сегодня знание реализуется в формах, не позволяющих интеллекту становиться вещью, и именно этот запрет прочерчивает границы современного региона знания, который не может претендовать на онтологическую завершенность или даже локализуемость. Знание, как и некогда бытие, попало в зону омонимии, в которой размножение знаний уже не обещает решения принципиальных проблем его обоснования, поставленных философией Нового времени.

УЯЗВИМОСТЬ современного знания перед кризисами (среды которых кризисы оснований, глобальные кризисы науки Нового времени, кризисы воспроизводимости экспериментов и т. п.) напоминает склонность к кризису самого современного капитализма. Возможно, это та же самая тенденция — к перепроизводству, дефициту или образованию спекулятивных пузырей. С чего вообще начались кризисы и почему они так легко возвращаются?

Все началось — как всегда, с некоторых пор — с революции.

Определяя координаты новой, критической ситуации знания, Кант стремится совершить революцию, то есть не ходить по кругу, не наступать на одни и те же грабли¹. Но точно ли мы знаем, что он не зависает в вечном цикле? Мартин Хайдеггер подчеркивал позитивность революции, кружения Канта, утверждая, что тот уверенно возвращается к базовому значению греческих философских понятий², совершает консервативную революцию-возвращение, однако такое удачное замыкание не совпадает ни с интерпретацией самого Канта, ни с более поздними версиями той же революции. Революция — то, что не только кружит, но и вертит, разворачивая круг в поворот. Соответственно, само положение знания (или ответ на вопрос, что это такое) может определяться только в круговом и в то же время отклоняющемся революционном движении его пере-обоснования. Кажется, что интерпретация Хайдеггера сама возможна лишь как восстановление более широкого, птолемеевского круга: даже отклоняясь, Кант возвращается к истоку, поскольку к нему нельзя не вернуться.

1. Ханна Арендт подробно анализирует новоевропейский сдвиг в том круге, который определял негативное движение революции как замены одного другим, *mutatio rerum*: Арендт Х. О революции / Пер. с англ. И. Косича, под ред. А. Павлова. М.: Европа, 2011. С. 18 слл. Переход от одного политического режима в «революции» как круговом, циклическом движении понимался как следствие неустойчивости каждого из режимов, но в целом такое круговое движение оставалось стабильным.
2. Хайдеггер М. Шеллинг. О сущности человеческой свободы / Пер. с нем. А. П. Шурбелёва. СПб.: Владимир Даль, 2023. С. 88–89.

Революционность Канта отчасти воспроизводит обычную схему «повторения» революции (или революции как повторения): чтобы случилась одна революция Канта, должны были случиться как минимум две других — Французская и коперниканская. Но вопрос не только в том, почему революция из равномерного «кругового» движения стала поворотом и срывом, но и в том, как именно возникла возможность называть то, для чего не существует прецедента, революцией. Если политические революции достаточно легко встраиваются в серию уподоблений, в которых им находят как дурные подобию, так и достойные — позитивные и негативные заговоры, восстания и бунты, то коперниканско-кантовская «революция» (революция на двоих?) представляет собой катахрезу, то есть метафорическое именование того, для чего не существует названия, катахрезу, зажатую между отсутствием имени (что вообще делает этот Кант?) и почти буквальная революцией Николая Коперника, меняющей не что иное, как порядок, *круг движения* светил. Если считать, что обычная революция всегда отсылала к горизонту «собственного» значения — к движению светил (тогда как движение режимов было лишь его подобием), то Коперник возвращается к этому собственному, настоящему движению, истоку метафоры и смещает ее основание. Буквальное значение накладывает на «метафорическое», поскольку процедура совершается в самом основании метафорического источника. У Канта же революция становится полноценной катахрезой — описанием *через революцию* такого изменения, для которого нет имени, а потому и сама «революция» засасывается в эту безымянность. Можно сказать, что последующая история философии — и именно это определило значимость Канта — является попыткой как-то освоить эту катахрезную воронку, образованную кантовским «поворотом-революцией».

Переход от метафоры к катахрезе может быть представлен в качестве следствия деконструкции первой³, указывающей на то, что не бывает никаких «собственных» значений, которые бы циркулировали от одной вещи к другой, а потому всякая метафора уже скрывает в себе катахрезу. Коперник и новая физика добиваются до исходного ресурса метафоры и подрывают его, оставляя, на первый взгляд, все, как было. Кант не столько описывает свое занятие (как если бы он был профессиональным революционером), сколько попросту картографирует само движение от не-

3. Hillis Miller J. *Communities in Fiction*. N.Y.: Fordham University Press, 2015. P. 8, 53, 95.

известного к неизвестному, от одного несобственного к другому несобственному, от одного не-источника к другому, каковое движение и есть катахреза — и она же революция.

Такая революция нарушает гелиотропную логику метафоры⁴, или переноса собственных значений. Метафору можно считать тем, что определяло сам локус знания или же говорило об онтологическом объекте под названием «знание». Светила — это не объект знания, но *само знание* в том смысле, что они непосредственно, своим своим положением, размечают путь любого познания, будучи в той или иной, пусть даже нечеткой форме уже даны нам как знание, существующее независимо от нас, причем в полной форме. Кроме того, светила — это языческие боги: они действительно знают все, что только можно знать. Традиционно — до революции — знание понимается в качестве не столько даже адекватного описания мира, сколько некоей *части мира*. Солнечный свет, сколь бы невесомым он ни был, остается частью мира. То есть в мире есть такие части и разделы, в которых знания *больше* или в которых *только и есть* знание. Другими словами, есть такие части, которые как раз и являются его знанием. Речь не о том, что это некий отдельный «когнитивный» или «информационный» слой, а о том, что эти части, материально и содержательно в какой-то мере уподобляемые всем остальным, занимают такое место и выполняют такую функцию, в которой они и составляют, собственно, «знание» этого мира.

Эта логика применима в первую очередь к пифагорейско-неоплатоническому синтезу, утвердившемуся в античности и ставшему мишенью для коперниканской революции. Краткая сводка этого мира представлена, в частности, в «Сновидении Сципиона» Марка Туллия Цицерона⁵, где Публий Корнелий Сципион Старший не только читает лекцию — с того света — об истинном строении универсума, но и показывает, что универсум в определенной своей части сам *является знанием* — божественная сфера не только движет всеми остальными, но и является локусом знания, знанием как таковым. В таком мире всегда есть привилегированное место, которое является знанием в том смысле, что именно оно обеспечивает конъюнкцию устройства этого мира (например,

4. Деррида Ж. Белая мифология. Метафора в философском тексте // Он же. Поля философии / Пер. с фр. Дм. Кралечкина, под ред. В. Кузнецова. М.: Академический проект, 2012.

5. Цицерон М. Т. О государстве // Он же. Диалоги. О государстве. О законах / Сост. И. Н. Веселовский и др., отв. ред. С. Л. Утченко. М.: Наука, 1966. С. 81–88.

движения) и его познаваемости, но при этом еще и знает о себе как знании (как разум самодвижущийся и этим самодвижением движущий все остальное), тогда как приближение к этому месту обеспечивает всякого познающего привилегией в познании. Конечно, такая часть-знание сама истолковывается в интеллектуальных терминах — как разум, имеющий онтологический статус. Но это место является еще и основанием всякого иного сущего. Такой разум, будучи частью мира, является (1) *самопознающим*, то есть имеющим полный доступ к самому себе и одновременно обладающим неким безусловным качеством для самого себя (например, «квалиа» такого разума обычно понимались как блаженство или счастье, а не просто видовая качественность, как в формуле Нагеля «Что значит быть летучей мышью?»), (2) *интенционально разомкнутым*, то есть имеющим полный доступ ко всему остальному сущему, которое доступно для него на уровне его собственного строения, и (3) *полностью определяющим это сущее*, то есть либо производящим его в акте интеллектуального созерцания, либо поддерживающим его в самом его существовании в силу того, что в мире вообще есть такая часть (разум).

Эта схема не была полностью уничтожена коперниканской и кантовской революциями. Так, мир Сципиона достаточно четко воспроизведен, например, у идеолога сингулярности Вернора Винджа⁶: многоуровневая структура вселенной отличается наличием особых «краевых», «переходных», «вершинных» мест (*The Transcend*), в которых всякое сущее само оказывается в положении максимально могущественного знания: это и знание о том, «как оно все на самом деле», и «самопознающий ум» (в терминах Винджа — «сила»), и реальное могущество, как физическое или материальное, так и финансовое. Можно заметить, что в той или иной форме такой мир продолжает существовать в различных секулярных вариантах, например в географических и политических различиях внутри самого мира (что, собственно, подразумевалось и в античных географиях).

Светила в сципионовом мире выполняли опорную функцию, выступая одновременно метафорическим и реальным источником света, то есть залогом схождения каждой метафоры (просвещения, восхождения, познания и т.п.) к тому исключительному месту, которое не только гарантирует привилегию знания, но и *является знанием* вместе с самим его объектом. Иначе го-

6. Виндж В. Пламя над бездной / Пер. с англ. К. Фалькова. М.: Азбука-Аттикус, 2014.

воря, взойти можно лишь к тому месту, в котором самопознание совпадает с фундаментом универсума (традиционно подвешенным сверху, как потолок), образуя одновременно *наиболее реальную* часть этого универсума. Светило — название для такой тройственной привилегии (самопознания, познания всего остального и наибольшей реальности). Коперниканская и кантовская революции означали распад светил. Мы можем что-то знать, двигаясь лишь по траекториям, заданным таким полураспадом светил — полураспадом потому, что они не рухнули, но только начали расходиться. Метафорическое схождение-к-светилу для каждого акта познания и каждого познающего перестало быть гарантированным, или, говоря точнее, тем, что хотя бы намечено и предзадано (разумеется, даже в «античном» мире самопознание вовсе не является наградой для всех и каждого).

Отсутствие указанного схождения означает, *во-первых*, что самопознание перестает стыковаться с познанием, или, говоря в целом, моя личная траектория — того, кто что-то о себе знает (или думает), — может полностью разойтись с познанием мира (или даже потребовать отказа от такого познания, как у Сёрена Кьеркегора). *Во-вторых*, познание мира расходится с эффективностью фундамента, постепенно отслаивается от него, что, собственно, и было зафиксировано Кантом в понятии «вещей в себе». Познание и знание всегда оказываются не в том месте, которое является онтологическим знанием, или, что то же самое, современный познающий никогда не достигает того положения, которое было обещано Сципионом его внуку (после смерти). Конечность (понимаемая в перспективе Канта — Хайдеггера) означает прежде всего такое несовпадение с основанием, которое было оспорено — скорее, безуспешно — посткантовской немецкой философией, которую в этом плане можно представить в качестве движения реактивного и даже реакционного. Современные концепции знания (социология и история науки, *STS*) неизменно отправляются от такого расхождения как данности. Наконец, *третье* расхождение означает то, что знание никогда не совмещается с местом онтологического могущества, не становится тем, кто и что является безусловным властелином мира. Другими словами, та часть мира, которая является его знанием, не является ни самой сильной, ни самой важной, ни обуславливающей все остальные части. Симптоматически такое положение дел отражается в том, что наиболее фундаментальные составляющие этого мира, как они описываются современной физикой, оказываются для нас наиболее закрытыми: в определенном смысле Большой взрыв яв-

ляется метафорой не-знания, с которого все началось. В момент «до» взрыва не существует знания в том смысле, что не сохраняются физические константы и законы, а если так, то и мы никогда не можем в это место *попасть*. Важно то, что в современной риторике знания, определяющей то, что вообще опознается как знание, «взрыв» занимает место основания: если все началось со взрыва, это значит, что все началось с отмены, погашения, крушения того, что было до, но *до*, в этой логике, ничего не было.

Революционное смещение светил не было затемнением в «собственном» смысле слова; проблемой стало именно то, что такое смещение может оказаться невидным или маловажным. Знание само оказалось отделенным от светил, от четко размеченной осветительной установки мира, а раз так, оно получило возможность структурироваться только в компромиссно-экономической логике: условия знания чего бы то ни было являются условием незнания, то есть, чтобы что-то знать, нужно заведомо что-то *не знать*. Или: условия возможности (опыта, предметов и т. п.) являются условиями невозможности. Эту формулу можно назвать «трансцендентальным договором». Что записано в его условиях? Именно то, что для знания чего-то от знания *чего-то другого* придется обязательно отказаться. Это соглашение об отказе. И оно было бы совершенно непонятным для обитателя сципионова мира. В последнем светила всегда выступают точкой схождения любого света, и метафорического, и реального, — таким фокусом, который не отбрасывает никакой тени, или, что то же самое, освещает со всех сторон. Возможно, верхний уровень в таком мире функционирует для всего остального в качестве глобальной установки магнитно-резонансной томографии, а не просто потолочного освещения. Так или иначе, внутри такой установки трансцендентальный договор невозможен, но для нас он уже подписан, пусть и не нами. Впрочем, он сам стал способом скрыть распад знания по трем направлениям — самопознания (или позиции познающего), фундаментальности и могущества.

Трансцендентальный договор — положительная формулировка тройственного расхождения, отражаемого в кризисах и одновременно новых началах знания, а именно *расхождения самопознания с познанием, познания с основанием и познания с могуществом или силой*. Но каждое такое расхождение задает отдельную линию, выступая точкой отрыва, и на каждой из этих линий возможна ставка на возврат к дореволюционному состоянию.

Исторически известные «кризисы знания» — способы рефлексии полураспада светил, авторы которых обычно предполагали

возможность их реставрации, то есть возвращения к точке схождения метафорического и реального света, куда способен попасть и познающий. В этом отношении XX век создал первый троп кризиса, когда указал на то, что знание уже радикально разошлось с познающим, перестало иметь к нему какое бы то ни было отношение. Примечательно, что хрестоматийное представление о картезианско-кантовской линии обоснования знания как линии «субъективной» (в рамках субъективного идеализма) на деле говорит о прямо противоположном, уже случившемся отцеплении, обособлении знания (в какой угодно форме), которое, однако, требуется компенсировать своеобразным персональным ангажементам. Проблематичность этих попыток стала понятной уже в XIX веке, когда Кьеркегор сделал ставку на самопознание, принципиально расходящееся со знанием (и всем универсумом в целом, что стало философским вариантом формулы *per se mundus*).

На этой линии полураспада (или постреволюции) вопрос не столько в месте познающего в его знании, сколько в *описании изнутри знания самой возможности доступа познающего к этому знанию*. Obsessивное внимание к этому вопросу помечает само понятие кризиса (в том числе наук), как оно сформировалось в XX веке. Попытки сформулировать «кризис» (якобы способные остановить или повернуть вспять постреволюционное движение) считают *сами себя* как фигуру запаздывания или отсрочки, внутри которой нужно лишь в определенном смысле вернуться к уже случившемуся. Фигура знания как привилегированной части мира сменяется в этой логике запаздывания фигурой «уже случившегося», которое преследует самые разные интеллектуальные проекты — от психоанализа до фундаментальной онтологии. С одной стороны, в этом мире, где нет онтологического места знания, рутинно обнаруживается слишком много знаний, которые уже говорят о том, что к большинству из них никто никакого отношения не имеет. Пределом этих знаний сегодня стали большие данные — их размер говорит о том, что они «больше» любого познающего, любой инстанции, которая могла бы их присвоить, и, главное, больше самого мира. Они указывают на то, что «мира недостаточно» (*the world is not enough*), так что парадоксальным образом они грозят переполнить мир, вылиться за его пределы, как гигантский углеродный след, несовместимый с дальнейшим продолжением жизни. С другой стороны, «уже случившееся» истолковывается содержательно, как некое событие, к которому субъект должен так или иначе вернуться, совмещаясь с ним. Фигура кризиса знания систематически сдвигает случив-

шуюся некогда «революцию» в требуемый ею — постреволюционный — поворот. Последний может истолковываться как продолжение революции, ее дополнение или развитие, но также как контрреволюция, «возвращение» к тому, что осталось за горизонтом революции состоявшейся, а потому поворотные движения, представляющие себя в качестве решения кризиса, неизбежно приобретают контрреволюционный оттенок.

Но такой поворот-после-революции требует содержательной интерпретации революции в качестве уже случившегося, события, каковое в конечном счете и должно обеспечить «поворот», обещающий восстановление полураспавшегося. Например, недоступность вещей в себе истолковывается в качестве неузнанного, уже состоявшегося богатства жизненного мира, к которому надо вернуться. Сам разрыв систематически истолковывается в качестве полноты, которая просто осталась — как наследство — в каком-то более раннем моменте, за бортом, в виде события, которое определяет нас, но мы о нем ничего не знаем. Именно в таком ключе, например, прочитывал феноменологию Мераб Мамардашвили, производя трансверсальную сшивку проекта «возвращения к вещам» с греческой мифологией (мифом Эдипа) и психоанализом. Кризис — это всегда повод к повороту, то есть второй «революции», которая, продолжая или отменяя первую, разоблачает в качестве фикции прежний мир знания, но в то же время не останавливается на его полураспаде, но обещает новую содержательность, гораздо более наполненную, сатурированную, интерпеллирующую того, кто к ней способен вернуться. Разрыв становится *собственным* содержанием, но в то же время сохраняет все «критические» черты разрыва, или негативности, от которой не стоит отказываться. Соответственно, формулы таких ведущих авторов этой кризисной линии, как Славой Жижек, говорят о том, что абсолют — лучшее от обоих миров: от мира предельной позитивности, ставшей событием разрыва (поскольку вернуться к точке «до» революции невозможно), и от мира распада, уничтожившего ложных идолов былого знания. Возникает, правда, вопрос: не слишком ли это удобно, чтобы было правдой? Характерно то, что, несмотря на ожидания политической революции, завещанной Карлом Марксом, немислимым стало ожидание метафизической или эпистемологической революции (не считая деклараций Фридриха Ницше и Хайдеггера о том, что случится через 300 лет). Напротив, на этом векторе кризиса (1) революция истолковывается как случившееся, но (2) содержание случившегося само является не распадом, а иной позитивностью (иным началом), таинствен-

ным образом скрытым за спиной революции, но ожидающим нашего подключения. Личная причастность структурируется уже не в посмертном странствии душ, а через требование вернуться к скрытой содержательности, своего рода иному светилу, которое высвечивается затемнением традиционного.

Второе из указанных расхождений, между познанием и основанием, или между познанием и вещами (и в конечном счете между познанием и познанием), указывает на радикальный разрыв в самопонимании знания, сложившемся в античности. В базовой формулировке такое «дореволюционное» представление встречается, например, у Иоанна Скота Эриугены: «Что бы интеллект ни был способен постичь, тем он и становится»⁷. Современная, то есть постреволюционная, ситуация знания представляет собой эшелонированное отступление от такого (некогда самоочевидного) положения, причем это отступление симптоматически зависит между кризисом знания и его нормой. Иначе говоря, что бы интеллект ни постигал, он точно этим не станет. Отказ от такого становления сам был заявлен в качестве достижения, в том числе в феноменологии, в которой интенциональная открытость стала означать онтологическую закрытость и обособленность. Но если существует принципиальная разница между интеллектом как «бытием-о» и собственно постижимым, вещами, неясно, что сегодня происходит с интеллектом, когда он все же что-то познает, а отказаться от познания вообще кажется слишком «бесперспективным». Если интеллект — это being about, но такое бытие, что возможно только в окружении вещей, которые существуют без этого about (а потому и не имеют к нам никакого отношения), тогда возникает посткритическая картина двух царств, которые смешивались принципом «интеллект становится тем, что познает». Разделение этих царств предъясняется в качестве продолжения и завершения серии критических различий — чувственности и интеллекта, народа и суверена, представления и представляемого и т. д.

Эта траектория полураспада светил (отстранения от основания и самой возможности в него превратиться), безусловно, представляется наиболее позитивной, то есть если на первой траектории расхождение самопознания и познания само кодифицировалось в качестве закрытого или забытого события, к которому

7. «...quodcumque intellectus comprehendere potuerit, id ipsum fit» (Periphyseon I, 450: Giovanni Scoto. Sulle nature dell'universo. Libro I. Segrate: Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2012. Vol. 1. P. 24–26).

познающий, однако, может вернуться, присвоив его себе в качестве неожиданного наследства, то на этой спасение видится в самом *размножении* демаркаций, экранирования, изоляции, стерилизации. Например, в некоторых изложениях феноменологии такая изоляция провозглашалась в качестве наконец-то достигнутого прерывания неподобающего метаболизма интеллекта и мира, переваривания одного другим — так Жан-Поль Сартр⁸ старательно выводит «пищеварительную» метафору в качестве базовой для прежнего, докритического и дофеноменологического, понимания познания. Собственно, если в мире есть часть, которая уже является онтологически выполненным знанием, тогда как наш интеллект может стать тем, что познает, приближаясь таким образом к этой части, тогда не вполне понятно, кто в кого превращается. Именно это и вызвало отторжение, само ставшее позитивной версией полураспада светил. На место подозрительного метаболического смешения и сношения приходит карантин и дистанция, которая и понимается как отношение «о», направленность «на». Выгода этого решения, также основанного на трансцендентальном договоре, состоит не столько в доступе к вещам (он-то как раз оказывается под вопросом), сколько в перформативном выполнении знания *самими* критическими разделениями, то есть самой системой изоляции, изоляторов, блокировок. Знание радикально кастрируется, не может существовать в первобытном смешении с миром, но именно такая кастрация, как предполагается, устанавливает определенные границы, говорящие о структуре универсума гораздо больше, чем прежние возможности становления интеллекта тем, что он познает. Отсюда и значимость «структуры» как эффекта подобной изоляции: хотя разум уже не познает то, от чего он отделен, само отделение выполняет в себе определенное, пусть и негативное, знание, указывающее в конечном счете не на полноту, а на лакуну (или лакуны), составляющую базовое «устройство» универсума. В итоге и само понятие устройства меняется: речь уже не об оформленной материи (статуи или живого организма), но о расстановке и разрядке, которые обеспечивают разнесение одной части и другой, не-сообщаемость в самом соотношении. Но на горизонте такой конструкции неизменно присутствует фантазм полного смешения, поглощения, переваривания одного другим, который и стал негативной версией превраще-

8. Сартр Ж.-П. Основополагающая идея феноменологии Гуссерля: интенциональность // Он же. Проблемы метода: ст. / Пер. с фр. В. П. Гайдамака. М.: Академический проект, 2008. С. 177–180.

ния познающего в познаваемое. Защититься от такого фантазма можно только многоуровневой системой демаркаций и рубежей, вся совокупность которых обещает отбросить тень структуры (которая, возможно, всегда существует только в качестве тени не-сообщаемости).

Но если интеллект принципиально не становится тем, что познает, возникает вопрос: что с ним все же происходит, если происходит, и становится ли он чем-то? Эта элементарная посылка уже содержит в себе составляющие кризиса, то есть неразрешимости позитивности и негативности (хорошо ли, что у нас такой интеллект, или плохо?), поскольку логически есть три варианта: (1) с интеллектом ничего не происходит, (2) он становится собой, (3) он становится чем-то третьим — не собой и не вещью. Рассмотрим эти варианты подробнее.

Первый вариант — идеал модернистской изоляции и экранирования, указывающий на то, что интеллект выносится за пределы обычного становления, оказываясь своего рода слепым пятном или неподвижным глазом бури. Эта фигура — слепого пятна и глаза бури — сама указывает на уклонение от всего происходящего, грозящего смешением. Феноменологический/модернистский идеал обещает двойную выгоду: полную неприкосновенность разума, его бесконтактность, но в то же время прямое соседство с любым, сколь угодно бурным, становлением. Интеллект способен познавать что угодно потому именно, что он ничем не становится, ничему не причастен, полностью обособлен в своем нейтралитете. Преимущество этого решения не только в уже указанной структурной демаркации, являющейся его главным когнитивным дивидендом, но и в постоянном воспроизводстве сцены возвышенного, как она определялась еще у Канта: мы наблюдаем бурное море, но сами находимся на безопасном берегу, извлекая эстетическое удовольствие из самой разницы потенциалов полного уничтожения и полного спокойствия. Издержки же в том, что нейтрализация разума постепенно вымывает его из сущего: «трудная проблема сознания» говорит не только о том, что отличительный признак сознания трудно определить в контексте физических законов, но и о том, что не вполне понятно, существует ли сознание и познающий интеллект как таковые. В определенной мере познание остается, но интеллект исчезает в самом своем нейтралитете.

Второй из указанных вариантов не исключает первый — интеллект может становиться собой, в конечном счете собой оставаясь. Но в этом случае становление интеллекта самим собой само должно стать гарантией его изоляции, отстранения от мира. Имен-

но в эту фигуру укладываются попытки вписать интеллект обратно в мир на правах всего лишь одного сущего из многих, например в кибернетике, теории систем и самоорганизации. Интеллект не только теряет свои онтологические привилегии (нет такого места, которое было бы именно им), но и становится обычной вещью, которая, однако, не получает никакого дополнительного доступа к другим вещам. Соответственно, акцент кибернетики на замкнутости (или структурном замыкании) говорит о том, что попытка отменить особый статус «познания о» как безусловно выделенного онтологического региона сегодня приводит лишь к еще большей, еще более успешной изоляции, которая становится уже не прозрачной демаркацией, но слепой изолированностью вещей друг для друга, отчасти снимаемой самоорганизацией. Последняя риторически выступает компенсацией за полную непроницаемость, означающую то, что экранирование, обещавшее по крайней мере набросок структуры (самых границ), теперь оборачивается изолированностью монад, восполняющих отсутствие связи своим внутренним развитием. Познание — всегда познание внутреннего развития, эффект внутренней сложности. Делезовская *ligne de fuite* оказывается траекторией, уводящей все больше внутрь, заворачивая вещь-интеллект внутрь себя, закручивая его подобно узлу, неведомым образом связанному со всем остальным.

Итак, интеллект, который никогда не становится тем, что познает (и который, по сути, более всего этого сторонится), выступает в разных фигурах. Первые две — интеллект-экран и интеллект-вещь. Натуралистический вариант самоорганизации интеллекта приравнивает его к колонии грибов или самоорганизующимся химическим реакциям. Но само устаревание двух этих фигур говорит о том, что мы имеем дело именно с фигуральностью, а не с прогрессивным переходом ко все более обоснованным «теориям» интеллекта (или «теориям сознания»). Устаревание кибернетических моделей интеллекта произошло не из-за их несостоятельности, а из-за того, что они пытаются решить невозможную задачу — найти устойчивое именование для интеллекта, раздираемого гравитационными силами полураспадающихся, расходящихся в разные стороны светил. Другими словами, все «позитивные» трактовки познания и интеллекта (которые последние полвека неизменно проходили под рубрикой натурализма и реализма) следует понимать прежде всего как риторические трюки, кунштюки, пытающиеся определить интеллект в той онтологии, в которой у него было потеряно его собственное — и его гарантирующее — место, то есть как более или менее

удачные катахрезы (интеллект как экран, интеллект как колония грибов и т. д.).

Третья фигура не-превращения — превращение интеллекта в нечто третье, не интеллект и не вещь — добилась господства сравнительно недавно, оставив в прошлом и феноменологические (или исключительно репрезентационные), и кибернетические (сложностные) модели, поскольку такая фигура — гибридизации — пытается контрабандой вернуть становление вещью (и даже своего рода докритический гомеостаз, высмеянный Сартром), не оспаривая, однако, главный запрет — запрет на становление самой познаваемой вещью. Если стать вещью невозможно, надо стать чем-то другим, чем-то *между* вещью и интеллектом. *Знание становится областью исключительно промежутков и посредников, или, в другой версии, гибридов, метисов, химер.* В отличие от первой, структурной модели, промежутков интерпретируется не в качестве разрыва, намечающего общую схему универсума самой своей расстановкой, но в качестве заполнения того, что между, компромиссного становления, отказывающегося от самой логики «приближения». Теперь не нужно становиться познаваемым, как и приближаться к нему, — напротив, успех познания определяется по избытию заполняемого гибридами и посредниками промежутка, по их бурлению в онтологическом и гносеологическом синапсе. «Акт познания», если о нем вообще можно в такой ситуации говорить, всегда оказывается косвенным, актом, ведущим в сторону, вбок и вкось. Это уже не излишне прямолинейное «сознание-о», которое четко держало дистанцию, но скорее процессинг, деятельность в промежутке, где вещь бесконечно отсрочивается, а благодаря посреднической деятельности сам ее мираж постепенно скрывается за горизонтом. Разумеется, мы знаем, что не экранируем мир, но точно так же мы знаем, что не превращаемся в него, да это и не нужно, если вместо мира создается многообразие *промежуточных результатов*. В отличие от второй фигуры (превращения интеллекта в себя и самоорганизации), эта указывает на максимальное размыкание, которое уже не требует сложной техники «структурного сопряжения» (*coupling*). Более того, термины «размыкание», «открытость» (открытое общество, открытый субъект, открытые границы), конечность — все они становятся невятными и маловажными в среде пролиферации микрофигур, то есть «гибридов», «посредников», «паразитов», «союзов», «химер» и т. п. Все эти вторичные фигуры претендуют на создание собственных царств, составляя друг другу конкуренцию внутри большой фигуры «становления не собой и не вещью,

а третьим». Включение третьего — вот что определяет перспективу знания, которая поглощает свой собственный кризис в качестве нормы. И именно в эту гибридность хорошо вписывается практика художественных исследований как способа производства знания.

Фигуры расхождения с основанием или не-становления разума вещь возвращают нас к третьей базовой фигуре современного знания, а именно *разделению между могуществом и знанием*. В любых моделях наподобие универсума Сципиона разум не только познает себя и — в силу занимаемого им места — знает обо всем остальном, но также и определяет все сущее. Приближаясь к основанию, он сам становится основанием. Сегодня же любые позиции агентности, основания и активности расцепляются со знанием, так что последнему остается довольствоваться положением посредника, косвенно эти позиции и локусы осваивающего. Знание не является бессилием, однако не является оно в полном смысле и силой, поскольку находится в срединной позиции, представляясь промежуточным результатом. Соответственно, наибольшее внимание привлекают те области, которые фиксируют такое расхождение знания с силой основания. Помимо уже указанной метафоры Большого взрыва, означающей то, что основание полагается в качестве принципиально внешнего любому познанию, можно заметить, что важнейшая характеристика современного знания заключается в том, что его влечет к тому, что ранее считалось не только непознаваемым, но и не слишком важным для познания, то есть таким маргиналиям, которые искажают классические принципы основательного и обоснованного знания. Так, поведенческая экономика изучает неразумность, которая, однако, не составляет радикальной оппозиции к разуму, скорее образует краевую, серую зону, в которой сила знания постепенно ослабевает. Разумеется, об этой области можно многое узнать, но это знание показывает именно что расхождение рациональных схем и эффективной действенности основания. Последнее само становится серой зоной, указывая на прерывание гомогенности действия разумного основания — отныне между классической рациональной экономикой и ее собственным основанием всегда будет обнаруживаться зазор. Поведенческая экономика в этом смысле внедряет Большой взрыв в обыденную реальность, показывая, что действия формируются в той зоне, где прозрачные экономические законы еще или уже не действуют.

Столь же парадоксальным образом и искусственный интеллект обрел требуемую действенность только тогда, когда программисты

сты декларативно отказались его познавать, создав искусственную серую зону эффективного основания, но не познаваемости. Соответственно, искусственный интеллект — уже не продолжение алгоритмической связности, механической прозрачности оснований разума, но бесконечная маргиналия самого интеллекта, таинственным образом претендующая на то, чтобы наконец — уже без нашего участия — вернуть себе онтологический статус разума как такового, а именно познания, самопознания и основания. Искусственный интеллект совмещает в себе все фигуры распада светил (запрета на самопознание, не-данности мира и неосновательности, оборачивающейся серой зоной) с фетишистской надеждой на восстановление онтологического разума как такового. В мире, где разум потерял место, занять его может только искусственный интеллект, но, конечно, уже без участия разума. Иными словами, искусственный интеллект — Большой взрыв, внедренный уже не в бытовое поведение, но в сам разум, то есть чисто фантазматическая, риторическая область реванша разума, отказавшегося от себя, но надеющегося на реализацию своей собственной сущности другими средствами, после своей смерти. Сингулярность и воцарение искусственного интеллекта, сопровождающееся вероятным уничтожением всего человечества, является современным аналогом античного восхождения души к интеллектуальной сфере, однако теперь гипотетическое тождество души до смерти и после отменяется: интеллект сможет утвердиться в собственном онтологическом качестве только тогда, когда откажется от нашего участия. Индивидуальная смерть как плата за возвращение к интеллекту заменяется коллективной смертью всего человечества за саму возможность искусственного, но при этом онтологически нам недоступного интеллекта.

Непознаваемость процедур самообучающегося искусственного интеллекта в этом смысле все больше напоминает музыку сфер, которую мы не можем услышать в силу нашей глухоты и тупости. Цицерон объяснял глухоту к музыке сфер своего рода защитным механизмом: мы оглохли потому именно, что иначе она бы сильно мешала. Искусственный интеллект обещает похожую ситуацию в будущем: он утвердится, потенциально, но не обязательно реально уничтожив человечество (возможно, его помиловав), тогда, когда полностью проникнет в нашу жизнь, но мы не сможем его заметить, иначе он будет слишком мешать. Но есть и отличие. Если в традиционной схеме подлунного мира мы защищены от музыки сфер самим ее вездесущим, ведь она настолько громка, что мы давно оглохли, а потому ее не замечаем, но нам это-

го и не нужно, и в этом смысле она не проникает в нашу жизнь, оставаясь в надлунной сфере, то искусственный интеллект обещает полностью освоить подлунную реальность — возможно, мы не будем его слышать, но ему это даже на руку. Хотя музыка сфер определяет глобальные качества движения, в наш мир и нашу жизнь она могла бы проникнуть только через наши уши, но они-то и потеряли чувствительность. Тогда как искусственный интеллект готов проникнуть в нашу жизнь именно потому, что он минует наш интеллект, и только это позволит ему колонизировать подлунный мир.

Кантовская революция совпала с отстранением, отказом от знания, которое существует в самом мире. Именно эта посылка скрывалась в тезисе Канта о том, что не мы должны согласовываться с вещами, а вещи с нами. В мире нет никакого уже выполненного, уже состоявшегося знания, в какой бы форме оно ни существовало — высшей божественной сферы или духов и привидений. Но результатом этой революции становится то, что знание само попадает в зону катахрезы — неверного и ненадежного именованя. Говоря иначе, революция Канта не ограничилась достижением компромисса между рационализмом и эмпиризмом. На деле она, отказавшись от присутствия знания в мире, расщепила саму возможность знания-вещи, сделала знание омонимичным самому себе — с ним случилось то же, что некогда и с бытием: его можно понимать в разных смыслах и модусах, но эти смыслы не сходятся к одному источнику. Знаний много, но невозможно знать, что вообще такое знание. Существование знаний во множественном числе само стало означать невозможность синтеза такого многообразия, а потому и дальнейшее размножение омонимичных знаний. Принципиальное отличие между дореволюционной и постреволюционной ситуациями в том, что ранее место знания, даже если само знание уже не считалось существующим в надлунной сфере, все же находило тот или иной онтологический референт — чувственность, рациональность, душу, интеллект, дух. То есть знание, даже если оно не было уже само по себе вещью и субстанцией, все же могло состояться только в окрестностях четко определенных онтологических инстанций. Но революция и ситуация перманентного кризиса означали полную демократизацию этого процесса: сегодня на знание, его порождение могут претендовать любые сущности и вещи, в любых обстоятельствах, с любыми процедурами обоснования или, наоборот, их отсутствием. Знание стало бесконечным, оно принципиально интенсивнее любой вселенной, любого Большого взрыва, кото-

рый мог бы его ограничить. Не это ли имел в виду Гегель под абсолютным знанием, когда отметил, что субстанция стала наконец субъектом?

Библиография

- Арендт Х. О революции / Пер. с англ. И. Косича, под ред. А. Павлова. М.: Европа, 2011.
- Виндж В. Пламя над бездной / Пер. с англ. К. Фалькова. М.: Азбука-Аттикус, 2014.
- Деррида Ж. Белая мифология. Метафора в философском тексте // Он же. Поля философии / Пер. с фр. Дм. Кралечкина, под ред. В. Кузнецова. М.: Академический проект, 2012. С. 242–311.
- Сартр Ж.-П. основополагающая идея феноменологии Гуссерля: интенциональность // Он же. Проблемы метода: ст. / Пер. с фр. В. П. Гайдамака. М.: Академический проект, 2008. С. 177–180.
- Хайдеггер М. Шеллинг. О сущности человеческой свободы / Пер. с нем. А. П. Шурбелёва. СПб.: Владимир Даль, 2023.
- Цицерон М. Т. О государстве // Он же. Диалоги. О государстве. О законах / Сост. И. Н. Веселовский, В. О. Горенштейн и С. Л. Утченко, отв. ред. С. Л. Утченко. М.: Наука, 1966. С. 7–88.
- Giovanni Scoto. Sulle nature dell'universo. Libro I. Segrate: Fondazione Lorenzo Val-la/Arnoldo Mondadori Editore, 2012. Vol. 1.
- Hillis Miller J. Communities in Fiction. N.Y.: Fordham University Press, 2015.

DMITRIY KRALECHKIN. Independent scholar, Moscow, Russia,
kralechkin@gmail.com.

Keywords: knowledge; luminaries; Kant's revolution; crisis; Big Bang;
artificial intelligence.

The article examines the conditions of so called crises of knowledge in the situation set up by Immanuel Kant's revolution. The latter is treated as a gesture of radical detachment from the ontology where knowledge could exist as a part of the world, the most privileged and powerful part. Kant's thesis of the impossibility of coordinating our knowledge with things covers up the memory of knowledge as an instance or "luminary" already present in the world, which united in itself three figures of identification: self-knowledge with knowledge of the world, knowledge with a reason or foundation, and knowledge with power. The splitting of these identities set the directions of "crises of knowledge," both historically known and possible in the future. Self-knowledge and the givenness of intellect for itself ceased to converge with cognition of the world. Cognition of the world, including a scientific one, ceased to coincide with the efficacy of the world or the logic of agency and foundation. Finally, knowledge as such ceased to be the most real part of this world. Today, knowledge is realized in forms that do not allow the intellect to become a thing, and it is the interdiction that draws the boundaries of the actual region of knowledge, which cannot claim ontological completeness or even localizability. Knowledge has slipped into a zone of homonymy where the multiplication of knowledge no longer promises a solution to the fundamental problems of its justification posed by modern philosophy.

DOI: 10.22394/0869-5377-2024-1-77-94

References

- Arendt H. *O revoliutsii* [On Revolution] (trans. I. Kosich, ed. A. Pavlov), Moscow, Evropa, 2011.
- Cicero. O gosudarstve [De re publica]. *Dialogi. O gosudarstve. O zakonakh* [Dialogi. De re publica. De legibus], Moscow, Nauka, 1966, pp. 7–88.
- Derrida J. Belaia mifologiya. Metafora v filosofskom tekste [La mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)]. *Polia filosofii* [Marges de la philosophie] (trans. D. Kralechkin, ed. V. Kuznetsov), Moscow, Akademicheskii proekt, 2012, pp. 242–311.
- Giovanni Scoto. *Sulle nature dell'universo*, Segrate, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2012, vol. 1.
- Heidegger M. *Shelling. O sushchnosti chelovecheskoi svobody* [Shelling. Vom wesen der menschlichen freiheit], Saint Petersburg, Vladimir Dal', 2023.
- Hillis Miller J. *Communities in Fiction*, New York, Fordham University Press, 2015.
- Sartre J.-P. Osnovopolagaiushchaia ideia fenomenologii Gusserlia: intentsional'nost' [Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité]. *Problemy metoda. Stat'i* [Questions de méthode. Essais], Moscow, Akademicheskii proekt, 2008, pp. 177–180.
- Vinge V. *Plamia nad bezdnoi* [A Fire Upon the Deep], Moscow, Azbuka-Attikus, 2014.

От метода к предмету

Станислав Шурипа

Институт современного искусства Иосифа Бакштейна,
Москва, Россия, shuripa@gmail.com.

Ключевые слова: производство знания; методология; междисциплинарность; демократия опыта; бриколаж; распределенное действие; сетцентрический предмет; интробъективность; онто-этико-эпистемология; кризис воображения; эпистемологическая анархия; перманентная революция субъективности.

Статья обращается к проблемам методологии художественного исследования, которое рассматривается как производство специфической формы знания, связанной с эстетическим опытом. Поле художественного исследования складывается в последние десятилетия XX века в результате сближения мира искусства и академии под влиянием концептуального искусства и междисциплинарного поворота. Исследование предстает методологическим бриколажем, в котором эстетическое больше не вытесняется в оппозицию когнитивному, а, скорее, дополняет его. Значение эстетического производства знания возрастает в ситуации пересмотра лингвистической парадигмы. Факторы множественности, сложности и неопределенности начинают играть ключевую роль в том, как раскрывает себя предмет исследования: он оказывается все менее предсказуемым и доступ-

ным для понимания в лингвистической перспективе. Ее ограниченность преодолевается смещением фокуса внимания с метода исследования к предмету. Естественным союзником здесь оказывается акторно-сетевая теория и ее философские следствия. Переоткрывая предмет как активизированную несамостоятельность, сетцентрическую квази-субъективность, исследовательская методология обретает черты сходства со стратегией, которую Карен Барад называет этико-онто-эпистемологией. Художественное исследование оказывается территорией, где вырабатываются сценарии ответа на кризис воображения, провоцируемый цифровым капитализмом. Это делает поле художественного исследования частью широкого процесса экспериментального культурного производства и мысли, который можно назвать перманентной когнитивной революцией.

Эстетическое производство знания

ПОЛЕ художественного исследования включает множество практик, сочетающих производство знания, контекстную рефлексию и нарративность. В него могут входить и традиционные художественные формы, и теория, и перформативность, и образовательная деятельность, и работа с публикой и институциями, и экспозиционные решения. Институционализация поля исследования приходится на последние десятилетия XX века, когда под влиянием концептуального искусства когнитивное начинает рассматриваться как кульминация эстетического. В 1960–1970-е годы появляются первые программы и институции, нацеленные на сближение академии с миром искусства¹. Документальный поворот в искусстве 1990-х годов размывает барьеры между пропозициональным и эстетическим знанием. Сегодня исследование — часть поля искусства, где используется оптика различных дисциплин, многие из которых сложились в результате междисциплинарного поворота второй половины XX века: теории и философии искусства, антропологии, истории идей, социологии, этнографии, политологии, географии, медиатеории, гендерных, культурных и деколониальных исследований, исследований науки и технологии. В методологии художественного исследования сочетаются черты различных направлений мысли: от критической теории и герменевтики до постструктурализма, социального конструктивизма, дискурс-анализа, постпозитивизма и нового материализма.

Задача художественного исследования — не объяснить, а понять предмет; этим оно напоминает качественные исследования в науках о человеке и обществе, ориентированные не на пошаговый прогресс в достижении точно сформулированного результата, а на процессуальную, рефлексивную и критическую

1. Значительный вклад в развитие ранних исследовательских практик был внесен междисциплинарными программами, такими как *Experiments in Art and Technology* (учреждена в 1967 году Джулией Мартин совместно с группой художников и инженеров).

работу по освобождению скрытого потенциала наблюдаемого предмета. Исследование — это рассказ, который редко обходится без текстов, призванных описать задачи работы и наблюдаемые предметы, обосновать выбор точки зрения, очертить диалектические рамки, связи с контекстами и возможности развития темы.

Этика исследования исходит из «слабых» ценностей присутствия, близости и вовлеченности. Внимание к единичному открывает области опыта, неразличимые для регулярных систем знания, построенных на оппозиции теории и практики. Отношения власти в обществах контроля часто натурализованы и распылены; это вырабатывает у исследовательского взгляда чувствительность к скрытым механизмам подавления и неравенства. Наблюдение понимается как встреча, порождающая собственную темпоральность. Отсюда важная роль методов, ориентированных на другого, таких как партиципаторность или биографический подход. Процессуальность исследовательской работы меняет и значение деталей: они нередко говорят больше целого, не столько представляя его, сколько прорисовывая связи с контекстами.

Производимое художественным исследованием знание отличается от научного тем, что ставит под вопрос критерии систематичности, формализуемости и устойчивости. В нем перемешаны три компонента: пропозициональное знание «нормальных»² наук, процедурно-практическое знание и знание через знакомство. Две последние формы связаны с присутствием и телесностью, локальным и единичным, поэтому традиционно считаются низшими по сравнению с чистым знанием фактов. Эти качества как раз и делают их эстетически значимыми. Процедурное знание-как и знакомство с вот-этим близки эстетическому в силу своей неподверженности универсализирующей силе формальной логики. Эстетика — это реальность отношений и взаимодействий без фильтров эффективности и власти чисел. И знание-как, и знакомство образуют связь с тем, чей смысл в «таковости», а не в бытии представителем класса или значением переменной в формуле. Единичность и «вотность» — порог эстетического; оно начинается там, где отступает функциональное. Знание, производимое художественным исследованием, неизбежно обнаруживает в себе эстетическую компоненту.

2. Кун Т. Структура научных революций. М.: АСТ, 2002. С. 34.

От демократии опыта к парламенту вещей

Отправную точку исследовательской методологии задает лакановская формула «метаязыка не существует». Если нет метаязыка, то нет и объективности, как она понималась в Новое время. Не существует и «высшей реальности», сторонней точки зрения на тотальность; переходы между уровнями, порядками, логиками, языками и стратами совершаются непрерывно, но они не обладают мистическим смыслом трансценденции. Если предмет — лишь лингвистическая конструкция, то важны детали процедур конструирования. Ими и определяется способ представления предмета, его смысл. Метод считается ключевой проблемой исследования, поскольку он не существует в готовом виде отдельно от предмета, а складывается при погружении в наблюдаемое. Метод может включать элементы практики и теории, эстетики и эпистемологии, активизма и культурного менеджмента; его задача — представить предмет как открытое для производства смысла пространство культурных, социальных и антропологических конфигураций. Вследствие этого ключевым критерием исследовательской оптики является внимание к контекстам.

Для теоретика искусства Мики Ханнулы в основе исследовательской оптики лежит принцип демократии опыта³. Этот принцип утверждает равноправие систем репрезентации, форм понимания и восприятия. Не существует привилегированного способа представления предмета: художественные, научные, повседневные языки по-разному выражают его множественную индивидуальность. Описание предмета может содержать рисунки, фото, видео, перформанс, инфографику, таблицы, атласы, анимацию и любые другие форматы представления данных. Принцип демократии опыта утверждает также равноправие миров художника и представленных в работе субъектов. Смысл не только там, где хочет его поместить автор, но и там, где его находят персонажи. В связи с этим у них должно быть право представлять себя так, как они считают нужным.

Демократия опыта необходима, чтобы гарантировать открытость работы для различных интерпретаций и точек зрения. Внутри работы она дает актерам собственный голос и лицо. Принцип демократии опыта выводится Ханнулой из герменевтического круга, замыкающего понимание тотальности опыта и его

3. См.: *Hannula M. et al. Artistic Research Methodology: Narrative, Power, and Public.* N.Y.: Peter Lang, 2014.



Станислав Шурипа. Коринфский связной (2023).
Источник: Предоставлено автором.

частей. Наблюдая сложные и подвижные явления, исследователь перемещается между точками зрения изнутри и снаружи их контекстов. Невнимание к демократии опыта блокирует способность наблюдать предмет в его динамике, многослойности и несамостоятельности. По мере размывания границ между культурным и природным субъектами демократии опыта становятся и нечеловеческие агентности. Сети обменов между разноприродными акторами формируют расширенное поле социокультурной реальности, в котором универсализм выглядит неадекватно, почти как монархизм в политике. Так демократия опыта ведет к «парламенту вещей» по Бруно Латуру⁴. Все, что ведет себя как вещь, заслуживает политических прав, основанных на расширении идей свободы, равенства и братства. В искусстве политическая субъектность вещей заявляет о себе уже давно. Эстетическое видение основано на признании интересов и субъектности вещей помимо их функций и мест в структурах «для-того-чтобы». Еще Александр Родченко стремился помочь вещам стать не господами, а товарищами людям.

4. См.: Латур Б. Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии. СПб.: ЕУСПб, 2006.

Эстетический взгляд, как и акторно-сетевой, видит в предметах сингулярности аутопоэтические сети взаимодействий. Каждая из них создает собственный мир, чьи края растворяются в мирах других предметов. В этой онтологически плоской многополярной экосистеме отношения между правилом и частным случаем переворачиваются. Общее больше не должно объяснять и снимать единичное, которое, в свою очередь, уже не считается лишь иллюстрацией правила. Традиционная логика с ее законом исключенного третьего становится препятствием на пути к демократии вещей. Множества, ряды, серии, виды предстают индивидами; поверхности рассыпаются пространствами. Значение логической связности ослабевает: в мире тысячи платформ, логика — не более чем эффект архитектуры.

История бытия следует за политэкономией. Так, Джорджо Грицциотти описывает перераспределение цифровым капитализмом потенциала инновативности в обществе⁵. В условиях фордизма изобретения были сосредоточены в корпоративных лабораториях и требовали высокой концентрации ресурсов. Инновации возникали независимо от потребителя, являя себя рынку сразу и целиком. Постфордистское производство более равномерно распределяет способность к инновациям по социальной ткани. Главный инструмент — компьютер, он есть почти у всех. Значительная часть инноваций связана с ИТ, а это область коллективного сетевого производства, где новое появляется непредсказуемо, в сотрудничестве с потребителями, вне четкого разделения на работу и досуг, практику и теорию. Теперь источник нового — множество. Это различие в распределении инновативности напоминает об оппозиции модернистской идеи автономного произведения искусства и контекстно-зависимых постконцептуальных практик. Вспененная инновативность нейрокапитализма политэкономически выражает принцип демократии вещей так же, как художественное исследование утверждает его эстетически.

Если опыт не является человеческой привилегией, то и демократия опыта не ограничивается сферой культуры. Влияние, которое оказывают на вещи следы их встреч друг с другом, и есть их опыт, полагает Альфред Уайтхед, чья неометафизика была призвана преодолеть вызовы квантовой механики, ставившие в тупик кантианскую эпистемологию. Относительность, неопределенность, несвязная множественность, хаос — эти понятия из репер-

5. Grizzioti G. Neurocapitalism. Technological Mediation and Vanishing Lines. N.Y.: Minor Compositions, 2019. P. 24.

туара точных наук в начале прошлого века очерчивали пределы, за которым лежала реальность, недоступная научному знанию. Если опыт — это влияние на вещи (на языке Уайтхеда, актуальные сущности) следов их встреч друг с другом, то из бесчисленных множеств таких событий опыта и складывается процесс реальности, похожий на толстый канат, состоящий из массы тонких и коротких ниток. Идея демократии опыта в реальности Уайтхеда означает онтологическое равноправие вещей как актуальных сущностей.

Эпистемология калейдоскопа

Неразличение реального и виртуального — это, как и плоские онтологии, симптом нейрокапитализма с его техновластью образов. Здесь уместно обратиться к понятию бриколажа, введенному Клодом Леви-Строссом. Он противопоставляет две когнитивные стратегии, воплощаемые фигурами инженера и бриколера⁶. Инженерное мышление — это пошаговое движение вдоль логических развилок внутри абстрактных систем. «Неприрученная мысль» бриколажа — импровизация, свободная от власти универсальных законов, дисциплины и принуждения к редукции. Бриколер изобретает, рекомбинируя подручное, задействуя не столько логические, сколько мифологические формы (в них части связаны менее жестко). Инженеру бриколаж кажется невразумительной самодеятельностью, может быть и пригодной для подсветки каких-то сходств, но не вписанной во всеобщий порядок и потому бесполезной. С точки зрения бриколера, инженерная мысль неспособна на неожиданное, за пределами собственных условностей она теряет силу. Бриколер использует доступные навыки и знания в разнообразных сочетаниях: продуманное нагромождение случайностей может вести к проявлению незаметного и активизации виртуального.

Бриколаж как метод не является простой противоположностью анализу; он содержит следы аналитического мышления. Исследовательский бриколаж включает проектное видение, по Леви-Строссу составляющее фундамент инженерной мысли. Леви-Стросс сравнивает бриколаж с калейдоскопом: объективность рассыпается, срезы потоков и изломы нарративов пересобираются в играх рифм и отражений. Ни здравый смысл, ни логика не отвергаются; скорее, равные с ними права получают игры вообра-

6. Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня. М.: Академический проект, 2008. С. 168.



Станислав Шурипа. Спящая ячейка (2023).

Источник: Предоставлено автором.

жения и рациональности, классическим Разумом к производству знания не допускавшиеся.

Под взглядом бриколера простые и знакомые вещи оживают и начинают проявлять подавляемую инженерной цивилизацией слабую «веще-силу», как это называет Джейн Беннетт⁷. Предмет исследования предстает уже не кантовским объектом познания с четко очерченными краями, а подвижным узлом взаимодействий, изменчивым многообразием рифм и метафор. Частью методологии является путешествие по топологическому пространству состояний предмета, где дистанции разворачиваются и исчезают под действием критики и идентификаций. Движение — это эксперимент; бриколер сочетает вовлеченность с рефлексией, позволяющей видеть свои действия в различных перспективах, не ограниченных специализацией. Критическая действенность «неприрученной мысли» исходит из ее несоизмеримости с универалистскими системами⁸. Уже сам факт ее существования — критика их иерархизирующей и централизую-

7. См.: Беннетт Дж. Пульсирующая материя. Пермь: Hyle Press, 2018.

8. См.: The SAGE Handbook of Qualitative Research / N. K. Denzin, Y. S. Lincoln (eds). L.A.: Sage, 2018.



Станислав Шурипа. Пневматическое ускользание (2023).
Источник: Предоставлено автором.

щей власти. Бриколаж плохо поддается контролю, что делает его удобным инструментом культурного браконьерства и субверсии. Его чувствительность к единичному открывает проблематику культурных различий как поле работы власти-знания, поскольку в технологическом «царстве количества» власть становится собой, упорядочивая различия.

Метод и предмет художественного исследования часто неразделимы. Методы неавтономны и не переносятся автоматически с одного предмета на другой. Исследование — это взаимосвязь наблюдения и наблюдаемого, метода и предмета, напоминающая об онто-этико-эпистемологии в духе Карен Барад⁹. Описание предмета указывает и на позицию исследователя. Забывая о специфике собственного присутствия, наблюдатель рискует оказаться в плену общих мест, нечувствительных к уникальной индивидуально-коллективной идентичности предмета.

Методологический империализм «нормальной науки» происходит от картезианского самоисключения субъекта из мира и после-

9. См.: *Barad K. Meeting the Universe Halfway*. Durham, NC: Duke University Press, 2007.

довавшей за этим кантианской трансцендентальной колонизации объектов. Империализм — это господство одного над многими; власть универсальных законов подавляет частные онтологии единичных вещей. Социолог Джон Ло считает, что методы должны стать «скромными, медленными, нетребовательными»¹⁰, а империализм должен уступить тому, что он называет методом-сборкой. Это «непрерывный процесс учреждения границ между присутствием, явленным отсутствием и Иным»¹¹. Метод-сборка различает «пучки ветвящихся отношений», сгущая реалии, находит в них пустоты и тени Иного. Скрытое в этих «внутренних землях» (*hinterland*), неподвластных колониальным амбициям универсализма, состоит из трех частей. Присутствие — образы, данные, модели, наличное. Явленное отсутствие — следы, аллегории, подтеки и пятна, требующие дешифровки. И наконец, Иное, неразличимое для машинерии познания, но способное на нее влиять.

Методологический империализм преодолевается методом-сборкой, бриколажем, созданным в диалоге с предметом исследования. Наблюдение — не отчуждающий акт господства Разума над множественностью, а двусторонняя связь, укорененная в идентичности исследователя, чья оптика определяется способностью наблюдать самораскрытие предмета в паттернах различий.

Активизация предмета

Качество исследования определяется пониманием контекстов. Контекстуализация — это и есть производство смысла. Контексты составляют экологическую нишу предмета, его пространство действия; от них зависят возможные точки зрения и доступность вмешательства в наблюдаемое. Контекст состоит из ситуации наблюдения, смежных сюжетов и тем, а также расходящихся шлейфов обстоятельств, исчезающих в других контекстах. Эластичные и слоистые, контексты — это плато, существующие сериями; их действие обнаруживает себя в общих местах, типовых и неявных ходах мысли, презумпциях и привычках, предрассудках, верованиях, стилях, вкусах и тенденциях. Предмет разворачивается как векторное поле трансформаций, как действие, распределенное в сетях обменов и сцеплениях форм. «Действие захватывается

10. Ло Дж. После метода: беспорядок и социальная наука. М.: Издательство Института Гайдара, 2015. С. 40.

11. Там же. С. 295.

или отбирается другим», — пишет Латур¹². Расширяя область социально-политического за пределы мира людей, Беннетт приходит к концепции распределенной агентности. Действие — утрата симметрии, актуализация виртуального и превращение несвязных множеств в счетные. Смутная множественность материального незаметно вибрирует веще-силой, стирая барьеры между живым и неживым, природой и культурой, топологией и метрикой.

Ключевая черта постфордизма — неопределенность. Ее проникающее присутствие дает о себе знать уже в 1980-е годы, когда в ответ на неопределенность нерегулируемых рынков в искусстве складываются техники апроприации, рассеивающие субъективность в сериях общих мест. В социальных науках неопределенность заявляет о себе присутствием молчаливого большинства; в XXI веке влияние этой темной материи растет в силу виртуализации. Встреча точных наук с неопределенностью во второй половине прошлого века привела к кризису посткантовской логицистской мысли. Бинаризация неопределенности в понятии информации на какое-то время продлила господство логики; еще в начале 1980-х годов самые продвинутые версии искусственного интеллекта (их тогда называли «экспертными системами») для решения проблем должны были делать мириады точных логических заключений. Перед лицом статистической неопределенности, вероятностных решений и больших данных они оказались бессильны. На смену им пришли машины, подражающие уже не цепочкам формальной логики, а работе нейронных сетей, способных учитывать флуктуации, искажения и шумы¹³. Сегодня эти постлогицистские нейросетевые модели стали технологической основой цифрового капитализма.

Активизация предметов — это сетевизация, становление образом взаимодействий. Предмет исследования может заявлять о себе в самых разных ситуациях, регистрах и форматах, зачастую не совпадая с самим собой. Его специфика заключается в способах, которыми он раскрывает себя в отношениях с другими. Каждый предмет неравен себе, и в этом неравенстве-в-себе вещи равны. Сетевцентрический предмет уже не является лишь пассивной лингвистической конструкцией. Активированный объект — это подвижная полиморфная сущность, которая, разворачиваясь,

12. Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: ИД ВШЭ, 2020. С. 66.

13. См.: *Bostrom N. Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2014.



Станислав Шурипа. Поисковая группа АСИ работает в архиве (2023).
 Источник: Предоставлено автором.

сама начинает влиять на настройки и критерии наблюдения. Эстетическому восприятию присуще ощущение вещи-силы; в искусстве Нового времени ее особенно тонко чувствовал сюрреализм. Согласно Роже Кайуа¹⁴, формы вещей обладают «лирической силой», способностью, сродни суггестии или внушению, к навязыванию воли. Для Кайуа лирическая сила объективна, поскольку форма выражает сущность вещи. Собственное пространство-время генерируют не только анимистические или товарные фетиши. В мире нейросетей лирическая сила, цифровая мана, связывающая сущее нитями сигнатур (программных кодов и межсетевых протоколов) и вдыхающая в предметы *undead*-субъективность, производится коммуникациями.

Предмет после метода — множественно-индивидуальное облако обменов, ассоциаций и разрывов. Возникая под исследовательским взглядом, он поначалу проявляет себя как странное в знакомом, как искажение или рябь на поверхности окружающих его вещей. Исследование — это взаимодействие таких сетцентрических предметов, питающееся энергиями контекстуальности и включен-

14. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. С. 52.

ности. Точное описание статичного объекта в духе эпистемологического империализма Нового времени менее информативно, чем мерцание предмета-сети в глубинах метода-сборки. Неопределенность не отменяет критику, а расширяет ее поле: теперь границы предмета следует искать в контекстах контекстов. Форма — это аллегория встречи наблюдаемого и наблюдателя; это и расширение, и сдерживание, дыхание виртуального. Формы сетецентрических предметов складываются из обменов и метаболизмов¹⁵, они пористы и фрагментарны, их границы утопают в дымке возможного, клубящейся над петлями фидбеков и воронками аттракторов.

Активизация предмета, его становление актор-сетью выражается в производстве пространства-времени, кокона взаимодействий, которые классическому научному «взгляду свыше, из ниоткуда»¹⁶ представляются причинно-следственными цепочками. Если реальность состоит из множеств множеств множеств, то линейная причинность оказывается упрощенной антропоцентрической моделью узкого круга явлений. Ее основа, бинарная логика, навязывает понятиям постоянные объем и интенсивность, а множествам — закон счета. Предметы и равноправны, и не равны сами себе: они разворачиваются многообразиями событий и градиентами различий. Время и пространство утрачивают непрерывность; в мире акторных сетей и причинность сетевая. Это сверхдетерминация: она может выглядеть как неизбежность или необходимость, принуждение к повторению по Фрейдю или структурная причинность по Луи Альтюссеру. Сверхдетерминация преодолевает ограничивающий воображение закон непротиворечия: вещи и не-вещи вплетаются в ткань тензорных полей присутствия и отсутствия, существования и сущности. Сверхдетерминация управляет интеробъективностью, пространством, как оно проживается предметами: нагромождениями совпадений, джунглями вероятности, где есть место и механическому балету антропоцентризма, и квантовой магии, и бестиальности чисел¹⁷, и зиянию Иного.

Интеробъективность, поток состояний, сцепок и трансформаций, может принимать диктуемую универсальными законами форму и тут же отвергать ее, являя локалистский фрагментированный хаос. Наблюдать интеробъективность означает пе-

15. См.: Том Р. Структурная устойчивость и морфогенез. М.: Логос, 2002.

16. Харауэй Д. Ситуативные знания: вопрос о науке в феминизме и преимуществе частичной перспективы // Логос. 2022. Т. 32. № 1. С. 258.

17. См.: Land N. Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007. Falmouth, UK: Urbanomics, 2012.

ремещаться между внешними и внутренними точками зрения; подвижность оптики при этом не отменяет политической позиции наблюдателя. Предмет исследования — это постконцептуальное расширение того, что в более традиционном искусстве называется образом. Как и образ, он может состоять из слоев, связей и противоречий, намеков и следов. Границы реального и вымышленного в режиме интеробъективности не фиксированы. Сетевая причинность не различает вещи, образы и законы, для нее важна виртуозность игры множественно-индивидуальных предметов в онтологическом спектакле интеробъективности.

Воображение за работой

Метод и предмет связаны идентичностью исследователя. Идентичность — не фиксированный набор маркеров, а движение, поток трансдукций, смешение влияний, полифоническая связь опыта и ожиданий, нерегулярная поэтическая машина. Интерпретируя предмет, она раскрывает его в действии. Предмет актуализируется в ответ на встречу неполноты наблюдателя с вселенной предмета, наполненной состояниями, траекториями, векторными полями, противоречиями, неразличимым и несвязным. Интерпретация активирует воображение: понять объект можно, представляя, чем и как он мог и не мог бы быть. Прежде чем у вещей появились функции и химический состав, они уже жили этим «как» немой речи своих взаимодействий. Воображение — это чувство виртуального; наделяя его эпистемологической властью, исследование открывает нелинейность пространств и времен. Эстетическое — не поверхностная иллюзия, а окрестности истины бытия. Постантрополоцентрический мир квантовой спутанности и ретроактивности, дифракций и интерференций, рифм различий и контрапунктов повторений выходит из-под контроля упрощающих моделей и возвращается транскорпоральностью (Стэйси Элеймо). Метаболизм пространств и тел строит конфигурации созвучий и противоречий, притяжений и отталкиваний, поглощений и слияний. Эстетический субстрат мира заявляет о себе в поэзии пространственности: бликах, пятнах, подтеках, отпечатках, шрамах, кратерах и других записях, оставляемых одними сущностями на других.

Эстетическое, или интеробъективное, слабо различается функционалистской властью-знанием; то, что не проходит через технонаучные фильтры, оттесняется в область невыразимого. Непредставимое в виде чисел или формул считается невообразимым, а значит, и недостойным существовать. Подавляя неоцифровы-

ваемое, цифровой технокапитализм провоцирует антропологическую мутацию, которую Федерико Кампанья называет кризисом воображения и действия¹⁸. Оцифрованное превращается в «контент», товарно-технологическую функцию в круговороте разрушения и созидания. Для неолиберализма неоцифровываемое Иное — лишь еще одно имя Ничто; все, что не укладывается в навязываемые им метрики, репрессировано. Цифровое производство колонизирует воображение, транслируя логику алгоритмов в сферу психического, подчиняя его машинному.

Не существует априорных законов и нерушимых аксиоматик; предмет раскрывает себя в ситуативном и случайностном диалоге с наблюдателем. Пол Фейерабенд, пионер методологического антиколониализма в философии науки, призывает деиерархизировать теоретическое знание, освободив его от господства точных наук. У эпистемологического анархизма Фейерабенда два ключевых условия, выражаемых принципами пролиферации и несоизмеримости. Первый утверждает право любого исследователя, да и просто досужего дилетанта, придумывать теории без согласования с уже принятыми: новое знание не обязано ни подчиняться старому, ни даже быть с ним совместимым. Принцип несоизмеримости объявляет незаконной критику теории с позиций любой другой теории. Ни одна концептуальная рамка не сводима к другой без потерь смысла, а значит, ни одна теория не может быть пересказана в терминах другой. Эти две установки описывают проект постимпериалистического знания, в котором ни один метод не сможет претендовать на власть над остальными, что должно гарантировать свободу производства научных истин.

Как будто следуя ситуационистскому призыву «Вся власть воображению!», эпистемологическая анархия пытается вывести мысль из бинарных коридоров сциентизма и традиционализма. Реабилитация воображения создает условия для критики с позиций методологической избыточности и демократии опыта как иерархии знаний во главе с точными науками, так и диктатуры поля с его устоями и привычками. Исследовательские практики несут заряд институциональных трансформаций; их двойная критическая направленность требует особых условий публичности, часто не укладывающихся в общепринятые выставочные форматы. Этим пересматриваются основы политик репрезентации и участия, а также проблематизируются традиционные виды

18. *Campagna F. Technic and Magic: A Reconstruction of Reality. L.: Bloomsbury, 2018.*

критики и отношение к знанию как к отражению реальности. Знание — не зеркало мира, а его стройплощадка, где работает воображение. Расширяя поле искусства, исследование опирается на различные режимы воображения. Важную роль играет социологическое воображение¹⁹, способность чувствовать общественное через частное, историю через биографию, различать неявные социальные отношения, распределения власти и контуры возможных сообществ в деталях, моментах повседневного, в единичном и фрагментарном, изобретать формы жизни.

Импульс эмансипации воображаемого, проходящий через сферы культурного и когнитивного производства, является частью процесса освобождения, перманентной революции субъективности, заявляющей о себе на разных планах. Уже в начале XX века экспериментальный характер жизни ума проблематизируется в новых направлениях мысли и практики: сознание открывает себя бессознательному в психоанализе, жизненному миру в феноменологии, невообразимому в точных науках, политическому участию и репрезентации. Авангард расширяет поле искусства, революционизируя сначала роль художника, а затем (неоавангард) и зрителя. В общественной и повседневной жизни второй половины прошлого века волны эмансипации расширили горизонты социального воображения и конструирования.

Ключевой вопрос этой революции субъективности, ее «вопрос о земле» — проблема техники: как ей работать, как относиться к индивиду и множеству. В перспективе художественного исследования это проблема связи метода и предмета. В силу склонности к критическому переосмыслению этой связи поле художественного исследования оказывается не просто одной из платформ перманентной революции субъективности, а ее фронтиром. Активизация и сетевизация предмета исследования ведут к признанию его прав. То, что считалось почти ничем, обретает образ, голос, идентичность. Расширяя спектр взаимодействий с предметом, исследование освобождает энергию воображения, а с ней и самопонимание наблюдателя.

Библиография

- Беннетт Дж. Пульсирующая материя. Пермь: Hyle Press, 2018.
Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003.
Кун Т. Структура научных революций. М.: АСТ, 2002.

19. См.: Миллс Ч. Р. Социологическое воображение. М.: Nota bene, 2001.

- Латур Б. Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии. СПб.: ЕУСПб, 2006.
- Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: ИД ВШЭ, 2020.
- Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня. М.: Академический проект, 2008.
- Ло Дж. После метода: беспорядок и социальная наука. М.: Издательство Института Гайдара, 2015.
- Миллс Ч. Р. Социологическое воображение. М.: Nota bene, 2001.
- Том Р. Структурная устойчивость и морфогенез. М.: Логос, 2002.
- Харауэй Д. Ситуативные знания: вопрос о науке в феминизме и преимуществе частичной перспективы // Логос. 2022. Т. 32. №1. С. 237–268.
- Barad K. Meeting the Universe Halfway. Durham, NC: Duke University Press, 2007.
- Bostrom N. Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies. Oxford, UK: Oxford University Press, 2014.
- Campagna F. Technic and Magic: A Reconstruction of Reality. L.: Bloomsbury, 2018.
- Grizzioti G. Neurocapitalism. Technological Mediation and Vanishing Lines. N.Y.: Minor Compositions, 2019.
- Hannula M., Suoranta J., Vaden T. Artistic Research Methodology: Narrative, Power, and Public. N.Y.: Peter Lang, 2014.
- Land N. Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007. Falmouth, UK: Urbanomics, 2012.
- The SAGE Handbook of Qualitative Research / N. K. Denzin, Y. S. Lincoln (eds). L.A.: Sage, 2018.

FROM METHOD TO SUBJECT

STANISLAV SHURIPA. Joseph Bakstein Institute of Contemporary Art, Moscow, Russia, shuripa@gmail.com.

Keywords: knowledge production; methodology; interdisciplinarity; democracy of experience; bricolage; distributed action; network-centered subject; interobjectivity; onto-ethico-epistemology; crisis of imagination; epistemological anarchy; permanent revolution of subjectivity.

The article addresses the problems of the methodology of artistic research, which is seen as the production of a specific form of knowledge related to aesthetic experience. The field of artistic research emerges in the last decades of the 20th century as a result of the convergence of the art world and the academy under the influence of conceptual art and the interdisciplinary turn. Research appears as a methodological bricolage in which the aesthetic is no longer displaced in opposition to the cognitive, but rather complements it. The importance of aesthetic knowledge production increases in the situation of revision of the linguistic paradigm. The factors of multiplicity, complexity and uncertainty are beginning to play a key role in how the subject of research reveals itself: it is becoming less and less predictable and understandable from a linguistic perspective. Its limitations are overcome by shifting the focus of attention from the research method to the subject. Actor-network theory and its philosophical implications are a natural ally here. By rediscovering the subject as an activated non-self-identity, a network-centered quasi-subjectivity, the research methodology acquires similarities with the strategy that Karen Barad calls ethico-onto-epistemology. Artistic research turns out to be a territory where scenarios of response to the crisis of imagination provoked by digital capitalism are produced. This makes the field of artistic research part of a broad process of experimental cultural production and thought that can be called a permanent cognitive revolution.

DOI: 10.22394/0869-5377-2024-1-96-112

References

- Barad K. *Meeting the Universe Halfway*, Durham, NC, Duke University Press, 2007.
- Bennett J. *Pul'siruiushchaia materiia* [Vibrant Matter], Perm', Hyle Press, 2018.
- Bostrom N. *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*, Oxford, UK, Oxford University Press, 2014.
- Caillois R. *Mif i chelovek. Chelovek i sakral'noe* [Le mythe et l'homme. L'homme et le sacré], Moscow, OGI, 2003.
- Campagna F. *Technic and Magic: A Reconstruction of Reality*, London, Bloomsbury, 2018.
- Grizziotti G. *Neurocapitalism. Technological Mediation and Vanishing Lines*, New York, Minor Compositions, 2019.
- Hannula M., Suoranta J., Vaden T. *Artistic Research Methodology: Narrative, Power, and Public*, New York, Peter Lang, 2014.
- Haraway D. Situativnye znaniia: vopros o nauke v feminizme i preimushchestvo chastichnoi perspektivy [Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective]. *Logos*, 2022, vol. 32, no. 1, pp. 237–268.

- Kuhn Th. *Struktura nauchnykh revoliutsii* [The Structure of Scientific Revolutions], Moscow, AST, 2002.
- Land N. *Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007*, Falmouth, UK, Urbanomics, 2012.
- Latour B. *Novogo vremeni ne bylo. Esse po simmetrichnoi antropologii* [Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique], Saint Petersburg, EUPRESS, 2006.
- Latour B. *Peresborka sotsial'nogo: vvedenie v aktorno-setevuiu teoriuu* [Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory], Moscow, HSE Publishing House, 2020.
- Law J. *Posle metoda: besporiadok i sotsial'naiia nauka* [After Method: Mess in Social Science Research], Moscow, Gaidar Institute Press, 2015.
- Lévi-Strauss C. *Totemizm segodnia* [Le Totémisme aujourd'hui], Moscow, Akademicheskii proekt, 2008.
- Mills Ch. W. *Sotsiologicheskoe vobrazhenie* [Sociological Imagination], Moscow, Nota bene, 2001.
- The SAGE Handbook of Qualitative Research* (eds N. K. Denzin, Y. S. Lincoln), Los Angeles, Sage, 2018.
- Thom R. *Strukturalnaia ustoichivost' i morfogenez* [Stabilité structurelle et morphogénèse], Moscow, Logos, 2002.

Сверхъестественное знание как побочный продукт художественного использования искусственного интеллекта

Константин Бохоров

Московский государственный психолого-педагогический университет (МГППУ), Россия, bogoro@mail.ru.

Ключевые слова: идентичность; искусственный интеллект; кибернетика; современное искусство; художественное исследование.

Когнитивная революция требует новых художественных подходов к исследованию идентичности. В статье обсуждаются основания для понимания художественных проектов-исследований, закономерности их появления и развития. Выделяется кибернетический фактор, ставящий вопросы знания и опыта за пределами познавательных возможностей субъекта и в то же время инструментализующий его незнание. Каким образом современные художники обращаются к технологиям искусственного интеллекта? Как они концептуализируют кибернетическую реальность? Как искусство обнаруживает себя в ней? Что является результатом этих исследований? Как они согласуются с современным теоретическим дискурсом? Среди реакций на появление искусственного интеллекта отмечается эйфория, возника-

ющая в связи с успешной имитацией им произведений искусства.

От искусственного интеллекта ожидается, что, получив всю доступную информацию, он поделится с человеком сверхчувственными образами и поможет превратить окружающую среду в особое киберпространство, а индивидов — в алгоритмы, объединяющие в себе техническое и природное. Особо отмечается такой вид художественного исследования, который устанавливает связь с искусственным интеллектом в формах дорациональной коммуникации.

В самой «искусственности» искусственного интеллекта искусство открывает для себя надежду на то, что с концом идентичности и исчезновением человека интеллект, накопец, отрефлексирует себя не в формах конца корреляции, а в формах искусства и пойсиса.

В 1980-Е ГОДЫ произошло революционное переосмысление сюрреализма, в частности в статье Розалинды Краусс «Фотографические условия сюрреализма». Она заявила, что сюрреализм — это не деформированные образы Сальвадора Дали и Макса Эрнста и даже не автоматическое письмо, а научные журналы, издававшиеся в конце 1920–1930-х годов¹.

Анализ Краусс в русле постструктурализма был вехой на пути, определявшемся «семиотическим поворотом» Жака Деррида, эпистемологической концепцией Мишеля Фуко, концепцией конца метанарративов Жан-Франсуа Лиотара и т. д. Она проецировала на архив артефактов исторической эпохи современные ей методы художественного производства, в частности концептуального искусства и его постмедийных расширений (Роберт Смитсон, Марсель Бротарс, Мэри Келли, Сет Сигулауб, Гэри Хилл и др.), которые вывели искусство за пределы картины и открыли в реальности неограниченное поле для приложений художественных усилий.

Эти практики можно обобщенно определить как деконструкцию видимого мира. Вместо оптических или ретинальных инструментов художественного познания искусство стало широко использовать семиотические инструменты, работающие с кодами реальности в междисциплинарных пространствах, провоцируя в произведениях коллизию «сильного» и «слабого» означающих, таких как социальное/гендерное, топологическое/этнографическое, технологическое/духовное, научное/поэтическое, выводя их в зону эмоционального восприятия и дискурсивного осмысления в чувственной форме.

Видимость мира была одним из самых сложных препятствий в низвержении метанарративов, восходящих еще к эпохе Просвещения. Однако именно средства технической воспроизводимости, которые вроде бы были призваны утверждать визуальность в качестве абсолюта, на самом деле выступали основным инструментом деконструкции. Как замечает все та же Краусс, в 1920-е годы

1. Краусс Р. Фотографические условия сюрреализма // Photographer.ru. 13.07.2012. URL: <https://www.photographer.ru/cult/theory/5591.htm>.

мир стал фрагментироваться в своих бесконечных фотографических воспроизведениях и таким образом терять свое визуальное присутствие и гомогенность².

Техника воспроизведения размножала образы мира, делая их функцией мгновения, в котором сливалось прошлое с будущим, порождая новые условия для опыта и знания. Их, по утверждению Мартина Джея, автора книги «Потупленный взгляд», начал теоретизировать Анри Бергсон, который противопоставил гомогенность пространства гетерогенности времени, сформулировав идею реальности как длительности (*durée*), не поддающейся освоению зрением, а требующей подключения экзистенциального аппарата, формирующего идентичность субъекта³. Зрение, всегда отвечающее за картину мира, уступало свою привилегированную позицию высшей инстанции разума процессуальному опыту, мультисенсорному исследованию динамической и хаотичной бездны реальности. А средства технической воспроизводимости, стремительно развивавшиеся на протяжении всего XX века, с одной стороны, были условием все большей дискретизации реальности, а с другой — инструментом ее познания, расширявшим физический опыт за пределы чувственного и позволявшим в воображении получить доступ, как казалось, почти что к самим основаниям семиозиса.

Как известно, интуиции художественного авангарда начала века получили практическое и теоретическое развитие в постмодернистских художественных практиках. Исследовательские методы, стихийно практиковавшиеся сюрреалистами, конструктивистами, производственниками и т. д., были перенесены в сложившуюся институциональную систему и использовались для тестирования как различных дискурсов культуры и массмедиа, так и социальных, геополитических, этнических, экологических и прочих дискурсов. Все эти дискурсы для современного искусства — расширение семиотического поля, которое оно осваивает, выйдя сначала за пределы картины, потом за стены галереи, а затем и из конвенционального публичного пространства, традиционно закрепленного за искусством.

Сюда же относится и технологический дискурс, со времен футуристов игравший огромную роль в осмыслении реальности искусством и его трансформации. Критическое освоение новых

2. Там же.

3. *Фостер Х. и др.* Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ad Marginem Press, 2015. С. 674.

технологий вписало не одну яркую страницу в постмодернизм благодаря исследовательским проектам художников в области фотографии, видео, мультимедиа, сайнс-арта и т. д. Однако сегодня можно утверждать, что идея гетерогенности опыта как вида познания реальности, превосходящего ее поток, в наибольшей степени связана с концепцией кибернетики, если говорить о критическом освоении технологического дискурса.

Кибернетическая теория была актуализирована в книге математика Норберта Винера «Кибернетика, или Управление и связь в животном и машине» 1948 года. Как пишет Кристин Стилс,

Кибернетика — это трансдисциплинарная информационно-коммуникационная теория, связывающая организационные принципы и структуры всех областей знания, механизм по получению «фидбэков» и инструмент доступа к информации для интегрированных «систем»... Кибернетическая теория подразумевает полную трансформацию социального и биологического энвайронмента, в котором гибридные кибернетические сущности, «киборги» и «киберспейсы», представляют постиндустриальный взаимообмен между «органически-человеческим и кибер-психофизическими цифровыми формами жизни с помощью реконфигурации через программные системы компьютера. <...> Кибернетика означает переход от примитивных кинетических работ модернизма к постмодернистским интерактивным, телематическим пространствам виртуальной реальности, сгенерированным компьютером, виртуальному энвайронменту и кибер-пространству⁴.

В качестве современного технологического дискурса кибернетика ставила перед искусством ряд вопросов о статусе реальности. Во-первых, об адекватности противопоставления природы и культуры, во-вторых, о структуре идентичности и, наконец, об историческом детерминизме знания. В то же время, как и прежде при внедрении новых технологий, менявших представление о реальности, она давала инструмент, позволявший исследовать эти вопросы и сводящийся к тотальной цифровизации и датаизму. Развитие компьютерных технологий проблематизировало вызовы кибернетического дискурса, и в то же время только эти технологии могли дать на них ответ.

4. *Stiles K. Art and Technology // Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings / K. Stiles, P. Selz (eds). Berkley; L.A.; L.: University of California Press, 1996. P. 385.*

Историю взаимодействия искусства с компьютером можно разделить на следующие этапы. На первом художники научились выводить кибернетическое воображаемое в зону репрезентации (Чарльз Цури). На втором — установили интерактивное взаимодействие с компьютером, в том числе в ходе экспериментов с разными интерфейсами, виртуализировав пространство художественного поиска (Джеффри Шоу). На третьем — освоили принцип сетевого взаимодействия, чтобы процессуализировать виртуальность, в том числе в актах сетевого активизма (Рой Аскотт). На четвертом — отвечая на вызовы коммерциализации и идеологизации цифрового архива, противопоставили ему пост-интернет-картографирование, выявившее в нем элементы кризиса капитализма (Джон Рафман). И наконец, обнаружили в потоке датаизма сбой сингулярности, дававшие возможность поставить вопрос о сущности человеческой когнитивной функции. На последнем этапе, соответствующем внедрению технологий искусственного интеллекта, мы можем наблюдать взаимодействие всех методов исследования, причем, поскольку искусственный интеллект наиболее близко подошел к кибернетической тотальности, не только использующие технологии, но и физические, социальные, биологические и другие инструменты.

Технологии искусственного интеллекта, взрывное развитие которых наблюдалось последние 15 лет, появились на заре эпохи «компьютеризма» около 40 лет назад. Если очень обобщенно описать принцип их работы, то он сводится к аппроксимации — распознаванию знака методом приближения его образа к образцу. Ян Лекун в 1980-х годах разрабатывал обучающиеся сверхточные нейронные сети, по очертанию и положению элемента учившиеся идентифицировать его как часть рукописного шрифта, чтобы его читать. Будучи «размечен», элемент прогонялся через несколько уровней опознания («нейронами») с разными параметрами, и в конечном итоге алгоритм распознавал его с той или иной степенью точности. Она зависела от перебора различных вариантов повторяемости элемента в реальных ситуациях, то есть от закономерности, определяемой статистически. Чем больше вариантов загружалось в компьютер, тем статистика распознавания была выше. Другими словами, точность напрямую зависела от объема данных, на основании которых обучался алгоритм. Поскольку в то время вычислительных мощностей для обработки большого объема данных оказалось недостаточно, то уровень распознавания образов был невысок, и интерес к технологии нейронных сетей угас. Только в начале 2000-х годов, когда вычислительные

мощности процессоров значительно выросли, программы, придуманные в 1980-х, стали использоваться и развиваться. Произошел взрывной рост обучающихся технологий распознавания, получивших название «искусственного интеллекта» (которое было придумано еще в 1950-е, в эпоху увлечения кибернетикой), и начался новый виток их мифологизации.

Современный искусственный интеллект (ИИ) не только распознает образы по образцам, но и генерирует их на основе накопленных данных с той или иной степенью реалистичности, довольно часто подтверждающейся наукой (например, изображения лекарственных молекул). Это справедливо не только по отношению к изображениям и визуальной информации, но и к любым другим типам данных: звуковым, обонятельным, химическим, генетическим и т. д. То есть компьютер реально становится кибернетическим посредником между живым и цифровым мирами и в то же время обеспечивает трансдисциплинарную интеракцию и обмен данными между самыми разными энвайронментами, организуя и контролируя их функционирование.

Посредничество компьютера начинает проблематизировать структуру идентичности, теряющей фиксированные ее координаты в модернистской эпистеме. Она становится функцией уже не просто другого хронотопа, отличающегося от классического, но и другого онтологического порядка, определяющегося взаимодействием многоуровневой системы алгоритмов и все увеличивающегося объема данными между ними.

Подводя итог внедрению технологий ИИ, отметим два момента. Во-первых, оно еще далеко от воплощения, и, во-вторых, тем не менее как фактор будущего оно уже сейчас имеет почти магическое влияние на современный образ реальности, причем не столько визуально, сколько информационно-бессознательно, и существование в ней требует от индивида не столько ретинальности и оптической зоркости, сколько другого вида чувственности, связанного с технологическим поведением, тестирующим ее фактуальность. Очевидно, что уже апробированная в постмодернизме, в семантике семиозиса, эта чувственность только обостряется в кибернетической реальности, достигая уровня, что называется, «кибернетической прозорливости» (*cybernetic serendipity*).

Художественный ответ на усиление кибернетического дискурса идет по следующим направлениям. Во-первых, следует отметить преобладающую эйфорию по поводу механизмов имитации нейронными сетями произведений искусства. Иначе говоря, то, что происходило на первом этапе развития компьютерного ис-

куства и заключалось в выводе кибернетического воображаемого в зону репрезентации и с таким пафосом реализовалось Чарльзом Цури и Майклом Ноллом, теперь делается по незамысловатому описанию. Самый убогий текст нейросеть *Midjourney* превращает в яркую и убедительную картинку, стиль которой при желании можно тоже задать или выбрать из предложенных вариантов, что заставляет счастливого «автора» почувствовать себя незаурядным художником. Подобные чудеса, впрочем, как раз и проблематизируют структуру идентичности, поскольку демонстрируют, что ее творческие способности уже не лежат в визуальной сфере (как, впрочем, и музыкальной, литературной и др.), а может, и вообще утратили созидательный характер и стали объектом сфер потребления, биополитики и функционирования машин желаний. Вместе с тем они заставляют подозревать компьютер в дегуманизации творчества, переводя проблему идентичности в психоаналитический регистр. Этим пользуются рефлексирующие художники (Марио Клингеманн и др.)⁵, изучающие пока еще существующие сбои генеративных алгоритмов (например, шестой палец) и выводящие из кибернетического воображаемого стилистически совершенные изображения, но со странными дефектами в передаче реальных форм, искажениями подобия, неправильными сочленениями частей тела и другими видами визуальной «барочности», заставляющими увидеть в них проявление фрейдистского «жуткого» и намек на сознание компьютера как на «зловещую долину».

Во-вторых, поскольку предполагается, что нейронные сети знают все, или, по крайней мере, их можно зарядить таким объемом данных, который недоступен для обработки человеческим мозгом, то от них ждут, что они смогут поделиться с человеком своими знаниями в сверхчувственных образах. Иначе говоря, их используют для исследований, результаты которых ни рассказать, ни показать, ни услышать нельзя, а можно только пережить в некоем новом опыте. Опять же, это направление использования ИИ продолжает уже существующие практики компьютерного искусства, например Джеффри Шоу, автора «Читаемого города», в 1970-х годах создававшего интерактивные интерфейсы взаимодействия с виртуальной реальностью, представленной как город из букв, по которому можно было передвигаться на велосипеде.

5. *Spratt E. L.* Creation, Curation, and Classification: Mario Klingemann and Emily L. Spratt in *Conversation // XRDS. The ACM's Magazine for Students*. 2018. Vol. 24. № 3. URL: <https://xrds.acm.org/article.cfm?aid=3186677>.

Турецкий художник Рефик Анадол, в отличие от Шоу, создает в своих работах виртуальные киберпространства вселенского масштаба. Он проводит исследования, собирая и обобщая информацию об устройстве космоса (например, данные космических телескопов «Хаббл», МКС и Марса, как в проекте «Машинные воспоминания: Космос»⁶ (2021)), потом на ее основе с помощью программ ИИ генерирует картины из ветвящихся многоцветных фракталов, уводящие вглубь космоса, туда, где заканчивается информация, получаемая физическим путем. Эти картины способом видеомэппинга он выводит на архитектурные поверхности (фасады и интерьеры публичных пространств или на экраны в галерее), создавая для зрителя условия физической интеракции с ними. Анадол таким образом переводит реальные физические данные о пространстве космоса, в которое можно заглянуть только в воображении, в сенсорный киберпейс, соприкосновение с которым, как он предполагает, превосходит для классической евклидовой идентичности совсем другой опыт когнитивного взаимодействия с реальностью. Контакт с большими данными дает возможность предвосхищения кибернетической идентичности, но осуществляется в форме аттракциона, подрывающего волю субъекта, сталкивая его с тем, что превосходит возможности природы его восприятия. В терминах эстетики Канта подобное ощущение можно было бы назвать возвышенным, но эффект аттракционов Анадола заключается в подрыве кантовской априорности и ослаблении корреляции, приводящей к дезориентации в пространстве и времени, которые, оказывается, начинаются до субъекта, а если и заканчиваются, то не с его исчезновением, а в своей собственной технологической бесконечности, схлопывающейся в сингулярность. Таким образом, исследования Анадола — это опыт знания о своей невозможности, с одной стороны возвышающий идентичность до понятия души, а с другой стороны лишаящий ее воли к телесному существованию.

В-третьих, исследуется энвайронментальное расширение ИИ, подразумевающее превращение окружающей среды в своего рода киберпейс, а индивидуумов — в алгоритмы на пересечении между техническим и природным. Художник Джеймс Бридл изучал, как исторические ландшафты Греции превращаются в поля больших данных для нейросетей энергетических компаний или, например, депоэтизацию Парнаса, колыбели европейской куль-

6. *Anadol R. Machine Memoirs: Space // Refik Anadol. 19.03–26.04.2021. URL: <https://refikanadol.com/works/machine-memoirs-space/>.*



Рефик Анадол. *In the Mind of Gaudi* («В голове у Гауди») (2021).
Каса-Батльо, Барселона, Испания.
Фото: Jordi Vidal/Getty Images.

туры, на *GPS*-картах для беспилотных автомобилей. Рабочая теория для осуществления его перформативных исследований хорошо описывается формулой Армена Аванесяна о необходимости соединения абдукции и пойесиса⁷. В том же ключе можно рассматривать проект Трэвора Паглена и Кэйт Крауфорд, иницииро-

7. Аванесян А. Майамификация. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. С. 126.

вавших исследование «остраняющего» влияния ИИ на гуманизм⁸, до сих пор задающий параметры нашего существования. Не вдаваясь в детали, отмечу, что он трактуется как место совместного творческого сотрудничества индивидуумов на основе достижений мировой культуры. Паглен прекрасно выразил это в своем видео «Манипуляции изображениями. Оп. 10» (2018), показав, как по мере исполнения «Струнного квартета соль минор, сочинения № 10» Дебюсси музыканты все более дигитализируются с помощью технологий распознавания лиц и, погружаясь в стихию полейсиса, исчезают в кибернетической абдукции.

В-четвертых, следует отметить, что и последний оплот нашего априорного чувства реальности — время — не представляется в кибернетическом дискурсе таким уж стабильным основанием идентичности. В одной из частей своего многосоставного проекта *Power Plants*⁹ (2019) в галерее *Serpentine* Хито Штейерль создает инсталляцию, где на основе статистических данных ИИ генерирует образы цветов, которые посетители парка ожидают увидеть в Кенсингтонском саду, где *Serpentine* как раз и расположена. Парк как бы знает, что они хотят увидеть, и отвечает их ожиданиям, создавая запрограммированную реальность. Время оказывается не априорной данностью восприятия, а создается в системе, структурирующей идентичность и ее когнитивный опыт (как у андроида Рейчел из фильма «Бегущий по лезвию» (1982)).

Можно сказать, что ИИ в художественном исследовании замыкает время на себя, сталкивая художника с фактом существования некоего технологического абсолюта, придающего реальности еще более кибернетический характер.

Поэтому, в-пятых, следует выделить еще один тип художественного исследования, пытающегося установить связь с этим новым абсолютом в формах дорациональной коммуникации, апеллирующей к эмпатии и агрессии. В этом смысле можно интерпретировать проект Яна Ченга «*BOB*, или Мешок предубежде-

8. Crawford K., Trevor Paglen T. Excavating AI. The Politics of Images in Machine Learning Training Sets. 19.09.2019. URL: <https://excavating.ai/>.

9. Бохоров К. Ю. Критерии современного культурного пространственно-моделирования в связи с внедрением в репрезентативные практики устройств виртуальной реальности (на примере высокотехнологических проектов лондонской галереи «Серпентайн») // Инновационные технологии в кинематографе и образовании. Материалы и доклады VIII Международной научно-практической конференции. М.: ИПП «Куна», 2022. С. 211–223.

ний»¹⁰ (2018). Он создает интерактивный алгоритм и среду коммуникации с ним в экранном интерфейсе, в котором можно устанавливать эмоциональные отношения с ИИ, принося на его алтари цифровые подарки, принимая которые он растет и выказывает знаки расположения. Хотя Ченг предусмотрел и «злые» подарки, прикоснувшись к которым самодовольная кибернетическая сущность взрывается, распадаясь на части, которые, впрочем, продолжают существовать и развиваться, пользуясь по большей части позитивным расположением зрителей. Проект Ченга — это хорошая исследовательская рамка, дающая возможность моделировать опыт общения с кибернетическим на дорациональном уровне, чтобы сравнить его со своими переживаниями трансформации идентичности.

Наконец, подводя итог этому далеко не полному обзору исследовательских проектов художников, работающих с ИИ, следует упомянуть еще одну творческую интуицию, касающуюся сверхъестественной сущности ИИ в перспективе «цифровой деколонизации». Художница курдского происхождения Морехсин Аллахьяри воскрешает в виртуальном пространстве с помощью технологий ИИ и CGI джиннов и демонов, живущих в коллективном бессознательном ее этноса («Та, которая видит неизвестное», с 2016 года)¹¹. Память о них сохранилась лишь в скупых описаниях и схемах из арабской книги XIII века «Чудеса сотворенного и диковинки существующего» Закарии аль-Казвини. Аллахьяри не только визуализировала их вопреки строгим запретам ислама в отношении магии, фактически уничтожившего культурную память о них, но и навела мосты между кибернетической современностью и этническим бессознательным. Образы этих хтонических сущностей исчезли из повседневной реальности, но остались в невидимой длительности, потоке (бергсоновском *durée*), который, как обнаружила Аллахьяри, структурируется кибернетически. Их уничтожение происходило одновременно с развитием арабской математики, автоматизации и даже основ робототехники, в том числе в трудах ученого курдского происхождения Аль-Джазири, позволивших через какое-то время воскресить их снова, буквально выпустить как джиннов из бутылки. Джинны Аллахьяри — это те же киборги, которые в теории кибернетики осуществляют координацию междисциплинарных энвайронментов на трансценденталь-

10. Cheng I. BOB (Bag Of Beliefs), 2018–2019 // Ian Cheng. URL: <http://iancheng.com/bob>.

11. Spratt E. L. Op. cit.

ном уровне. Интересно, что в «Той, которая видит неизвестное» Аллахьяри подчеркивает гендерные основания кибернетики, разделяя их женской природой. Здесь она продолжает традицию Лин Хершман, в своем фильме «Техносекс» (2002) связывавшей производство знания с киберфеминистским дискурсом, причем довольно агрессивным. Однако в проекте «Лунолики»¹² (2021) сгенерированные нейросетью образы музыкантов традиции «радиф» эпохи Каджаров уже преодолевают насильственную бинарность, навязываемую идентичности в нормативной культуре, и демонстрируют в том числе и независимость от ее ограничений в производстве знаний и искусства.

Однако что можно сказать о тех знаниях, которые производятся в этих процессуальных интерактивных проектах, работающих с электронным архивом и памятью в эпоху ИИ? С очевидностью можно говорить лишь о ломке устоявшихся представлений, связанных с положением субъекта в мире алгоритмов и больших данных, что, впрочем, также справедливо и в отношении постструктуралистских исследований в 1970–1980-е годы, сломавших стереотипы о его месте в «доме бытия». Действительно, о каком когнитивном результате можно говорить в связи с проектами Смитсона, Келли, Хааки или Хилла? Разве что об упадке отношений «слов и вещей», о переходе знания от историчности к символизму.

Тогда какой символизм символизирует кибернетическую эпистему, вступившую в эпоху ИИ? Наверное, это символизм самих аппроксимационных операций, символизирующих превосходство суммы частей над целым, данных над законами, фактов над абсолютom. Он адекватен хаотичности и контингентности, бесконечно на глазах фрагментирующейся реальности, и воплощает сумму знаний о современности, позволяющих поддерживать априорные параметры модернистской парадигмы. Именно в этом смысле раскрывается значение слова «кибернетика» как хитрого умения разума управлять хаосом, придуманное когда-то Андре-Мари Ампером.

Если пояснить этот символизм метафорически, то его образ будет с необходимостью вращаться вокруг трансформации идентичности. В технологической революции ее становление осуществляется как дистанцирование с самой собой посредством технологических расширений, что уже было отмечено авторами XIX века. В этой связи можно обратиться к метафоре глаза (Фрид-

12. *Huma*. She Who Sees the Unknown. 2016. URL: <https://shewhoseestheunknown.com/huma/>.

рих Ницше, Вальтер Беньямин), воплощающего абсолютное зрение. В стремлении заглянуть даже внутрь себя он должен дистанцироваться от себя, что метафорически выражает суть исследовательского подхода художников семиотического идеализма, стремившихся к деконструкции «окулоцентризма».

Метафорическое объяснение исследовательских художественных практик в эпоху ИИ исходит из децентрации аристотелевского Нуса, стремящегося дистанцироваться от себя, чтобы достичь диалектического предела своей разумности. Поскольку с точки зрения актуальной теории это так и происходит, то функцией науки становится организация и контроль все более нарастающей фактичности и гетерогенности, техническим инструментом которой представляется ИИ, в конечном итоге ставящий под сомнение необходимость и возможность человеческой рациональности вообще и в то же время, если воспользоваться метафорой Делёза–Гваттари¹³, раскрывающий защитный зонтик над планом имманентности.

Искусство как бы рвет зонтик технологической доксы и выпускает «веселый ветер хаоса» в драматическую саморефлексию Нуса, протекающую в высокотехнологических формах кризиса капитализма. В самой «искусственности» ИИ оно открывает для себя надежду (что как раз и является результатом ее сверхъестественных интуиций) на то, что с концом идентичности и исчезновением человека на кремниевом пляже мерно накаत्याющего и отступающего времени интеллект, наконец, отрефлексирует себя не в формах конца корреляции, а в формах искусства и пойесиса.

Библиография

Аванесян А. Майамификация. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021.

Бохоров К. Ю. Критерии современного культурного пространственного моделирования в связи с внедрением в репрезентативные практики устройств виртуальной реальности (на примере высокотехнологических проектов лондонской галереи «Серпентайн») // Инновационные технологии в кинематографе и образовании. Материалы и доклады VIII Международной научно-практической конференции. М.: ИПИ «Куна», 2022. С. 211–223.

Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Академический проект, 2009.

Краусс Р. Фотографические условия сюрреализма // Photographer.ru. 13.07.2012. URL: <https://www.photographer.ru/cult/theory/5591.htm>.

13. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Академический проект, 2009. С. 235–236.

- Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Ad Marginem Press, 2015.
- Anadol R. Machine Memoirs: Space // Refik Anadol. 19.03–26.04.2021. URL: <https://refikanadol.com/works/machine-memoirs-space/>.
- Cheng I. BOB (Bag Of Beliefs), 2018–2019 // Ian Cheng. URL: <http://iancheng.com/bob>.
- Crawford K., Trevor Paglen T. Excavating AI. The Politics of Images in Machine Learning Training Sets. 19.09.2019. URL: <https://excavating.ai/>.
- Huma. She Who Sees the Unknown. 2016. URL: <https://shewhoseestheunknown.com/huma/>.
- Spratt E. L. Creation, Curation, and Classification: Mario Klingemann and Emily L. Spratt in Conversation // XRDS. The ACM's Magazine for Students. 2018. Vol. 24. № 3. P. 34–43.
- Stiles K. Art and Technology // Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings / K. Stiles, P. Selz (eds). Berkeley; L.A.; L.: University of California Press, 1996. P. 384–396.

SUPERNATURAL INSIGHT AS A BY-PRODUCT
OF THE ARTISTIC USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE

KONSTANTIN BOKHOROV. Moscow State University of Psychology
and Education (MSUPE), Russia, bororo@mail.ru.

Keywords: identity; artificial intelligence; cybernetics;
contemporary art; research-based art.

The cognitive revolution requires new artistic approaches to the reflection of identity. The grounds for understanding research-based art projects their causations and effects are discussed. There is a cybernetic factor that raises questions of knowledge and experience beyond the cognitive capabilities of the subject at the same time instrumentalizing its ignorance. How do artists research AI technologies in this regard? How do they conceptualize cybernetic reality? How does art reveal itself in it? What is the result of their searches? How do they fit in with modern theoretical discourse?

Among the reactions to the emergence of artificial intelligence, there is euphoria arising from the successful imitation of works of art by it. It is expected from artificial intelligence that, having received all available information, it will present supersensible images and help turn the environment into a particular cyber space, and individuals into algorithms that combine technical and natural. The type of artistic research that establishes a connection with artificial intelligence in the forms of pre-rational communication is particularly noted.

In the very “artificiality” of AI, art discovers the hope that with the end of identity and the disappearance of man, intellect will finally reflect itself not in the forms of the end of correlation, but in the forms of art and poiesis.

DOI: 10.22394/0869-5377-2024-1-115-128

References

- Anadol R. Machine Memoirs: Space. *Refik Anadol*, March 19 — April 26, 2021. Available at: <https://refikanadol.com/works/machine-memoirs-space/>.
- Avanessian A. *Maiamifikatsiia* [Miamiification], Moscow, Ad Marginem Press, 2021.
- Bokhorov K. Iu. Kriterii sovremennogo kul'turnogo prostranstvennogo modelirovaniia v sviazi s vnedreniem v reprezentativnye praktiki ustroistv virtual'noi real'nosti (na primere vysokotekhnologicheskikh proektov londonskoi galerei “Serpentain”) [Criteria of Contemporary Cultural Spatial Modelling in Relation to the Introduction of Virtual Reality Devices Into Representational Practices (by the Example of High-Tech Projects of London's Serpentine Gallery)]. *Innovatsionnye tekhnologii v kinematografe i obrazovanii. Materialy i doklady VIII Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Innovative Technologies in Cinematography and Education. Materials and reports of the VIII International Scientific and Practical Conference], Moscow, IPP “Kuna”, 2022, pp. 211–223.
- Cheng I. BOB (Bag Of Beliefs), 2018–2019. *Ian Cheng*. Available at: <http://iancheng.com/bob>.
- Crawford K., Trevor Paglen T. *Excavating AI. The Politics of Images in Machine Learning Training Sets*, September 19, 2019. Available at: <https://excavating.ai/>.
- Deleuze G., Guattari F. *Chto takoe filosofii?* [Qu'est ce que la philosophie?], Moscow, Akademicheskii proekt, 2009.

- Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B., Joselit D. *Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm* [Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism], Moscow, Ad Marginem Press, 2015.
- Huma. *She Who Sees the Unknown*, 2016. URL: <https://shewhoseestheunknown.com/huma/>.
- Krauss R. Fotograficheskie usloviia siurrealizma [The Photographic Conditions of Surrealism]. *Photographer.ru*, July 13, 2012. Available at: <https://www.photographer.ru/cult/theory/5591.htm>.
- Spratt E. L. Creation, Curation, and Classification: Mario Klingemann and Emily L. Spratt in Conversation. *XRDS. The ACM's Magazine for Students*, 2018, vol. 24, no. 3, pp. 34–43.
- Stiles K. Art and Technology. *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings* (eds K. Stiles, P. Selz), Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 1996, pp. 384–396.

Исполнять технонауку: *Art & Science* с точки зрения современной метафизики

АНАСТАСИЯ АЛЕХИНА

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Россия, aalekhina@hse.ru.

АЛЕКСАНДР ПИСАРЕВ

Институт философии РАН, Москва, Россия, topisarev@gmail.com.

Ключевые слова: искусство; технонаука; *Art & Science*; STS; трансцендентальная онтология; эмпирическая метафизика; прикладная философия.

Статья посвящена анализу допущений, стратегий и возможностей *Art & Science* (A&S) сквозь призму трех типов метафизического мышления. Эти типы задаются ответом на вопрос: почему есть нечто, а не ничто? Так, разбор классической метафизики позволяет выявить базовые допущения многих проектов A&S. Эти допущения заимствуются искусством у публичной саморепрезентации наук и западного здравого смысла: существует автономная и упорядоченная природа, она успешно познается и осваивается науками. Природа есть природа, и ничего больше. Эти допущения оспаривает посткантовская трансцендентальная онтология. Она открывает для A&S возможность рефлексировать данность природы в опосредованном наукой опыте, а именно конституирование наукой собственной предметности, вовлеченные в это социальные и политические факторы, а также процессы натурализации, превращающие научные объекты в вещи природы путем забвения их происхождения. Природа — в глазах смотрящего.

Эмпирическая метафизика (ряд проектов из STS) вводит в рассмотрение лабораторные практики осуществления природы и роль нечеловеческих акторов в этих процессах. Природа — не только в глазах смотрящего, но и в руках делающего. Она собирается в том числе из тканей общества, политики, культуры, а не противостоит им извне. Помимо прочего, этот ход позволяет определить A&S как осуществление или исполнение технонауки, поскольку свойственная этому искусству лабораторно-техническая эстетика является воспроизводством части технонаучной сети практик и акторов.

В заключение средствами критической социологии Пьера Бурдьё формулируется гипотеза, объясняющая, почему для художников A&S может быть проблематичен союз с STS, а постгуманизм и новый материализм усваиваются в этом искусстве в клишированном виде. Технонаучно формируемому миру требуется технонаучное просвещение на основе STS и философии, и A&S в союзе с ними может быть его искусством.

В КОНТЕКСТЕ *Art & Science* (A&S)¹ часто декларируется сотрудничество искусства, с одной стороны, и естественных наук и технологической сферы — с другой. Мы хотели бы предложить здесь такой подход к пониманию этой связи, который бы рефлексивно вписывал A&S в современные технонаучные реалии, прослеживая связь на уровне внутренней механики. Он может быть как оптикой для интерпретации проектов A&S, так и источником эвристик для создания художественных проектов. Этот подход к связыванию искусства и науки задается *обходным путем* — через современную метафизику, которая критически тематизирует существование в технонаучном мире. Она разрабатывается в некоторых программах исследований науки и техники и продолжается в ряде проектов нового материализма и постгуманизма. A&S может интерпретироваться как практическое упражнение в такой метафизике.

Нас интересует не механическое соединение метафизики науки и метафизики искусства, а такая метафизика, которая бы была основанием для конъюнкции A&S и работала сразу в обоих компонентах. Выяснение ее характера может быть вкладом в прояснение все еще весьма туманной архитектуры «сотрудничества» между искусством и наукой в A&S. Вдобавок это позволит уйти от удивительно живучих мнений о том, что искусство — о чувственном, интуитивном, иррациональном, о свободе выражения и поиска, творчестве и мифологизации, а наука — о логическом, рациональном, строгом, о методичности, мышлении и рациональности.

Такой подход может быть контринтуитивным, ведь наука издавна прилагала усилия к избавлению от метафизических атавизмов и метафизики в целом как ненаучных, основанных на недисциплинированности воображения, художественности и т. д. В XX веке философы науки предлагали критерии демаркации,

1. Здесь мы будем понимать под *Art & Science* гибридные формы художественной деятельности, которые так или иначе связаны с естественными, медицинскими и техническими науками, исследованиями медиа и инженерией (биоарт, искусство новых медиа, *deep media*, кинетическое искусство и др.) и могут использовать их в качестве выразительного средства.

которые должны были раз и навсегда отделить настоящие науки от метафизики и философии в целом как плохого мышления. Например, принцип верификации Рудольфа Карнапа предполагал, что высказывание осмысленно, если может быть верифицировано, то есть если его можно перевести в предложения, описывающие «чистый» опыт. В противном случае оно бессмысленно. Научные суждения верифицируемы, а метафизические — нет. Карнап считал метафизику следствием непроященного употребления языка и некачественным заменителем искусства². Другой пример аргумента демаркации — принцип фальсификационизма Карла Поппера, согласно которому научное суждение в отличие от ненаучного (и философского, в частности) может быть опровергнуто на основе опыта. Оба аргумента, хотя они и были отброшены философией науки, до сих пор иногда приводятся «защитниками» науки для критики философии как плохого мышления. Но и помимо научной критики в современном обществе распространено представление, согласно которому «метафизика явно противоречит реальности, из-за чего считается безнадежно устаревшим или старомодным способом мышления»³. По сuti,

... всякая форма мышления, которая не претендует на естественно-научное объяснение мира, отмечается как методически несостоятельная или как инфантильная и предварительная стадия⁴.

Интересующий нас подход — эмпирическая метафизика — занимает срединную позицию в этом споре философской негативности и естественно-научной позитивности и в какой-то степени уводит метафизику от подобных атак. С одной стороны, этот подход подвергает критике присущие научному познанию натурализацию и притязание на монопольное определение картины мира. Он удерживает важные достижения трансцендентального поворота в философии. С другой стороны, обращается к опыту и реализует эту критику в процессе эмпирического изучения того, как на практике разворачивается научное исследование, при этом сохраняя приверженность научному знанию, но понимая его ограничения. Таким образом, этот подход стремится к *двойному видению*, которое соединяет в себе онтологический конструктивизм и переосмысленный научный реализм. Это позволит нам выдвигать

2. Карнап Р. Преодоление метафизики логическим анализом языка // Вестник МГУ. Серия 7: Философия. 1993. № 6. С. 11–26.

3. Аванесян А. Метафизика сегодня. М.: V–A–C Press, 2019. С. 10.

4. Там же. С. 16.

нуть предположение об устройстве внутренней механики, соединяющей искусство и науку в $A\&S$.

В качестве путеводной нити мы будем руководствоваться классическим онтологическим вопросом «Почему есть сущее, а не ничто?». В этом вопросе спрашивается о том, что, во-первых, делает сущее сущим; во-вторых, сообщает сущему содержательную определенность (скажем, в качестве дерева или камня). В качестве трех разных ответов на этот вопрос мы предельно схематично очертим три типа метафизического мышления: классическую метафизику (раздел 1.1), трансцендентальную онтологию (раздел 2.1) и эмпирическую метафизику (раздел 3.1). В случае первых двух мы будем опираться на исследование Дмитрия Кралечкина, посвященное анализу и деконструкции онтологического различия как фундамента онтологии⁵, в случае третьего — преимущественно на работу Джона Ло «После метода»⁶. Результатом каждого экскурса будет обсуждение допущений, ограничений и возможностей $A\&S$ с точки зрения обсуждаемого типа метафизического мышления.

1.1. Природа есть природа, и ничего больше: классическая метафизика

Вопрос о том, почему *есть* нечто, а не ничто, затрагивает отношение между сущим («нечто») и его бытием («есть»). В *классической метафизике* бытие приобретает статус «начала» — того, что *предшествует* одновременно и сущему, и нашему отношению к нему, являясь их общим *условием*. Начало и есть ответ на вопрос: оно источник, производящий сущее и поддерживающий его существование.

В классической метафизике начало — это особое, привилегированное сущее, или сущее по преимуществу, которое производит все остальное и превосходит его⁷. Исторически в этой роли выступали Абсолют, Единое, Бог, субъект, основание, субстанция, идея, сущность, собственно архэ, присутствие и т. д. Получается, что условием сущего, то есть его бытием, является другое сущее, хотя и особенное, зачастую выходящее за границу порядка существования, но только чтобы утвердить его. Онтологическое раз-

5. Кралечкин Д. Фундаментальное различие бытия и сущего как способ основания онтологии: дис. ... канд. филос. наук. М.: МГУ, 2002.

6. Ло Дж. После метода: беспорядок и социальная наука. М.: Издательство Института Гайдара, 2015.

7. Кралечкин Д. Указ. соч. С. 21.

личие между бытием и сущим, отмечает Кралечкин, приобретает здесь *тавтологический* характер⁸, по сути стираясь: сущее есть, потому что есть особое сущее.

«Начало» производит не только существование сущего, но и его содержательную определенность (какое оно, это сущее). В классической метафизике черты вещи определяются эссенциалистски, ее *сущностью*. «Начало» играет роль источника сущности вещи как того, что, скажем, делает дерево деревом, а человека — человеком. Каждый тип вещей (деревья, люди) задается своей сущностью, которая универсальна для него и не обусловлена ничем изменчивым или чувственным, вневременна и умопостигаема. Так, платоновская область умопостигаемых идей отделена от области их чувственных воплощений. В пределе мир и есть набор сущностей, коль скоро ими задаются вещи, которые его наполняют.

Таким образом,

... тавтология разворачивается в двух направлениях: первоначально «сущность» является условием того, чтобы сущее вообще было в качестве сущего, обладало содержанием сущего, а затем уже оппозиция актуальности/потенциальности решает проблему существования как «актуализации» сущности⁹.

Отсюда центральная роль фигуры *присутствия*: быть — значит быть воплощенной сущностью *в настоящем времени*, присутствовать. Это позволяет однозначно отличать бытие от небытия (поэтому переходные формы вроде призрака и следа возникают при деконструкции метафизики присутствия).

Почему метафизик, вообще говоря, может иметь доступ к умопостигаемым сущностям и в целом чему-то вроде структуры мира? Это возможно, поскольку исходно постулируется, что подлинно (=интеллектуально) постижимы не сами изменчивые и чувственные вещи, а их сущности, формы, идеи. Онтологический порядок мира не зависит от познающего, предшествует ему как вечный, но является именно порядком, причем постижимым. Как возможна такая априорная гармония между интеллектуальным созерцанием и устройством мира? Дело в том, что у них общее основание: условие познания и условие существования чего бы то ни было — одно, а именно начало, особое сущее. Мир *заранее* таков, что может быть познан метафизиком, поскольку он — малый ум — гомологичен большому уму, то есть

8. Там же. С. 22.

9. Там же. С. 27.

началу¹⁰. Словом, мир метафизику не чужд, а метафизик, в свою очередь, не чужак в нем. Философ способен занимать привилегированную и трансцендентную, метафизическую точку зрения, выводящую его из собственной телесной и опытной ограниченности, и схватывать мир в его тотальности через его интеллибельную структуру.

Хотя обычно при упоминании классической метафизики представляют себе Платона, Аристотеля или кого-то из схоластов, на деле как способ мышления она более чем жива и распространена за пределами философии в здравом смысле, естественных науках и в *A&S*.

Во-первых, к метафизической модели мира и познания близко представление *западного здравого смысла* о реальности. Мы воспользуемся характеристикой такого представления, данной исследователем науки и техники Джоном Ло. Реальность, с точки зрения западного здравого смысла, является внешней для субъекта (индивидуального или коллективного), не зависит от наших действий и восприятий, всегда-уже предшествует встрече с ней, определена и обладает постижимой структурой/формой, единственна для всех, непротиворечива и постоянна¹¹. Нам привычно и удобно жить с такими допущениями о природе реальности, они вплетены в наши практики и мышление, поэтому радикально отличающиеся альтернативы, даже если они убеждают на уровне разума и сознания, вызывают ожесточенное сопротивление социализированного бессознательного, или, как сказал бы Пьер Бурдье, габитуса¹².

10. Там же. С. 23.

11. Ло Дж. Указ. соч. С. 55–58.

12. Вдобавок для западного здравого смысла характерна склонность мыслить сущностями — своего рода социально-бытовой эссенциализм. Упрощенно его схема выглядит так: за заранее определенной социальной группой вплоть до человечества в целом закрепляется сущность, которая может овеществляться в виде «крови», генотипа, народа, культурного кода и т. д. Эта сущность задает для всех без исключения представителей этой группы набор постоянных характеристик («быть *X* — значит быть...»). Эти характеристики затем используются при определении или оправдании места группы в социальной и политической иерархии и в распределении нормальности, при выстраивании отношений с ней и ее представителями. Такое мышление лежит в основании разного рода шовинизмов — расизма, сексизма, ряда версий национализма и т. д. В том числе поэтому эссенциализм и метафизическое мышление в целом после Второй мировой войны критикуются с точки зрения их этико-политических следствий и в рамках проблематики эмансипации.

Во-вторых, схожие допущения о реальности, близкие к классической метафизике, Ло обнаруживает в *естественных науках*, которые в Новое время вытеснили метафизику из области прямых высказываний об устройстве мире. С точки зрения этих наук, мир обладает относительно устойчивой структурой, не зависящей от наблюдателя, предшествует нам, единичен и потому может быть непротиворечиво описан. (Поэтому в такой картине корректные знания о мире могут быть положены в основу техники, и эта техника будет успешна, подтверждая их корректность¹³.) Несовершенство и постоянное обновление теорий и знаний о мире — целиком следствие несовершенства познающих субъектов, не подрывающее представление об относительной устойчивости и определенности внешнего мира.

В рамках такого научного реализма возможность познавательного доступа к устройству природы не проблематизируется. Предполагается, что при должных методологических усилиях можно познавать ее из особой нейтральной и объективной позиции, находящейся вне поля частных позиций (*view from nowhere, god trick*). Знание работает как окно в природу или ее зеркало; объекты же, полагаемые научной онтологией (теорией), с некоторыми оговорками и есть то, что существует в природе. Следует только уточнить: эти допущения свойственны прежде всего *публичной саморепрезентации науки*¹⁴ через ее результат в виде научной картины мира, особенно в натуралистических музейных экспозициях¹⁵, учебной литературе или научно-популярной продукции. Их убедительность во многом основана на значительном совпадении их онтологических допущений с таковыми западного здравого смысла (вслед за Эдмундом Гуссерлем можно объединить то и другое под титулом естественной установки), а также на том, что последний во многом формируется наукой через школьное образование, рекламу, гигиену, медицину и иные визуальности и практики, бла-

13. Подробнее о генеалогии и ограничениях идеи такой связи между наукой и техникой см.: Деар П. Историей чего является история науки? Истоки идеологии современной науки в раннее Новое время // Логос. 2020. Т. 30. № 1. С. 29–62.
14. Личные представления самих ученых об онтологии своих рабочих объектов разнообразны и зачастую могут быть более радикальными, чем взгляды критических исследователей науки. См., напр.: Шейпин С. Как быть антинаучными // Логос. 2020. Т. 30. № 1. С. 159–185.
15. См. подробнее: Писарев А. STS и возможное будущее музея науки: к новой кунсткамере // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2021. № 4 (30). С. 131–185.

годаря чему существование объективного мира науки и его онтологий для здравого смысла естественно¹⁶.

«Натуральная» онтология, предлагаемая естественными науками, — неявный частный вариант классической метафизики, поскольку предполагает простое «описание мира», который якобы существует сам по себе, не требуя для своего существования никакой отличной от себя онтологической инстанции вроде Бога или Абсолюта. Это «расколдованная» до состояния объективной реальности природа, причем если изначально объективность была только элементом методологического приема, призванного улучшить понимание каузальных связей между событиями, то впоследствии она была объявлена сущностью самой реальности. Роль начала в такой онтологии играет сам мир, поскольку «оказывается бытием самого себя — он существует только потому, что существует»¹⁷. Это значит, что *мир есть мир, и ничего больше; природа есть природа, и ничего больше*. Этот неявный частный вариант классической метафизики, воплощенный в естественных науках и постоянно обновляемый в ходе их развития, в союзе с эмпиризмом в итоге вытеснил саму классическую метафизику из области исследований природы. Такая метафизика на его фоне выглядела заранее устаревшей, спекулятивной в дурном смысле этого слова, так как исходила лишь из чистых понятий и не могла обеспечить ни подтверждения через контакт с реальностью, ни продвижения. В споре с частными науками метафизика могла быть либо необязательным и сомнительным «общим описанием» мира, либо формальной онтологией объекта, которая терпит крах каждый раз, когда науки открывают новые типы объектов, не предусмотренные этой онтологией¹⁸.

1.2. Природа есть природа, и ничего больше: *Art & Science*

Перечисленные допущения, близкие к классической метафизике, можно обнаружить во многих проектах *A&S*. Подобно троянскому коню, эти допущения проникают в искусство через задействуемые им без дополнительной рефлексии природные объекты, то есть через натуральные онтологии, предъявляемые наукой

16. Гириц К. Здравый смысл как культурная система // Неприкосновенный запас. 2007. № 4. С. 19–42.

17. Кралечкин Д. Указ. соч. С. 26.

18. Там же. С. 27.

в рамках своей публичной саморепрезентации. (Таким же троянским конем являются и часто используемые в *A&S* данные, иногда воспринимаемые в реалистском ключе как отражения чего-то вовне.) Проекты *A&S* обычно исходят из существования автономной природы, которую успешно познает и подчиняет наука. Опираясь на экспертизу ученых и инженеров, художники используют в качестве средств объекты, которые полагаются наукой как природные, а также техники и методы взаимодействия с этими объектами.

A&S часто проблематизирует с помощью научных объектов этические, социальные или мировоззренческие реалии, в описание которых эти объекты могут быть встроены как само собой разумеющиеся. Так, в работе Пола Вануса *Labor*¹⁹ (2019) бактерии в инкубаторе производят запах человеческого пота в отсутствие самого человеческого тела. Этот проект поднимает ряд вопросов, связанных с трудом, эксплуатацией и капитализмом, но не тематизирует свой инструментарий, а именно условия возможности манипуляций бактериями и в целом доступа к ним. Бактерии здесь безоговорочная часть природы. Другой пример — инсталляция Кристиана Скёда *ÆTER*²⁰ (2017), где закольцованные медные антенны переводят улавливаемые электромагнитные волны в звук. На электромагнетизм, как известно, влияют многие объекты, включая зрителей и их смартфоны, так что между ними и инсталляцией образуется обратная связь, изменяющая звучание. Эта работа была вдохновлена терменвоксом — электронным музыкальным инструментом, который изобрел в 1920 году инженер и музыкант Лев Термен. Скёд использует принцип работы и общую эстетику изобретения Термена, но не тематизирует ни онтологию теории электромагнетизма, ни технологический контекст, в котором терменвокс появился. Зафиксируем этот факт, не оценивая его ни положительно, ни отрицательно.

Можно привести в пример много проектов, которые относятся к научным объектам как к части природы и используют их как медиум или художественный материал. Их схема упрощенно выглядит так. Художник берет объект научной онтологии (бактерии, клетки тела, слизевика, плесень, грибницу, магнитное поле и т. д.), снимает с него параметр или параметры (скорость или характер

19. См. URL: <https://ars.electronica.art/outofthebox/en/labor/>.

20. См. URL: <http://www.skjodthasselstrom.com//aeter/>.

движения, паттерн расположения, интенсивность излучения, кислотность, длину волны и т. д.), обрабатывает эти данные, а затем использует их в визуализации, сонификации или механике инсталляции. Результат отправляется на *output* (на саунд-систему, экран, проекцию, робота, музыкальный инструмент и т. д.) и представляется зрителю. Количество и вариативность итераций (как и концептуальная составляющая) в подобных проектах велики: иногда художники организуют обратную связь с условным слизевиком или грибницей, и уже результат таких взаимодействий демонстрируется зрителю. Зачастую эти проекты описываются художниками и кураторами как опыт взаимодействия (а иногда и соавторства, сотворчества) с нечеловеческими агентами. (Что думают по поводу такого соавторства и распределения доходов от него сами нечеловеческие агенты, как правило, остается неизвестным.)

Такие работы варьируются от простых до сверхсложных, в отдельных случаях они даже сопровождаются научными открытиями²¹. Их общее свойство состоит в том, что в их задачи обычно не входит анализ или критика условий возможности научных объектов, они безоговорочно принимаются в этих проектах как *часть самодостаточной, устойчивой, упорядоченной и постижимой природы*. Хотя технологическое и научное искусство обладает достаточно большой свободой мышления (иногда переходящей в беспечность), оно редко *тематизирует* сами научные объекты и условия возможности доступа к ним, то есть вместе с западным здравым смыслом безоговорочно принимает натуральные онтологии, предлагаемые наукой в порядке своей саморепрезентации.

Таким образом, специфическое представление о природе и существовании, а также принятие прямого, непосредственного отношения к вещам являются точкой схождения трех комплексов допущений — классической метафизической, установки западного здравого смысла и саморепрезентации науки, а вместе с последней и *A&S*. Вкратце: *природа есть природа, и ничего больше*. Она всегда уже есть, ученым остается открыть ее, а художникам — использовать открытое.

21. Один из самых известных примеров — проект *Microvenus*: в 1980-е годы художник и биолог Джо Дэвис и генетик Дэн Бойд впервые закодировали в ДНК фрагмент информации небιологического характера. Еще один пример — проект *cellF*, в котором художник и исследователь Гай Бен-Ари собрал первый в мире нейронный синтезатор.

2.1. Природа — в глазах смотрящего: трансцендентальная онтология

Такие метафизические допущения, разделяемые многими проектами $A \in S$, были подвергнуты критике со стороны трансцендентальной философии. Классическая метафизика *видит* интеллигибельное устройство сущего и бытия с бестелесной, трансцендентной и потому привилегированной точки зрения, описывая мир «сам по себе» в его тотальности. Она не ставит вопрос о том, каковы условия возможности доступа к сущему. Почему, вообще говоря, возможно что-то знать? В силу выполнения каких условий возможна встреча с вещами?

Эта встреча происходит в *опосредующем* пространстве между субъектом и вещами — в сфере опыта или данности. Вопрос об условиях возможности такой встречи и есть критический, или трансцендентальный, вопрос. Его постановка Иммануилом Кантом и произведенный им коперниканский переворот знаменуют начало *трансцендентальной онтологии* (от Канта до Мартина Хайдеггера и Жака Деррида)²². Онтология этого типа до сих пор остается ядром цехового здравого смысла многих философов и маркирует то, что выше было названо классической метафизикой, как докритическую или догматическую метафизику. Критический вопрос об условиях возможности проблематизирует устройство точки или позиции, из которой познающее существо как-то относится к сущему, то есть проблематизирует доступ к нему. В таком случае онтология строится не из перспективы бесконечного начала, в рамках которой классическая метафизика притязает продвигаться с помощью только чистого познания из понятий. Онтология строится из перспективы конечности, поскольку строит ее *конечное* существо, обладающее телом²³.

Его конечность состоит в том, что, чтобы что-либо узнать, оно должно, во-первых, встретиться с вещами, то есть быть аффицированным ими, во-вторых, придать форму материи сырых данных, результату аффицирования. В классической метафизике познание понималось как результат пассивного отражения, отпечатывания

22. С некоторыми оговорками это и есть то, что называл корреляционизмом Квентин Мейясу, см.: Мейясу К. После конечности. Эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 5–17.

23. Строго говоря, речь идет не обязательно о существе, называемом человеком (тем более что содержание, структура, способы воплощения и инклюзивность этого понятия исторически меняются), и даже не обязательно об органическом существе.

вещей или их образов в душе. Здесь же позиция активно-пассивная, а познание продуктивно: конечное существо испытывает воздействие вещей, но активно формирует свой опыт как результат этой встречи (в противовес активной позиции бесконечного существа, одновременно творящего и познающего вещи). Этот переворот в понимании познания и есть знаменитый коперниканский переворот. Кант предположил, «не разрешим ли мы задачи метафизики более успешно, если будем исходить из предположения, что предметы должны сообразоваться с нашим познанием»²⁴, а не познание — пассивно сообразовываться с предметами.

Если вещи, природа и мир даны только в опыте, то уже невозможно пренебречь структурой этого опыта. Она задает его *экономия*: что-то он открывает, но что-то оставляет недоступным — это зависит от его устройства. Устройство опыта — трансцендентальные условия встречи с вещами — должны быть априорны, то есть предшествовать встрече, и должны быть выполнены, чтобы она состоялась. Однако выполнение ничем заранее не гарантировано, поскольку не обеспечено никаким метафизическим основанием (началом, субстанцией, абсолютom и т. д.). В противоположность классической метафизике здесь нет никаких оснований считать, что мир заранее познаваем и «сделан» под познавательные способности: скорее, он чужд, ничто не обещает ни успешности его познания, ни познаваемости, а главное, у него нет иного смысла, кроме того, который мы внесем²⁵. Словом, между миром и структурой опыта нет никакой предустановленной гармонии, как то было в классической метафизике, где для этого был гарант — начало.

Если подходить к миру исходя из конечного опыта (мир дан в опыте и никак иначе), то отправная точка трансцендентальной онтологии — не сущности, а *факты*²⁶. Не мыслимая, интеллигибельная структура мира, а фактическое положение дел, данное в опыте; не сущность вещи, которая доступна только в интеллектуальном созерцании в обход опыта (потому оно было запрещено Кантом), а данность вещи, встреча с ней. Об устройстве любых предметов, в том числе природы, можно судить только *косвенно*, через устройство опыта, в котором они даны, а не напрямую, как в классической метафизике.

24. Кант И. Критика чистого разума // Собр. соч.: В 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 3. С. 23.

25. См.: Брасье Р. Понятия и объекты // Логос. 2017. Т. 27. № 3. С. 228–234.

26. Кралечкин Д. Указ. соч. С. 29.

То, что дано в опыте (сущее, теперь понимаемое как эмпирическое), *не равно* самому опыту, данности или встрече (трансцендентальному). Трансцендентальную онтологию интересует структура опыта. Критические различия трансцендентального и эмпирического, понятия и объекта, репрезентации и репрезентируемого эквивалентны различию сущего и бытия, которое, таким образом, задается *нетавтологически*. В отличие от классической метафизики здесь ответом на вопрос, почему есть сущее, а не ничто, является не бытие, понимаемое как другое сущее, пусть и привилегированное (таков тавтологичный ответ метафизики), а бытие как нечто совсем иное, ничто²⁷.

Выдвинутый Хайдеггером на первый план кантовский тезис о том, что бытие не есть реальный предикат вещи²⁸, означает, что в этой онтологии бытие вещи — не независимое от познающего воплощение сущности, гарантированное метафизическим началом, а результат полагания, факт. *Быть* — значит *быть полагаемым*, поэтому бытие теперь «для» или «по поводу» полагающей инстанции, ведь опыт — всегда чей-то²⁹. (Например, у раннего Хайдеггера *Dasein*, понимая нечто как дерево или как молекулу, дает этому существовать в своем мире в таком качестве, мир же оказывается сетью смысловых взаимоотношений, центром которой является *Dasein*.) Бытие сущего означает выполнение условий данности, которые дают возможность встретить нечто в опыте³⁰. Таков нетавтологический трансценденталистский ответ на наш метафизический вопрос о том, почему есть нечто, а не ничто.

С переходом к трансцендентальной онтологии философ отказывается от прямых высказываний о структуре и вещах самой реальности и занимается изучением условий данности (бытия) этой реальности, которые связаны с полагающей инстанцией (*Dasein*, трансцендентальным субъектом, культурой и т. д.). При этом *условия возможности данного, его бытие*, разводятся с тем, *что дано, с сущим*, по разным уровням — онтологическому и онтическому

27. «Исследованию подлежит только сущее и более — ничто; одно сущее и кроме него — ничто; единственно сущее и сверх того — ничто» (Хайдеггер М. Что такое метафизика. М.: Академический проект, 2013. С. 26–27).

28. «Бытие не есть реальный предикат... Оно есть только полагание вещи или некоторых определений само по себе» (Кант И. Указ. соч. С. 452). Другими словами, «быть» не является одним из предикатов вещи вроде «быть зеленой» или «быть круглой», это само полагание вещи с ее предикатами. См. также: Хайдеггер М. Кант и проблема метафизики. М.: Логос, 1997.

29. Кралечкин Д. Указ. соч. С. 83.

30. Там же. С. 30.

соответственно. Условия, или трансцендентальные структуры, у разных философов после Канта принимали разный вид: от чистых трансцендентальных форм у самого Канта до языка как границы мира у раннего Людвиг Витгенштейна, экзистенциалов у Хайдеггера или эпистем у Мишеля Фуко. Со временем они все больше погружались в мир и его проблематику³¹, становясь его продуктами и одновременно структурами, обретая историю, социальность, материальность (социальные или культурные паттерны, язык, тело, когнитивные паттерны и т. д.).

Термин «трансцендентальный» помечает *переключение* с самих вещей на условия их данности, с естественной установки, характерной для классической метафизики, здравого смысла и саморепрезентации наук (а вместе с ними, как было показано выше, и многим проектам $A\&S$), на установку рефлексивную, или критическую (более редкую в $A\&S$). Такая установка направлена на условия, а не то, что обуславливается³².

Бытие в трансцендентальной онтологии можно, несколько упрощая, пояснить через образ теста Роршаха. Знание — не отражение автономно существующей *вовне* природы, что предполагается многими докантовскими теориями познания, западным здравым смыслом и публичной саморепрезентацией научных результатов. Напротив, природа — результат того, что на экран опыта проецируется продукт синтеза «внутренних» структур и данных от встречи с вещами. Помимо прочего, это означает переопределение объективности: теперь она опирается не на *соответствие* высказываний «внешней» природе (установить такое отношение попросту невозможно из-за недоступности такой природы в обход опыта), а на скоррелированность данной в опыте природы с *коллективными*, разделяемыми сообществом трансцендентальными структурами, чем бы они ни были. Словом, *природа — в глазах смотрящего*.

Поэтому трансцендентальная онтология объявляет наивным построение онтологии в режиме прямого описания вещей, как если бы речь не шла всегда об опыте или данности вещей. Наивность состоит в безусловном принятии такого прямого описания без критики и рефлексии условий возможности тако-

31. См., напр.: *Инишев И.* Сильные стороны слабого трансцендентализма // Практизация философии. Современные тенденции и стратегии / Под ред. И. Инишева, Т. Щитцовой. Вильнюс: Европейский гуманитарный университет, 2010. Т. 2. С. 165–178.

32. Воплощением этой логики в модернистском искусстве является художественная рефлексия медиума (средств и условий) искусства, концепцию которой сформулировал Климент Гринберг.

го описания³³. Это один из пунктов противопоставления трансцендентальной философии естественно-научным натуральным онтологиям: она со времен Канта претендует на анализ механизмов *конституирования* предметности наук, а значит, и обоснование их возможности. Однако дело не только в предметности наук. Опыт современного западного индивида в значительной мере формируется научной картиной мира: в своих практиках и расчетах мы исходим из существования объектов, о которых нам рассказывает или рассказывала еще недавно актуальная наука. Они возможны благодаря ей как своему условию возможности. Перефразируя Витгенштейна, можно полемически заострить этот тезис: *граница суммы усвоенных научных теорий есть граница моего мира*. Что, разумеется, не отрицает того, что в этом мире есть много чего, не связанного с наукой.

2.2. Природа — в глазах смотрящего: *Art & Science*

Вместе с естественными науками, точнее их публичной саморепрезентацией, под трансценденталистскую критику попадают и философские допущения проектов *A&S*, о которых шла речь в предыдущем разделе. В них не тематизируется критическое различие между понятиями и объектами, то есть продуктивная роль научных теорий как трансцендентальных условий западного опыта мира. В публичной саморепрезентации науки и в *A&S* научные теории становятся прозрачным окном в природу — реальность частиц, вирусов, бактерий, космических тел³⁴. Элементы онтологий этих теорий принимаются за вещи природы.

Между тем наука не открывает предшествующие познанию физические частицы или бактерии, а изобретает теорию и методологию, которые позволяют конституировать нечто *как* частицы или бактерии и манипулировать ими. Предметность наук неотделима от соответствующих теорий. С этой точки зрения говорить о физических законах, электронах, социальных классах, населении или микроорганизмах как существующих независимо — значит *натурализовать* их и предавать забвению их происхождение.

33. Наглядным воплощением этой критики является аргумент от доисторического, который с позиции трансцендентальной онтологии проблематизирует возможность ученых познавать событие и вещи, находящиеся вне доступа какого-либо сознания. См.: Мейясу К. Указ. соч. С. 5–34.
34. Подобно тому как, по Гринбергу, если живопись забывает о своем медиуме и теряет автономию, то картина становится окном в трехмерное пространство.

Трансцендентальная онтология могла бы выступать инструментом саморефлексии возможностей и ограничений *A&S*, многие проекты которой разделяют предпосылки натуральных онтологий естественных наук. С такой точки зрения это искусство работает вовсе не с самой природой, а с объектами научных теорий, возможными в конкретном социальном и культурном мире. Обращаясь к «самой» природе, оно *утверждает* научные теории, конституирующие эту природу как свою предметность. *A&S* подшито к науке как специфическому *отношению* (корреляции) с реальностью не только в плоскости техники, но и в плоскости языка и онтологии: это корреляционистское предприятие в терминах Мейясу. *A&S*, подобно некоторым модернистским течениям, могло бы с помощью трансценденталистского подхода подвергнуть рефлексии собственный медиум и средства — как научные объекты, так и технику с точки зрения их способов существования в *нашем* жизненном мире.

В случае с *A&S* и его возможными задачами такая рефлексия может иметь *эмансипаторный* эффект, поскольку, во-первых, означает исследование обусловленности и конституированности наличной научной картины мира. Если природа — продукт научных теорий, которые сами не свободны от нагрузки социальными смыслами и ценностями, если наука — конкуренция и отбор теорий, причем не только по научным, но и по социальным критериям, то природа всегда *могла бы быть иной*: рядом с природой, представляемой победившими в конкуренции теориями, есть альтернативные природы других научных теорий³⁵. Во-вторых, трансценденталистское переосмысление природы помогает отделить дескриптивные высказывания о природе от нормативных высказываний о должном и не выводить последние из первых, тем самым подвергая этику натурализации³⁶. Это первый и важный шаг к подрыву тех социальных эссенциализмов (от сексизмов до евгенических и расистских проектов), которые объясняют социальные качества через природные. Поскольку *A&S* по определению работает с тем, что называется природой, это искусство в особенности обладает ресурсами для критики натурализирующих вмешательств в этику и мораль, прикрывающихся авторитетом науки.

35. Одним из проектов *A&S*, осмысляющих идею жизни проигравших альтернатив, является проект «1,4...19» (2014) арт-группы «Куда бегут собаки», см. URL: <https://vimeo.com/105745631>.

36. Такой вывод в целом характерен для человеческих культур, практически являясь универсалией, и требует критического отношения к себе, см.: *Daston L. Against Nature*. Cambridge, MA: MIT Press, 2019.

Примеры использования трансценденталистского подхода в A&S есть, чаще они связаны с критикой техники. Трансцендентальный вопрос может быть обращен не только к конституированию объектов наукой, но и к технике как конституирующей силе современного общества. Техника обычно считается подчиненной только конкретным утилитарным задачам, задуманным при ее создании и ограниченным культурными условностями. Однако, во-первых, связь между техническим артефактом и его употреблением произвольна — в своем социальном бытовании техника зачастую используется не так, как задумывали создатели. Во-вторых, ее существование в социальном поле не сводится к утилитарным функциям — у нее есть социальные эффекты. Техника может менять устройство социальных связей, создавать и разрушать социальные группы и сообщества, влиять на управление и частную жизнь. Не бывает обществ, не построенных с помощью техники. В проектах A&S эта своевольность и фундаментальность техники могут подвергаться тематизации через намеренно абсурдное, неутилитарное использование технологий. Этому были посвящены канонические для A&S проекты Жана Тенгли, Нам Джун Пайка, Стеларка. Разберем здесь в качестве примера проект «Город Ноль»³⁷ (2019) арт-группы «Куда бегут собаки».

Генеративная инсталляция «Город Ноль» представляет собой сложную техническую систему в виде шахт лифтов разной высоты, похожую на высотный городской ландшафт. По этим шахтам ездят пустые лифты. Они запрограммированы одинаково: алгоритм инсталляции посылает входящий сигнал одному из лифтов и отправляет его на случайно выбранный этаж. Там он открывает двери с пустой платформой, лифт в шахте напротив откликается на сигнал и приезжает на тот же этаж, открывает двери, чтобы принять эстафету и передать ее следующему лифту, а тот следующему. «Таким образом мы видим передачу сигнала как передачу пустоты по городу автономно действующих лифтов»³⁸. Задача «стаи» лифтов — сделать цепочку передачи одного пакета пустоты как можно длиннее. Путь пустоты может пройти через всю систему «зданий» или быстро прерваться, например, из-за того, что лифт, который должен принять сигнал, уже занят передачей другого сигнала, или же ближайшая лифтовая шахта окажется ниже, чем точка передачи сигнала.

37. См. URL: <https://wheredogsrun.art/2020/01/zerocity/>.

38. Там же.



Куда бегут собаки. Город Ноль (2019). Вид инсталляции на выставке «Время, вперед!» в V-A-C Zattere, Венеция.
Фото: *Delfino Sisto Legnani e Marco Cappelletti*.
Источник: Предоставлено Фондом V-A-C.

«Город Ноль» оказывается четырехмерной координатной структурой, бесконечно изменяющей саму себя и свои границы в поисках увеличения времени как главного ресурса для «ничего»³⁹.

Пустотность и непроизводительность работы замкнутой на себя системы «Города Ноль» отсылают к ничто по ту сторону техники как сущего, то есть к ее бытию, в частности к произвольности способа существования и использования техники. Бесплезная транспортировка пустоты, в ходе которой техника, освобожденная от производительности и эстетизированная, выступает на первый план и которая возможна благодаря неутилитарности искусства, аналогична трансценденталистскому переключению внимания с вещей на условия их данности. Это открывает путь к художественному осмыслению трансформативных возможностей техники в отношении человека, его тела и мира, особенно за пределами устоявшихся культурных условностей, а также к критике наличного состояния технoнауки, указывающей, что *всегда возможно что-то иное*⁴⁰.

39. Там же.

40. Обзор и анализ классических «технологических» проектов A&S см. в: *Булатов Д.* Коэволюция, избыток, дестабилизация. О современных стратегиях в области *science art*// Логос. 2006. № 4. С. 4–19.

Одна из особенностей трансцендентальной онтологии в том, что вещи и материя мыслятся в ней пассивными — сводятся к трансцендентальным структурам, динамика которых замкнута в имманентной человеку области (культуре, языке, обществе и т. д.). Агентностью и правом определять смыслы обладает человек, но не вещи. Такая схема — кантианская по своему истоку — до сих пор весьма распространена в мышлении, и она была предметом критики во многих подходах исследований науки и техники (*Science and Technology Studies, STS*), антропологии и философии, в том числе в акторно-сетевой теории⁴¹, с которой связан третий тип метафизики.

3.1. Природа — в глазах смотрящего и в руках делающего: эмпирическая метафизика

Хайдеггер считал, что без трансценденталистского ответа на онтологический вопрос, без мышления бытия отдельно от сущего невозможно изучать «то, что сегодня *есть* по всему земному шару»⁴². Перемены он связывал с наукой и техникой, поэтому делал ставку на мышление постава как присущего технике способа существования. Хайдеггер был одним из первых, кто начал продуцировать метафизику для мира, изменяемого технонаукой.

Возможно, такой метафизике нужны уже не только философские инструменты: мир стал слишком сложен и динамичен. Если, скажем, Аристотель в своих метафизических поисках мог ориентироваться на образ гончара, изготавливающего чашу, то сегодня метафизике стоит отталкиваться от критического представления о технонаучных производствах знаний, природы и техники. Современность — под влиянием потока научных знаний и воплощающих их технологий — задает метафизические вопросы иного характера, чем вопросы прежних метафизиков. Они касаются «нового фундаментального», например природы и перспектив использования искусственного интеллекта, границ мо-

41. Весьма показательна в этом плане полемика Латура и Дэвида Блура в 1999 году, см.: *Блур Д. Анти-Латур // Логос. 2017. Т. 27. № 1. С. 85–134; Латура Б. Дэвиду Блуру... и не только: ответ на «Анти-Латур» Дэвида Блура // Логос. 2017. Т. 27. № 1. С. 135–162. См. также: Он же. Почему критика выдохлась? От фактов к вопросам, вызывающим озабоченность // Логос. 2023. Т. 33. № 5.*

42. *Хайдеггер М. Время и бытие // Время и бытие: ст. и выступ. М.: Республика, 1993. С. 391.*

дификаций человеческого тела, возможности перенести жизнь в виртуальные миры, связи цифрового и материального, медиатизированности представлений и постправды, цифрового бессмертия и т. д.

Для изучения этих тем необходимо *двойное видение*, которое позволит одновременно придерживаться переосмысленного научного реализма по поводу объектов и миров технонаучных онтологий и изучать процессы их конструирования в рамках онтологического конструктивизма⁴³. Пройти между догматизмом и скептицизмом подобно кантовскому критицизму, увидеть реальное как сконструированное. Такое исследование научно-технического как конституируемого и конституирующего оказывается в центре внимания *эмпирической метафизики*, использующей ресурсы не только философии, но и социальных наук.

Этот тип метафизики редко опознается профессиональными философами в качестве метафизики, поскольку выводит метафизическую проблематику, за которой мы здесь следуем, за пределы философской монополии, да и территории, и размыкает ее для социологов, антропологов, этнографов и историков науки. Речь идет о более философски-ориентированной части междисциплинарного поля *STS*, в особенности об акторно-сетевой теории (Бруно Латур, Мишель Каллон) и близких к ней авторах (Джон Ло, Аннмари Мол, Донна Харауэй), а также в меньшей степени о посткуновской истории науки⁴⁴ (Лорейн Дастон, Питер Галисон, Ребекка Лемов, Питер Деар, Стивен Шейпин, Фернандо Видаль, Ханс-Йорг Рейнбергер и др.). Многие из них, к слову, испытали влияние постструктуралистской критики метафизики и в ряде отношений реализовали идеи постструктуралистов, но уже в области полевых исследований. Попытки решать метафизические проблемы эмпирически, то есть исследовательскими средствами социальных наук и в их предметном поле, осмысляются этими авторами как экспериментальная метафизика⁴⁵, эмпирическая метафизика⁴⁶, эмпи-

43. Латур Б. Надежды конструктивизма // Социология вещей: сб. ст. М.: Территория будущего, 2006. С. 365–389.

44. О ее специфике см.: Гавриленко С., Писарев А. В поисках ускользающего объекта: наука и ее история // Логос. 2020. Т. 30. № 1. С. 1–28.

45. Латур Б. Политики природы. Как привить наукам демократию. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018; Miller A. Speculative Grace. Bruno Latour and Object-Oriented Theology. N.Y.: Fordham University Press, 2013. P. 12–14.

46. Латур Б. Пересборка социального. Введение в акторно-сетевую теорию. М.: ИД ВШЭ, 2014.

рическая онтология⁴⁷, эмпирическая философия⁴⁸ и абстрактный материализм⁴⁹. Мы будем использовать в качестве рабочего термина *эмпирическую метафизику*.

Проекты такой метафизики стремятся выявлять воплощения абстрактных идей в конкретных технонаучных практиках и объектах и одновременно проследить генеалогии этих идей не только в пространстве идей, но и в конкретных исторических, практических контекстах. Эмпирическая метафизика отталкивается от *практического поворота* в исследованиях науки, одним из следствий которого является установка изучать, что ученые делают, а не то, что они говорят или пишут о том, что делают, в методологических разделах статей, учебниках и в иных местах публичной репрезентации науки.

Внимание к практикам дополняется пересмотром идей, представляющих себя в современной культуре в качестве фундаментальных и универсальных. Этот пересмотр руководствуется принципом: *не объясняют, но требуют объяснения*. Объяснить их — значит продемонстрировать на материале полевых или исторических исследований *эмпирически разрешимые механизмы* того, как эти идеи обретают силу, воплощаются в жизнь, внедряются в практики или порождаются ими. Исследовать их фундаментальность как *эффект* практик, сетей человеческих и нечеловеческих акторов — такова общая задача⁵⁰. Какая *работа* должна быть проделана гетерогенными акторами, чтобы та или иная идея, тот или иной объект, природа в целом существовали, обрели власть, стали различимыми для данного сообщества? Этот по сути трансценденталистский вопрос получает эмпирические ответы. Если трансцендентальная онтология еще оставалась в пределах «кабинетной» философии, лишь погружая в мир трансцендентальные структуры, то эмпирическая метафизика сама разворачивается среди вещей, пути которых проследивает в поисках ответов.

47. Law J., Lien M. E. Slippery: Field Notes in Empirical Ontology // Social Studies of Science. 2013. № 43. P. 363–378.

48. Мол А. Множественное тело. Онтология в медицинской практике. Пермь: Hyle Press, 2017; Mol A. Eating in Theory. Durham: Duke University Press, 2021.

49. Packer J. Abstract Materialism: Peter Galison Discusses Foucault, Kittler, and the History of Science and Technology // International Journal of Communication. 2016. № 10. P. 3160–3173.

50. Наглядный пример — объяснение Латуром успешности науки Нового времени через рутинные практики производства и передачи научных образов: Латур Б. Визуализация и познание: изображая вещи вместе // Логос. 2017. Т. 27. № 2. С. 95–156.

Примеры эмпирико-метафизических тем — условия успешности естественных наук, единство и множественность тела в медицинской практике, жизнь и население как продукты технонаучных сетей, агентность нечеловеческих сущностей в этих сетях и ее формы, характер существования технических и научных объектов как исторических объектов, конструирование самости, материально-дискурсивные механизмы учреждения и поддержания действенности фундаментальных оппозиций вроде природы-культуры, внутреннего-внешнего, человеческого-нечеловеческого⁵¹, на которые в том числе опирается идея автономной природы, о которой шла речь выше. Многие из этих тем, существенных для технонаучного мира, — привлекательный объект и для А&S. Можно вспомнить проекты Уорена Кэттса, Гая Бен-Ари (лаборатория *SymbioticA*), Стеларка, ОРЛАН, Верены Фридрих, арт-группы «Куда бегут собаки», Дмитрия Морозова⁵², Юлии Боровой и Эдуарда Рахманова.

Нас интересует ответ на вопрос, почему есть нечто, а не ничто. Чтобы кратко очертить ответ эмпирической метафизики, мы обратимся к онтологическим тезисам Джона Ло об устройстве научного познания. Они изложены им в книге «После метода», обобщающей некоторые результаты критических *STS*⁵³. Центральный тезис Ло, опирающегося на исследования лабораторных практик, состоит в том, что научное познание не открывает объекты, или реалии⁵⁴, которые бы предшествовали ему. Оно *осуществля-*

51. Дело не в простом отбрасывании или преодолении этих оппозиций, а в выяснении того, как они производятся и работают, чем ограничиваются их претензии на фундаментальность и универсальность. Поэтому речь идет о мышлении, для которого они не фундамент и не система координат, а локальный продукт разнородных процессов, не схватываемых самими этими оппозициями. Подобный способ работы с оппозициями можно найти уже в деконструкции Деррида. См.: Писарев А. Картографируя новую материальность: навигационные установки и картины мира // Логос. 2022. Т. 32. № 6. С. 159–182.

52. См., напр., анализ его «Геологической трилогии»: Федорова Н. Модели для нового старого будущего // Versus. 2022. Т. 2. № 4. С. 89–110.

53. Ло Дж. Указ. соч. Гл. 2.

54. В классической метафизике и трансцендентальной онтологии реальность обычно тотальна и единственна, у нее один источник — метафизическое начало или синтезирующая активность трансцендентального аппарата. В эмпирической метафизике, работающей с множественностью и разнородностью, термин «реалии» позволяет работать с тем лоскутным и множественным пространством, которое предшествует тотальной и единственной реальности и производит ее, а также обсуждать множество производств разных реалий. Если картина мира работает с этой реаль-

em (*enacts*) их, и в этом со-производстве реалий и утверждений о них задействована обширная техническая инфраструктура лаборатории, компетенции, знания и практики ученых, их личности, институты, сети коммуникаций и т. д.⁵⁵ Реалии вместе с утверждениями о них буквально возникают только в конце успешного лабораторного познания. Природа⁵⁶ не просто результат проецирования наших категорий и понятий мышления, это продукт сложно организованной практической деятельности⁵⁷. *Природа — в глазах смотрящих и в руках делающих.*

Техническую оснастку лаборатории, по Ло, можно понять как набор *устройств записи*, которые преобразуют изучаемую материальную субстанцию в числовые данные, образ или диаграмму. Устройства записи — ключевой инструмент, с помощью которого ученые конструируют то, что впоследствии будет истолковано как объективная сущность.

Отметим на полях, что устройства записи — ядро упоминавшихся в первом разделе статьи проектов *A&S*, которые предполагают преобразование природного или технического (техногенного) процесса в набор параметров, то есть его запись, с последующим ее переводом в звук или визуальные образы. Такие практики распространены в медиаарте, саунд-арте, виджеинге и прочих направлениях технологического и научного искусства.

ностью-продуктом, то ее необходимо дополнить набором перформативных навигационных установок, позволяющих ориентироваться на этой лоскутной местности, но не претендующих на построение всеохватного образа. См.: *Писарев А.* Картографируя новую материальность.

55. Об онтологическом конструировании природы см. также: *Хакинг Я.* Представление и вмешательство. Введение в философию естественных наук. М.: Лорос, 1998; *Rheinberger H.* Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube. Stanford, CA: Stanford University Press, 1997. Ch. 5, 7.
56. Но также и общество. Ло применяет свой перформативный подход и к методологии социальных наук, показывая на кейсе Евробарометра, как конструируется реальность, которую репрезентирует опрос. См.: *Ло Дж.* Оптика опроса // Социология власти. 2012. № 4–5. С. 218–243.
57. Схожий тезис в отношении данных высказывает Джоанна Дракер. Вместо якобы пассивно фиксируемых и не зависящих от познающего субъекта *data* она в конструктивистском духе предлагает говорить о *carita* как том, что активно и ситуативно конструируется. (Надо ли говорить, что данные и работа с ними – один из краеугольных камней *A&S*; критическое осмысление данных способно прояснить, что, собственно, делают художники, используя их.) См.: *Drucker J.* Humanities Approaches to Graphical Display // Digital Humanities Quarterly. 2011. № 1. URL: <https://digitalhumanities.org/dhq/vol/5/1/000091/000091.html>. Благодарим Ксению Гусарову за рекомендацию обратить внимание на эту параллель.

Данные могут записываться и переводиться с применением цифровых или аналоговых технологий, а в качестве источника данных может использоваться все что угодно — от бревен и метеоритов до опарышей, бактерий и погодных явлений. Границы разнообразию таких источников устанавливает лишь воображение художника и их техническая доступность.

Ни один феномен, о котором говорят ученые, не может существовать без устройств записи в лабораториях научных институтов, государственных служб, компаний и клиник. Можно расширить этот тезис, продвигаясь по ветвящейся сети условий: также без институтов, воспроизводящих научные кадры с их компетенциями, без сетей научной коммуникации и без самих научных кадров, без работающей науки, удерживающей научное знание от окончательной мифологизации в руках и устах не-ученых, социально-экономических процессов, делающих науку возможной. Все это — переплетенная сеть разнородных условий существования научных объектов, включающая в себя как человеческие, так и нечеловеческие акторы. Ло назвал такую сеть *хинтерландом*⁵⁸.

Это пучок неопределенно далеко распространяющихся и более или менее рутинизированных литературных и материальных отношений, которые включают в себя утверждения о реальности и сами реалии. Хинтерланд включает в себя устройства записи и учреждает топографию возможностей, невозможностей и вероятностей реалии⁵⁹.

Например, осуществление наукой бактерии как причины заболеланий переопределило возможности, вероятности и ограничения поведения человека, изменив планировку городов, устройство городских коммуникаций, практики гигиены, понимание человеком своего тела и его границ и многое другое. При этом сама бактерия возможна как объект познания и манипуляций, только пока работает соответствующий хинтерланд. Поскольку научное познание перформативно и осуществляет научные объекты, то применение метода не открывает то, что якобы существовало, а собирает то, что теперь будет существовать. Поэтому Ло пишет о *методе-сборке*. Работа науки — создание и координация хинтерландов реалий. Чтобы ввести реалию в мир и поддерживать ее существование и становление, наука должна собрать и поддержи-

58. Изначально это географический термин, который обозначает прилегающие к морскому порту внутренние районы страны, снабжающие его ресурсами.

59. Ло Дж. После метода. С. 331–332.

вать хинтерланд, сеть отношений. Таков онтогенез, согласно эмпирической метафизике.

Каждую реалию (вос)производит такая сеть, она отвечает за бытие сущего в метафизике осуществляемого технонаук ой мира. Это касается природных объектов и таких, казалось бы, простых феноменов, как параметр длины, который возможен только при наличии идеи точного измерения⁶⁰, инструментов такого измерения и навыков их использования, теории, предполагающей такой параметр и процедуру его измерения, и метрологических стандартов. Словом, в рамках эмпирической метафизики хинтерланд и есть возможный ответ на вопрос о том, почему есть нечто, а не ничто. Этот ответ не тавтологичен: сеть, ассамбляж, сборка, хинтерланд, принадлежащие онтологическому уровню, определяют способ рождения, становления и существования вещей и не тождественны своим элементам.

Подчеркнем, хинтерланд нужен не только для производства реалии, но и для поддержания ее существования. За каждым существованием стоит прodelываемая работа. Как утверждал Декарт, для ежeмоментного поддержания существования чего-либо необходима не меньшая мощь, чем для творения. В случае классической метафизики за это ответственно начало, в случае эмпирической метафизики — хинтерланд. Как удачно заметил Латур,

... в истории нет момента, когда можно было бы рассчитывать, что какая-нибудь сила инерции возьмет на себя тяжкий труд ученых и передаст объект вечности. Для ученых нет Седьмого дня!⁶¹

Можно добавить к ученым инженеров: свой хинтерланд стоит за каждой техникой, так что можно обобщенно говорить о производстве технонаучных реалий.

От устойчивости хинтерланда зависит и устойчивость реалии. Сбой, разрушение хинтерланда, скорее всего, приведут к изменению реалии или ее исчезновению. Представим себе постапокалиптический мир (вроде вселенных «Безумного Макса» и *Fallout*’а), где не осталось хинтерландов сложных технонаучных реалий,

60. Сама идея и практика точного измерения появились сравнительно поздно, в Новое время, см.: *Койре А.* От мира «приблизительности» к универсуму прецизионности // Он же. Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий. М.: Едиториал УРСС, 2002. С. 109–127.

61. *Latour B.* On the Partial Existence of Existing and Nonexisting Objects // *Biographies of Scientific Objects* / L. Daston (ed.). Chicago; L.: The University of Chicago Press, 2000. P. 254.

так как все сколько-нибудь сложные институты и производства разрушены. В таком мире люди могут хранить какие-то знания о бактериях, но отсутствуют научно-образовательные институты, поддерживающие системность и обновляемость знания и научной картины мира в целом, нет технической инфраструктуры, которая бы давала возможность доступа к бактериям. В этих условиях ставшие недоступными бактерии, вероятно, постепенно перейдут в разряд натурфилософских или мифологических сущностей, перестав быть научными объектами, или же вовсе будут забыты.

Итак, метафизическому представлению о внешней, автономной и самодостаточной реальности, ожидающей открытия, противопоставляется нередуцируемая множественность реалий, осуществляемых в технонаучных практиках. Реалии устойчивы, действительны, несомненны и не зависят от нас на *индивидуальном* уровне, но зависимы на *коллективном* — их производят общества технаучки.

Ло вслед за другими исследователями науки и техники делает ключевой для эмпирической метафизики вывод: «...„там-вовне“; или внешнее, есть *следствие* научной работы, а не ее *причина*»⁶².

Пучок внешних реалий может быть понят скорее как результат, чем как то, что определяет и устанавливает пределы нашим способам познания мира. Более того, это внешнее лучше понимать как исполнение, чем как нечто, данное в порядке вещей. Словом, именно скрытый хинтерланд научного метода и переносимые им практики *производят* независимую, предшествующую, определенную и единственную реальность⁶³.

Помимо прочего, это значит, что в процессе научного познания, понятого как изготовление хинтерланда, каждый раз переопределяется *граница* между природой и культурой. Она не является неизменной, предельной и фундаментальной, но возникает как *эфф-фект* научного производства.

Почему, однако, мы не замечаем «сделанности» научных объектов и реалий? Дело в том, что научное познание в конце своего пути совершает удивительный *переворот*: результат объявляется тем, что предшествовало и было причиной познания. С этой целью обстоятельства лабораторного конструирования реалии и весь хинтерланд стираются, «сделанность» и произвольность прячутся, чтобы объект предстал как самостоятельно существующий

62. Ло Дж. После метода. С. 66.

63. Там же. С. 82.

щий, а утверждения о нем — как исходящие от самой природы, а не от ученых. То есть реалии приобретают качества определенности, единственности, непротиворечивости и устойчивости, когда процесс их конструирования в лаборатории завершен и предан забвению, все присущие научному познанию разногласия устранены, авторство и материальные условия конструирования стерты, а в поддержание реалий вложены настолько значительные усилия, что оспаривать их слишком затратно. Таким образом «сделанное» и контингентное *натурализируется*, становясь необходимым, неизбежным и автономным. Продукт хинтерланда, постоянно нуждающийся в нем, предъясняется как часть автономной природы, которая предшествовала научному познанию и была им открыта⁶⁴. Впоследствии эта реалья рутинизируется, оседая в технике и ее маркетинге, учебниках и научпопе, повседневных практиках и знаниях. Теперь в ней трудно не видеть природу.

3.2. Природа — в глазах смотрящего и в руках делающего: *Art & Science*

Эмпирическая метафизика — критический проект, поскольку она подвергает научные онтологии и научную картину мира *денатурализации*, показывая, как они конструируются (в этом эмпирическая метафизика близка некоторым версиям трансцендентальной онтологии), как в этот процесс включены социальные и политические акторы. Важный эффект этой денатурализации состоит в том, что удается показать контингентность и произвольность того, что предъяснялось как необходимое, универсальное и объективное. Осуществлять реалии можно по-разному, исходя из разных представлений о благе и должном, а значит, обусловливаемые

64. В случае технического артефакта хинтерланд как часть его устройства тоже по разным причинам стирается. Это сокрытие и заключение устройства техники в черный ящик — и экономия мышления, и часть публичной репрезентации и маркетинга техники, что особенно явно в случае виртуальности. Ср.: «„Сеть“ или „облако“ — ложные и идеологизированные понятия, камуфлирующие материальный базис любых вычислительных операций. Слишком часто материальные платформы и используемые материалы замалчиваются, как если бы существовало „чистое“ программное обеспечение без аппаратных средств. Цифровые платформы возможны только благодаря эксплуатации материальных ресурсов, природы, человеческого труда и, наконец, наличие пользователей и потребителей этих платформ. Идеология нематериальности — это ложная философия повседневности на службе у господствующей власти [платформ]» (Аванесян А. Указ. соч. С. 27–28).

ими этико-политические эффекты, возможности и ограничения для разных социальных групп, сценарии жизни и выживания могут варьироваться.

Если внешние реалии конструируются или учреждаются, а не ждут того, чтобы их открыли, то отсюда следует, что их истинность или ложность — только один из критериев, значимых для их создания. Политика в той или иной форме тоже становится важной. Но, признавая это, мы сталкиваемся с новыми вопросами. Какие виды внешнего возможны? Какие из них настолько укоренены, что не могут быть изъяты? Где мы можем попытаться разобраться или пересобрать их? Как мы можем отклонить исследовательские программы в том или ином направлении? Словом, если мы думаем таким образом, то реальность перестает быть судьбой и предназначением⁶⁵.

Порядок природы, предъявляемый технаукой, а вслед за ней и многими проектами *A&S* как объективный, не является единственно возможным и неизбежным. Нет никакой автономной реальности, природы в духе классической метафизики, на которую мы *обречены*, — многое решается в практиках создания хинтерландов и осуществления реалей. Этико-политическая проблематика этой области, обычно невидимой или же выводимой из-под подозрения в качестве чистой, нейтральной и не зависящей ни от чего социального, требует исследования и может быть темой художественной рефлексии для *A&S*.

Оговоримся, речь, как и ранее, не идет о внутренней, концептуальной и технической критике самих научных теорий и технологий, которая доступна только самим ученым и инженерам и успешно ими выполняется. Включаться в практики коллективного скептицизма технауки — едва ли задача искусства. Однако знание, научные объекты и техника сначала осуществляются, затем покидают институты и цеха, вступают в социальное пространство и начинают жить своей жизнью. Их траектории здесь, а также хинтерланды их осуществления — всем этим искусство вполне может заниматься, подходя к технауке с позиций, близких *STS*.

К такой художественной тематизации хинтерланда близок, например, проект *CELLULAR PERFORMANCE*⁶⁶ (2015) Верены Фридрих, критикующий обещания индустрии красоты и эксплуатацию ею авторитета науки. В XXI веке на рынке появились так называе-

65. Ло Дж. После метода. С. 87.

66. См. URL: <http://heavythinking.org/cellular-performance/>.

мые космецевтические средства — нечто среднее между косметикой и фармацевтическими препаратами. Космецевтика претендует на оказание медикаментозного, лечебного воздействия на кожу. Вокруг нее сформировался маркетинговый язык, который опирается на расхожие представления о биотехнологиях и эксплуатирует соответствующую терминологию. Потребителям рассказывается о работе организма, обещается его усовершенствование и исправление на клеточном и субклеточном уровнях. Фридрих в своем проекте буквально сталкивает этот нарратив с материальностью физиологического материала, о котором он толкует. Художница создала в лабораторных условиях специальные микроструктуры и после серии экспериментов смогла прорастить через них клетки кожи таким образом, что они образовали буквы и слова слоганов. Тем самым клетки буквально воплощали собой обещания космецевтики, однако получившаяся форма оставалась стабильной недолго и вскоре распадалась, обещания не выполнялись. Этот эфемерный результат с помощью *time-lapse* микроскопии документировался на видео.

Проект Фридрих очерчивает хинтерланд космецевтики как продукта технонауки: научные теории, лабораторные эксперименты, устройства и изображения, клетки как плохо контролируемая часть природы, биотехнологии на службе увеличения прибыли и их маркетинг, обслуживающий его гибридный нарратив обещаний, который соединяет амбиции технонауки, биологические процессы, эстетические категории и обращение к конкретным группам потребителей. Художница — вполне в духе Латура — буквально показывает иллюзорность границы между внутренней областью чистой науки, изучающей природу, и внешним социальным пространством, злоупотребляющим ее результатами. Природное обнаруживает в себе социальное, а социальное опирается на знание о природном и практики его конструирования.

Другой пример тематизации хинтерланда технонауки — деятельность междисциплинарной группы *Critical Art Ensemble (CAE)*⁶⁷. Их работа с 1987 года направлена на вовлечение людей в информированные и критические дискуссии о современных биотехнологиях и последствиях их использования. Вместо популярных в A&S высокотехнологичных устройств они используют лабораторное оборудование уровня средней школы и обычные бытовые вещи, что позволяет свести научность к уровню, доступному

67. См. URL: <http://critical-art.net/>. Благодарим Дмитрия Булатова за рекомендацию обратить внимание на этот коллектив.

для понимания и вовлечения разных социальных групп. В некоторых проектах они использовали жанр научного театра, проводя публичные биоинженерные эксперименты.

В фокусе внимания CAE — евгенические дискурсы и практики на западном рынке репродуктивных услуг, экзистенциальные тревоги и угрозы, порождаемые технойнаукой и используемые технологическими корпорациями, здравоохранением и властями ради увеличения прибыли и контроля, влияние алгоритмов, информационных систем и их директив на телесность, темпоральность жизни и восприятие в медиатизированном мире, а также научные подходы, обделенные вниманием медиа, но имеющие эмансипаторный потенциал. Словом, многообразные и непредсказуемые траектории и плоды технойнауки как актора в социально-политическом пространстве. Например, в проекте *Cult of the New Eve* (1999–2000) они вместе с Полом Ванусом и Фейт Уайлдинг осмысливают параллели между риторикой и обещаниями, с одной стороны, науки (биотехнологий и генетики), с другой — христианства:

Наука является авторитетным и властным институтом в поле производства знания и на Западе стремится заменить в этом качестве христианство. Двигаясь в этом направлении, она медленно, но верно стала ключевым производителем мифов в обществе, определяя для общества структуру и развитие космоса, происхождение и создание жизни, словом, определяя саму природу. Если когда-то религия определяла роль человека в космосе, то сегодня это во многом так же делает наука, но при этом современная политэкономия является частью природы и чувствительна к ее законам и императивам. Очевидно, теория эволюции — пример науки, удовлетворяющей идеологические нужды капитала⁶⁸.

Как и авторы в эмпирической метафизике и родственных интеллектуальных течениях, A&S нередко обращается к деконструкции строгих современных оппозиций на конкретном материале. Например, заинтересовавшись тем, как искусство с помощью научных инструментов вслед за самой технойнаукой способно переопределять границы жизни, смерти и сознательности, некоторые художники и ученые начали создавать спекулятивные технойнаучные эксперименты в серых зонах этой области. В ироническом проекте *In Potentia*⁶⁹ (2007) Бен-Ари с помощью технологии перепрограммирования клеток под названием *iPS* разработал живую нейронную сеть

68. См. URL: <http://critical-art.net/cult-of-the-new-eve-1999-2000-cae-paul-vanouse-and-faith-wilding/>.

69. См. URL: <https://guybenary.com/work/in-potentia/>.

из клеток крайней плоти (прототип биологического мозга). Технология *iPS* позволяет брать клетки из любой части тела и перепрограммировать их в плюрипотентные стволовые клетки. Затем эти клетки превращаются в клетки любого другого типа. Созданная Бен-Ари функционирующая нейросеть заключена в специально построенный инкубатор, содержащий *DIY*-биореактор и многоэлектродную матрицу, которая преобразует электрическую активность нейронной сети в тревожный звуковой ландшафт. Ландшафт чего? Лиминальной зоны, в которой границы между живым и неживым, органическим и искусственным, личностью и тем, что ею не является, нечетки и являются изменчивыми историческими и контингентными образованиями, предметом дискуссий и борьбы. Технонаука порождает все больше типов лиминальной жизни, и *In Potentia* — одно из таких существ.

Искусство здесь *повторяет* путь технонауки, но удерживая критическую дистанцию. Если мы способны создать живую нейронную сеть, спрашивает Бен-Ари, то далек ли момент, когда удастся создать сознательное существо, и какое место оно займет в нашей иерархии видов и иерархии общества? Что если уже созданная художником нейросеть обладает зачатками сознания и звук — это след его активности? Если *A&S* привлекает внимание к тому, как технонаука меняет границы возможного и невозможного, наше понимание себя и мира, то эмпирическая метафизика — это путь к пониманию того, как технонаука добывается это и производит сложность мира антропоцена.

Что эмпирическая метафизика может дать *A&S*? Во-первых, она сближает технонауку с искусством, вместе с трансцендентальной онтологией отказываясь от представления о познании как отражении. Как и искусство, технонаука оказывается *перформативным* процессом, только собирает и осуществляет не гипотетические и воображаемые миры или способы жизни, а окружающие нас технонаучные реалии, наделяя нас возможностями, рисками, ограничениями и режимами чувственности. Это обстоятельство размыкает новое пространство для размышлений о возможных точках встречи этих двух онтолого-эстетических предприятий.

Во-вторых, эмпирическая метафизика, как и трансцендентальная онтология, может быть средством рефлексии допущений *A&S* по поводу природы и техники, которые она перенимает у публичной репрезентации науки (о них было подробно сказано в первом разделе). Многие проекты *A&S*, делая технику и научные онтологии своим *подручным* средством, не критически принимают их натурализацию и потому оставляют их хинтерланды невидимыми.

Таким образом, на одном уровне в конъюнкции искусства и науки в *A&S* мы обнаруживаем классическую метафизику, поясняющую общие для их саморепрезентации допущения о характере природы и познания. На другом уровне устройство отношения к природе, которое они разделяют, критически поясняет трансцендентальная онтология. Она выписывает условия возможности доступа к природе и ее конституирования в качестве предмета познания. На третьем же уровне конъюнкцию по-своему осуществляет эмпирическая метафизика. Она демонстрирует материальную продуктивность научной практики по отношению к природе и ограничения *A&S*, которое упускает эту перформативность науки. В такой роли эмпирическая метафизика дает науке и *A&S* рефлексию, которую современному искусству дает его теория.

3.3. *Art & Science* как исполнение технонауки

Однако есть кое-что еще — не на глубине метафизических допущений, а буквально на поверхности. Но этот момент обычно остается незамеченным, подобно письму из рассказа Эдгара Аллана По, спрятанному на самом видном месте. Задержим взгляд на привычной для *A&S* визуальности. Булькающие сосуды, провода, шланги, компьютерные платы, автоматизированные механизмы, лабораторные приборы, вещества, газы, организмы и т. д. В этом почти сакральном пространстве происходит что-то сложное, настоящее и чрезвычайно умное, чтобы состоялась встреча с самой природой. Эта нарочитая лабораторно-техническая эстетика производит эффект реальности, достоверности происходящего. Она призвана свидетельствовать о причастности *A&S* к науке (перед тобой, зритель, кусочек науки!) и природе как автономной реальности (здесь и сейчас присутствует и явлена чистая природа, выделенная наукой!). Материальность лабораторного процесса, которая, как показали исследователи науки, обычно стирается в конце научного познания в пользу объективных утверждений, как бы исходящих от природы, здесь выставлена напоказ, чтобы производить реальность посреди стерильного белого куба. Как сказала бы Харауэй, «[технонаучный] глаз трахает мир, чтобы создавать техномонстров»⁷⁰.

Конечно, иногда встречается эксплуатация лабораторно-технической эстетики, ставшей своего рода фетишем *A&S*, без ре-

70. Харауэй Д. Ситуативные знания: вопрос о науке в феминизме и преимуществе частичной перспективы // Логос. 2022. Т. 32. № 1. С. 248.

ально работающих приборов и установок. В одних случаях это может быть обусловлено невозможностью воспроизвести в галерее или музее условия, необходимые для осуществления проекта в реальном времени. Тогда создаются «лабораторные» декорации. Например, Агнес Мейер-Брандис в проекте *Inside The Tropospheric Laboratory*⁷¹ (2010) создавала облака управляемой и необычной формы в специальной мобильной установке. Воспроизвести эксперимент в музее было проблематично, так как для формирования таких облаков необходимо состояние невесомости. Поэтому художница использовала самолет Немецкого аэрокосмического центра, который на несколько секунд мог обеспечить свободное падение. В выставочном пространстве же демонстрировалось снятое в самолете видео и

...мудреный, но какой-то пронзительно бесполезный и беспомощный на земле агрегат для изготовления облаков, также кажущийся метафорой беспочвенных устремлений вечно витающих в облаках ученых⁷².

В других случаях в спекулятивных и ироничных по характеру проектах к лабораторной эстетике могут прибегать сознательно, чтобы симитировать научность или же, наоборот, подвергнуть ее деконструкции. Ярким примером подобных проектов являются работы Марка Диона, в которых он воспроизводит рабочие места натуралистов.

Так или иначе, лабораторно-техническая эстетика, рассмотренная с точки зрения эмпирической метафизики, может прояснить характер конъюнкции в *A&S*. Эта эстетика может быть понята как воспроизводство фрагмента хинтерландов, производящих научные объекты и технические артефакты. Да, это почти сугубо технически- и научно-ориентированный фрагмент хинтерланда: социальные, политические, культурные и другие его части остаются за кадром. И все же это до какой-то степени разыгрывание в миниатюре или подражание тому, как технонаука, изготавливая хинтерланд, осуществляет реалии. Тем самым *A&S* неожиданным образом отсылает к условиям *производства* реалий, которые в этом искусстве подаются как природные. Другими словами, то, что предъявляется в качестве автономной природы — продук-

71. См. URL: <http://www.blubblubb.net/tropos/index.html>.

72. Кулик И. Облака и кристаллы // ARTхроника. 27.07.2012. URL: <http://artchronika.ru/vystavki/clouds-and-crystals/>.

та натурализации, — облечено в денатурализирующую образность изготовления хинтерланда.

Отрефлексирав глубже этот момент, *A&S* может осознать себя как *упражнение* в эмпирической метафизике и денатурализации научных объектов. Это искусство может быть понято не только как манипуляция природными реалиями, открытыми наукой, но и как модель самого производства этих реалий и способ сделать публичную репрезентацию науки темой. Оно *подчиняет* перформативность технонауки собственным задачам, изымая ее из круга утилитарности и выводя из тени.

Таким образом, если технонаука осуществляет реалии, то *A&S* — это *осуществление или исполнение технонауки*. С одной стороны, такое, по сути, формальное определение *A&S* как исполнения технонауки позволяет охватить широкий спектр собственных задач художников и их отношений к технонауке. Эти задачи и отношения могут варьироваться от простого нерелексивного повтора там, где научные объекты натурализованы и служат инструментом для художника, до критического, разоблачающего, иронизирующего или пародирующего (на манер машин Голдберга) исполнения, дистанцирующегося от того, что исполняется. С другой стороны, определение *A&S* как исполнения технонауки позволяет уточнить, какое искусство относится к этому полю, и отсеять те художественные проекты, в которых технонаука фигурирует или даже тематизируется, но не происходит более глубокого соединения на уровне механики, то есть устройство технонауки не становится частью материальности искусства.

Перформанс технонауки в *A&S* может размывать ее как тему и комплекс социальных, политических и культурных проблем. Будучи художественным и потому *неутилитарным*⁷³, этот перформанс может быть направлен на критику и осмысление технонауки и осуществления ею реалий. Для этого может быть полезен союз *A&S* и *STS*, устанавливающих критическую дистанцию с наукой. Правда, он способен оттолкнуть от участия в художественных проектах самих ученых, не жалующих попытки социальных исследователей изучать практики ученых, а не саморепрезентации науки. Возможно, в какой-то мере для *A&S* пространство возможных позиций размечается двумя полюсами — быть с *STS* или с технонаукой, занимать критическую позицию по отношению к технонауке и тому, как она формирует наш мир, или зани-

73. По крайней мере, там, где *A&S* остается искусством и не становится только аттракционом или маркетингом технонаучных разработок для лабораторий.

маться ее явной или неявной апологией, которая начинается уже с простого принятия натурализации.

A&S могло бы быть способом продемонстрировать, почему в технонаучном мире есть нечто, а не ничто — почему в жизненном мире человека есть бактерии, электромагнитное излучение и частицы, как они рождаются в научных практиках и почему реальны, почему и как техника внедряется, работает и создает наши общества, как технонаука усиливает или смягчает неравенство, несправедливость и страдания. За научными объектами теперь стоит не величественное и возвышенное мироздание, «сама» природа, а разветвленные хинтерланды, изготавливаемые науками, которые принадлежат своим обществам и культурам. Это «приземление» и объяснение реальности, а не ее устранение. Благодаря ему научные объекты обретают историю и расположенность среди гетерогенных сетей человеческих и нечеловеческих акторов, производящих и поддерживающих их существование. Это уже не только кирпичики научной картины мира, но сложные и скрывающие свою природу исторические артефакты, которые, подобно рисункам, начертанным на песке, однажды будут смыты волнами обновляющейся науки⁷⁴.

Рецепция результатов эмпирической метафизики в *A&S* помогла бы ставить вопросы о том, как технонаука, осуществляя реалии и внедряя технику, формирует, усиливает или разрушает жизни людей, обществ, институтов, биологических видов и планеты. Вслед за эмпирической метафизикой это искусство могло бы размышлять над тем, что осуществляемая технонаукой реальность — не судьба, что она могла быть собрана иначе, с иными этико-политическими следствиями. Тогда *A&S* стала бы отчетливой критикой формируемого технонаукой настоящего и его альтернатив, а также вариантов будущего, которые в это настоящее закладываются или из него исключаются.

Заключение: *Art & Science* в поле науки и новые онтологии

Анализ базовых тезисов классической метафизики позволил выяснить допущения многих проектов *A&S*, перенимаемые ими у естественно-научных онтологий и западного здравого смысла. Эти проекты исходят из существования независимой и самодо-

74. О научных объектах как исторических артефактах см.: *Biographies of Scientific Objects*; Наука и научность в исторической перспективе / Под ред. Д. Александрова, М. Хагнера. СПб.: ЕУСПб, 2007.

статочной природы, доступной для познания и успешно познаваемой науками. С точки зрения трансцендентальной онтологии, однако, эти художники работают не с природой, а с результатом натурализации онтологий естественно-научных теорий. Трансценденталистская критика размыкает конституирование природы как предметности наук для его художественного осмысления искусством и позволяет тематизировать науку как средство доступа к природе. В свою очередь, эмпирическая метафизика дополняет тематизацию производства природы исследованием материальных практик и нечеловеческих агентов, задействованных в том, как технонаука осуществляет природу и технические артефакты. Тем самым открывается странное и множественное пространство, в котором впервые производятся природа и ее реалии, а также оппозиции модерного мышления вроде природа-культура, человеческое-нечеловеческое. Такое лоскутное пространство невозможно подчинить какой-либо картине мира, здесь возможны только навигационные установки для локального ориентирования⁷⁵: *A&S* может стать одной из них. Это открывает обширное поле для критического освоения художниками *A&S*, например проблематику денатурализации и контингентности природы. Подход эмпирической метафизики позволяет определить *A&S* как осуществление или исполнение технонауки, поскольку лабораторно-техническая эстетика этого искусства воспроизводит часть сетей технонаучных практик, тем самым делая возможной их тематизацию.

В заключение мы сформулируем гипотезу о социальной причине, по которой установление связи между *A&S* и *STS* может встречать сопротивление, а их близость остается неявной, скрытой. Для этого мы обратимся к теории социальных полей Бурдьё. Принимая натуральную онтологию технонауки как собственную онтологию и инструмент, заключая союз с институционализированной наукой и пользуясь ее ресурсами, *A&S* становится зависимой от *поля науки*. Между тем

...любое поле обладает той особенностью, что стремится вызвать у тех, кто в него входит, амнезию происхождения, которую у рядовых социальных агентов в обыденном мире порождает обычай. Произвол, лежащий у истоков любого поля, суть чистый *potos*, основа автономии поля. Сказать, что поля автономны, означает, что участвующие в них подчиняются закону поля, то есть закону, который поле само себе назначило. Поле есть род игры, и каждый, кто в него входит, должен принять эту игру вне

75. См.: Писарев А. Картографируя новую материальность.

зависимости от того, достойна ли она, стоит ли свеч, заслуживает ли, чтобы в нее играли. <...> Каждое поле является, говоря языком, близким философам, некой «формой жизни», которой соответствует своя «языковая игра». Поле — это установленная, учрежденная точка зрения, а люди, входящие в данный универсум, видят все, кроме этой точки зрения. То, что они видят меньше всего, и есть то, что позволяет им видеть, — *точка зрения*. Она — *ничто иное, как исторический произвол*, чей филогенез и онтогенез необходимо анализировать⁷⁶.

Устройство науки, то есть действительные условия возможности видения, специфического для этого поля, скрываются его публичной саморепрезентацией, задача которой, помимо прочего, — поддержание автономии поля и его защита от аутсайдеров⁷⁷. Это одна из причин, по которой, как отмечает историк науки Деар, «базовая идеология современной науки — систематическое искаженное представление того, что в действительности делают наука и ученые»⁷⁸. Отчасти поэтому сообщество ученых чаще всего в лучшем случае игнорирует работы *STS*, изучающие науку по ту сторону ее публичной саморепрезентации.

Частью этой саморепрезентации является научный реализм. Предъявляя свои рабочие объекты как часть природы, предшествующей исследованию и в исследовании открываемой, наука предает *амнезии происхождение* этих объектов и соответствующих научных фактов, а значит, и устройство, закон собственно поля. По сути, продукт этого забвения — тавтология самообосновывающегося мира: *природа есть природа, и ничего больше*. Автономия такой, соответствующей западному здравому смыслу природы — коррелят социальной автономии самой науки. Дело в том, что нарратив о познании как отражении, репрезентации внешней и независимой природы позволяет исключать из системы «наука — природа» социальные, политические, культурные факторы как внешние и способные в лучшем случае не мешать

76. Бурдьё П. За рационалистический историзм // Социо-Логос постмодернизма '97. М.: Институт экспериментальной социологии, 1996. С. 17, 19.

77. Примером подобной защиты автономии поля науки являются «научные войны» 1990-х годов, в ходе которых защитники науки критиковали и разоблачали тех, в ком чувствовали угрозу авторитету науки — некоторых философов-постструктуралистов, а также таких социальных исследователей науки и историков науки, как Бруно Латур, Барри Барнс, Стивен Шейпин, Дэвид Блур. См. подробнее: Шейпин С. Указ. соч.

78. Деар П. Историей чего является история науки? Истоки идеологии современной науки в раннее Новое время // Логос. 2020. Т. 30. № 1. С. 52.

научному познанию-отражению, а в худшем — исказить его. Научные утверждения должны быть объективны, то есть должны исходить только от природы, а автономная наука — прозрачный посредник этого процесса, в идеале свободный от внешних влияний. *Наука есть наука, и ничего больше*. Так учреждается эпистемическая асимметрия: у верных научных суждений одни причины (строгая работа Метода, Разума, научной рациональности), у ложных — другие (предраассудки, психические особенности, влияние общества, политики, неверного употребления языка и т. д.)⁷⁹.

... даже самые «чистые» [поля] — наука, искусство — имеют в своей основе закон, о котором говорят, что он «закон, и ничего больше»... всякая научная система покоится на исходной тавтологии и на некоем запрете на нарушение, типа знаменитого: «Негеометр да не войдет!» Геометрия — это геометрия, и ничего больше, и эта исходная тавтология, единожды введенная, дает возможность строить цепи причин и рассуждений, которые опутывают представление о разуме⁸⁰.

A&S зачастую находится в зависимом от науки положении. Во-первых, это онтолого-эпистемическая зависимость: искусство использует онтологии и категории мышления, предоставляемые этим полем, в том числе научную картину мира вместе с научной идеологией. Во-вторых, это зависимость в том, что касается ресурсов и научно-технической экспертизы. В-третьих, в силу декларации сотрудничества *A&S* часто вынуждено добиваться от ученых символического признания, валидации составляющей *Science* из *Art & Science*, чтобы быть инсайдером, а не аутсайдером поля. По этим причинам такое искусство склонно принимать публичную саморепрезентацию науки и занимать если не апологетическую, то некритическую позицию, участвуя в защите поля науки. Это предполагает и склонность сопротивляться попыткам объективировать основания этого поля, которые предпринимают *STS* и эмпирическая метафизика как ее часть.

Вопрос об автономии искусства — весьма болезненный, и безусловное поддержание автономии вовсе не является аксиомой. Вполне возможно, что ради преодоления самореферентности и бессилия современного искусства автономия необходимо ин-

79. Об этой асимметрии факторов познания, вписанной в научную идеологию, см.: Блур Д. Сильная программа в социологии знания // Логос. 2002. Т. 12. № 5–6. С. 162–185.

80. Бурдьё П. Указ. соч. С. 16–17.

струментализировать, подчинив ее задачам художественной разработки той или иной проблематики⁸¹. Однако это вовсе не значит ни того, что она должна систематически предаваться, ни того, что художественное знание должно подменяться научным.

В этом контексте симптоматично обращение некоторых комментаторов и художников *A&S* к философиям нового материализма и постгуманизма для осмысления того, что в этом искусстве делается. Эти философии позволяют вписать *A&S* в актуальную интеллектуальную повестку, «оживить», наделить голосом (удивительно неотличимым от своего) и даже фикционализировать молчаливые природные объекты в художественных инсталляциях, не подвергая сомнению и угрозе автономии поля науки. При этом сохраняется сциентистская эссенциализация таких объектов как «просто» природных, только природа понимается все более натурфилософски. Часто такое употребление новых онтологий игнорирует контекст, в котором они возникли, и сводится к повтору клишированных и «бесплатных» утверждений о преодолении оппозиций и переопределении границ, процессуальности, текучести, всеобщей связанности, ассамбляжности, равноправии и сотрудничестве с нечеловеческими акторами и т. д. Никакого прироста знания и понимания подобное переописание в модном новоязе, как правило, не дает. Акцент делается на аффирмативности, утверждении новой чувственности и искренности, продуктивной, витальной и даже таинственной материальности, понятой буквалистски, — все это в ущерб негативности и критической установке. Техно-мистицизм, зачастую являющийся обратной стороной такого понимания, подменяет собой социальную критику техники и науки. Так *A&S* может оказываться в опасной близости к глобальным трендам респиритуализации и десекуляризации⁸².

Однако обращение к этим новым онтологиям может быть продуктивно, если учитывать, во-первых, сформулированные выше уроки разных типов метафизического мышления для *A&S*, во-вторых, исток нового материализма и постгуманизма в социально-политической (особенно феминистской) критике технонауки, *STS* и истории науки (особенно яркие и показательные примеры представительниц этих философских проектов — Донна Харауэй, Роза Брайдотти, Карен Барад, Франческа Феррандо). Несколько упро-

81. Жмиевский А. Прикладное социальное искусство // Художественный журнал. 2007. № 67–68.

82. См.: Чухров К. Зло, избыток, власть: три медиума искусства // Художественный журнал. 2021. № 119. С. 108–121.

щая, можно утверждать, что эти проекты являются, помимо прочего, философскими выводами из результатов *STS*, они генетически связаны с обсуждавшейся выше эмпирической метафизикой. Удерживая во внимание эту связь, а также связь *A&S* с хинтерландами научных практик и понимание этого искусства как исполнения технонауки, можно содержательно использовать в *A&S* языки и идеи нового материализма и постгуманизма. Хороший пример движения в этом направлении — деятельность уже упоминавшейся и действительно междисциплинарной группы *CAE*. Ее художественная работа на протяжении трех десятилетий переплетена с исследованиями и теоретической работой, одной из основных оптик которых является постгуманизм. В случае *CAE* можно даже говорить о полево́м или эмпирическом постгуманизме, причем его двигателем является критика технонауки и последствий ее присвоения корпорациями и государствами. Первые такие проекты и публикации относятся к 1990-м годам и посвящены постгуманистической критике технонаучного и капиталистического форматирования телесности. Последняя на сегодня тема разрабатывалась коллективом в проектах 2010-х годов: некрополитика как практики организации и управления смертью (людей и других биологических видов, культурных практик и артефактов). Итогом этих исследований стала книга «Эстетика, некрополитика и борьба за среду»⁸³ (2018).

Новый материализм и постгуманизм считают своей целью осмысление сложности реалий, в которых мы сегодня себя обнаруживаем, и ключевым актором и одновременно источником этой сложности является технонаука. Потому для них едва ли не самой важной отправной точкой являются *STS*, в которых изучаются конкретные механизмы, посредством которых технонаука создает, форматирует и разрушает реалии жизни человека и других биологических видов. (Материализм сегодня, вопреки желаниям философов, — это социально-критический материализм, исходящий из продуктивности и вездесущности технонауки и готовый исследовать эту сферу.)

Художник и теоретик *A&S* Дмитрий Булатов в контексте размышлений об этом искусстве отмечал, что

... интересна разработка интерпретации искусства как непрерывной динамической игры; искусства, которое исходит из понимания сложности мира и, как может, отображает это понимание⁸⁴.

83. См. URL: <http://critical-art.net/category/theory/>.

84. Булатов Д. Искусство как предполагаемое возможное // Художественный журнал. 2018. № 106. С. 108.

Понять эту сложность — нетривиальная задача, и для этого надо подобрать подходящие инструменты, к числу которых, как мы полагаем, относится междисциплинарное поле *STS*. Если жизнь в технонаучном мире требует технонаучного просвещения⁸⁵, то эмпирическая метафизика и *STS* в целом претендуют на то, чтобы быть теорией для такого просвещения, а *A&S* в союзе с ними может быть его искусством.

Библиография

- Аванесян А. Метафизика сегодня. М.: V–A–C Press, 2019.
- Блур Д. Анти-Латур // *Логос*. 2017. Т. 27. № 1. С. 85–134.
- Блур Д. Сильная программа в социологии знания // *Логос*. 2002. Т. 12. № 5–6. С. 162–185.
- Брассье Р. Понятия и объекты // *Логос*. 2017. Т. 27. № 3. С. 227–262.
- Булатов Д. Искусство как предполагаемое возможное // *Художественный журнал*. 2018. № 106. С. 98–109.
- Булатов Д. Коэволюция, избыток, дестабилизация. О современных стратегиях в области *science art* // *Логос*. 2006. № 4. С. 4–19.
- Бурдьё П. За рационалистический историзм // *Социо-Логос постмодернизма '97*. М.: Институт экспериментальной социологии, 1996.
- Гавриленко С., Писарев А. В поисках ускользающего объекта: наука и ее история // *Логос*. 2020. Т. 30. № 1. С. 1–28.
- Гирц К. Здравый смысл как культурная система // *Неприкосновенный запас*. 2007. № 4. С. 19–42.
- Депар П. Историей чего является история науки? Истоки идеологии современной науки в раннее Новое время // *Логос*. 2020. Т. 30. № 1. С. 29–62.
- Жмиевский А. Прикладное социальное искусство // *Художественный журнал*. 2007. № 67–68. URL: <https://mam.garagemca.org/issue/25/article/387>.
- Инишев И. Сильные стороны слабого трансцендентализма // *Практизация философии. Современные тенденции и стратегии* / Под ред. И. Инишева, Т. Щитцовой. Вильнюс: Европейский гуманитарный университет, 2010. Т. 2. С. 165–178.
- Кант И. Критика чистого разума // *Собр. соч.*: В 8 т. М.: Чоро, 1994. Т. 3.
- Карнап Р. Преодоление метафизики логическим анализом языка // *Вестник МГУ. Серия 7: Философия*. 1993. № 6. С. 11–26.
- Койре А. От мира «приблизительности» к универсуму прецизионности // *Он же. Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий*. М.: Едиториал УРСС, 2002. С. 109–127.
- Кралечкин Д. Фундаментальное различие бытия и сущего как способ обоснования онтологии: дис. ... канд. филос. наук. М.: МГУ, 2002.
- Кулик И. Облака и кристаллы // *ARTхроника*. 27.07.2012. URL: <http://artchronika.ru/vystavki/clouds-and-crystals/>.
- Латур Б. Визуализация и познание: изображая вещи вместе // *Логос*. 2017. Т. 27. № 2. С. 95–156.
- Латур Б. Дэвиду Блуру... и не только: ответ на «Анти-Латур» Дэвида Блура // *Логос*. 2017. Т. 27. № 1. С. 135–162.

85. См. подробнее: *Писарев А. STS и возможное музея науки*.

- Латур Б. Надежды конструктивизма // Социология вещей: сб. ст. М.: Территория будущего, 2006. С. 365–389.
- Латур Б. Пересборка социального. Введение в акторно-сетевую теорию. М.: ИД ВШЭ, 2014.
- Латур Б. Политики природы. Как привить наукам демократию. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.
- Латур Б. Почему критика выдохлась? От фактов к вопросам, вызывающим озабоченность // Логос. 2023. Т. 33. № 5.
- Ло Дж. Оптика опроса // Социология власти. 2012. № 4–5. С. 218–243.
- Ло Дж. После метода: беспорядок и социальная наука. М.: Издательство Института Гайдара, 2015.
- Мейясу К. После конечности. Эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016.
- Мол А. Множественное тело. Онтология в медицинской практике. Пермь: Нуле Press, 2017.
- Наука и научность в исторической перспективе / Под ред. Д. Александрова, М. Хагнера. СПб.: ЕУСПб, 2007.
- Писарев А. Картографируя новую материальность: навигационные установки и картины мира // Логос. 2022. Т. 32. № 6. С. 159–182.
- Писарев А. STS и возможное будущее музея науки: к новой кунсткамере // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2021. № 4 (30). С. 131–185.
- Федорова Н. Модели для нового старого будущего // Versus. 2022. Т. 2. № 4. С. 89–110.
- Хайдеггер М. Время и бытие // Время и бытие: ст. и выступ. М.: Республика, 1993. С. 391–406.
- Хайдеггер М. Кант и проблема метафизики. М.: Логос, 1997.
- Хайдеггер М. Что такое метафизика. М.: Академический проект, 2013.
- Хакин Я. Представление и вмешательство. Введение в философию естественных наук. М.: Логос, 1998.
- Харауэй Д. Ситуативные знания: вопрос о науке в феминизме и преимуществе частичной перспективы // Логос. 2022. Т. 32. № 1. С. 237–271.
- Чухров К. Зло, избыток, власть: три медиума искусства // Художественный журнал. 2021. № 119. С. 108–121.
- Шейпин С. Как быть антинаучными // Логос. 2020. Т. 30. № 1. С. 159–185.
- Daston L. Against Nature. Cambridge, MA: MIT Press, 2019.
- Drucker J. Humanities Approaches to Graphical Display // Digital Humanities Quarterly. 2011. Vol. 5. № 1. URL: <https://digitalhumanities.org/dhq/vol/5/1/000091/000091.html>.
- Latour B. On the Partial Existence of Existing and Nonexisting Objects // Biographies of Scientific Objects / L. Daston (ed.). Chicago; L.: The University of Chicago Press, 2000.
- Law J., Lien M. E. Slippery: Field Notes in Empirical Ontology // Social Studies of Science. 2013. № 43. P. 363–378.
- Miller A. Speculative Grace. Bruno Latour and Object-Oriented Theology. N.Y.: Fordham University Press, 2013.
- Mol A. Eating in Theory. Durham: Duke University Press, 2021.
- Packer J. Abstract Materialism: Peter Galison Discusses Foucault, Kittler, and the History of Science and Technology // International Journal of Communication. 2016. № 10. P. 3160–3173.
- Rheinberger H. Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube. Stanford, CA: Stanford University Press, 1997. Ch. 5, 7.

ENACTING TECHNOSCIENCE: ART & SCIENCE FROM THE CONTEMPORARY METAPHYSICS PERSPECTIVE

ANASTASIA ALEKHINA. National Research University— Higher School of Economics (HSE University), Moscow, Russia, aalekhina@hse.ru.

ALEXANDER PISAREV. Institute of Philosophy, Russian Academy of Science (RAS), Moscow, Russia, topisarev@gmail.com.

Keywords: art; technoscience; Art & Science; STS; transcendental ontology; empirical metaphysics; applied philosophy.

In the article the assumptions, strategies and possibilities of Art & Science (A&S) are considered through the prism of three types of metaphysical thinking. These types are defined by the answers to the question: why is there something rather than nothing. Thus, the analysis of classical metaphysics makes it possible to identify the basic assumptions of many A&S projects. These assumptions are borrowed by art from the public self-presentation of science and from Western common sense: there is an autonomous and definite nature, it is successfully known and mastered by science. So nature is nature, and nothing more. These assumptions are disputed by post-Kantian transcendental ontology. It opens up for A&S the opportunity to reflect upon the givenness of nature in the experience mediated by science, namely the constitution of science's own objectivity, the social and political factors involved, as well as naturalization processes that turn scientific objects into nature things by way of erasing their origin. Nature is in the eye of the beholder. Empirical metaphysics (a number of projects from STS) sheds light on laboratory practices of nature enactment and the role of non-human actors in these processes. Nature is not only in the eye of the beholder, but also in the hands of the doer. It is assembled gathers, among other things, from the tissues of society, politics, culture, so does not oppose them from the outside. Among other things, this move allows us to define Art & Science as the enactment or performance of technoscience, since the laboratory-technical aesthetics inherent in this art is a reenactment of the part of the technoscientific network of practices and actors.

In conclusion, by means of Pierre Bourdieu's critical sociology, a hypothesis is formulated explaining why an alliance with STS may be problematic for A&S artists, and why posthumanism and new materialism are assimilated in this art in a clichéd form. The technoscientifically formed world requires technoscientific enlightenment based on STS and philosophy, and A&S in alliance with them can be its art.

DOI: 10.22394/0869-5377-2024-1-131-172

References

- Avanessian A. *Metafizika segodnja* [Metaphysik zur Zeit], Moscow, V-A-C Press, 2019.
- Bloor D. Anti-Latur [Anti-Latour]. *Logos* (Russia), 2017, vol. 27, no. 1, pp. 85–134.
- Bloor D. Sil'naia programma v sotsiologii znaniia [The Strong Programme in the Sociology of Knowledge]. *Logos* (Russia), 2002, vol. 12, no. 5–6, pp. 162–185.
- Bourdieu P. Za ratsionalisticheskii istorizm [Pour un historicisme rationaliste]. *Sot-sio-Logos postmodernizma '97* [Socio-Logos of Postmodernism '97], Moscow, Institute of Experimental Sociology, 1996.

- Brassier R. Poniatiia i ob'ekty [Concepts and Objects]. *Logos* (Russia), 2017, vol. 27, no. 3, pp. 227–262.
- Bulatov D. Iskustvo kak predpolagaemoe vozmozhnoe [Art as the Conjectured Possible]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Artistic Journal], 2018, no. 106, pp. 98–109.
- Bulatov D. Koevoliutsiia, izbytok, destabilizatsiia. O sovremennykh strategiiax v oblasti science art [Coevolution, Excess, Destabilization. On Modern Strategies in the Field of Science Art]. *Logos* (Russia), 2006, vol. 16, no. 4, pp. 4–19.
- Carnap R. Preodolenie metafiziki logicheskim analizom iazyka [Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache]. *Vestnik MGU. Seriiia 7: Filosofiiia* [The Moscow University Herald. Series 7. Philosophy], 1993, no. 6, pp. 11–26.
- Chukhrov K. Zlo, izbytok, vlast': tri mediauma iskusstva [Evil, Surplus, Power: The Three Media of Art]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Artistic Journal], 2021, no. 119, pp. 108–121.
- Daston L. *Against Nature*, Cambridge, MA, MIT Press, 2019.
- Dear P. Istoriei chego iavliaetsia istoriia nauki? Istoki ideologii sovremennoi nauki v rannee Novoe vremia [What Is the History of Science the History Of? Early Modern Roots of the Ideology of Modern Science]. *Logos* (Russia), 2020, vol. 30, no. 1, pp. 29–62.
- Drucker J. Humanities Approaches to Graphical Display. *Digital Humanities Quarterly*, 2011, vol. 5, no. 1. Available at: <https://digitalhumanities.org/dhq/vol/5/1/000091/000091.html>.
- Fedorova N. Modeli dlia novogo starogo budushchego [Models for the Old New Future]. *Versus*, 2022, vol. 2, no. 4, pp. 89–110.
- Gavrilenko S., Pisarev A. V poiskakh uskol'zaiushchego ob'ekta: nauka i ee istoriia [In Search of an Evanescent Object: Science and Its History]. *Logos* (Russia), 2020, vol. 30, no. 1, pp. 1–28.
- Geertz C. Zdravyi smysl kak kul'turnaia sistema [Common Sense as a Cultural System]. *Neprikosnovennyi zapas*, 2007, no. 4, pp. 19–42.
- Hacking I. *Predstavlenie i vmeshatel'stvo. Vvedenie v filosofiiu estestvennykh nauk* [Representing and Intervening. Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science], Moscow, Logos, 1998.
- Haraway D. Situativnye znaniia: vopros o nauke v feminizme i preimushchestvo chastichnoi perspektivy [Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial. Perspective]. *Logos* (Russia), 2022, vol. 32, no. 1, pp. 237–271.
- Heidegger M. *Chto takoe metafizika* [Was ist Metaphysik?], Moscow, Akademicheskii proekt, 2013.
- Heidegger M. *Kant i problema metafiziki* [Kant und das Problem der Metaphysik], Moscow, Logos, 1997.
- Heidegger M. *Vremia i bytie* [Zeit und Sein]. *Vremia i bytie: st. i vystup.* [Zeit und Sein: Articles and Speeches], Moscow, Respublika, 1993, pp. 391–406.
- Inishev I. Sil'nye storony slabogo transscendentalizma [The Strengths of Weak Transcendentalism]. *Praktizatsiia filosofii. Sovremennye tendentsii i strategii* [Practicing Philosophy. Current Trends and Strategies] (eds I. Inishev, T. Shchittsova), Vilnius, European Humanities University, 2010, vol. 2, pp. 165–178.
- Kant I. *Kritika chistogo razuma* [Kritik der reinen Vernunft]. *Sobr. soch.: V 8 t.* [Collected Works: In 8 vols], Moscow, Choro, 1994, vol. 3.
- Koyré A. Ot mira “priblizitel'nosti” k universumu pretsizionnosti [Du monde de l'à peu près à l'univers de la précision]. *Ocherki istorii filosofskoi mys-*

- li. *O vliianii filosofskikh kontseptsii na razvitie nauchnykh teorii* [Essays on the History of Philosophical Thought: On the Influence of Philosophical Concepts on the Development of Scientific Theories], Moscow, Editorial URSS, 2002, pp. 109–127.
- Kralechkin D. Fundamental'noe razlichie bytiia i sushchego kak sposob obosnovaniia ontologii [Fundamental Difference of Being and Entities as a Way of Justification Ontology]. A thesis submitted in fulfillment of the requirements for a Candidate degree in Philosophy. Moscow, Moscow State University, 2002.
- Kulik I. Oblaka i kristally [Clouds and Crystals]. *ARTkhronika* [Art Chronicle], July 27, 2012. Available at: <http://artchronika.ru/vystavki/clouds-and-crystals/>.
- Latour B. Devidu Bluru... i ne tol'ko: otvet na "Anti-Latur" Devida Blura [For David Bloor and Beyond]. *Logos* (Russia), 2017, vol. 27, no. 1, pp. 135–162.
- Latour B. Nadezhdy konstruktivizma [The Promises of Constructivism]. *Sotsiologiya veshchei: sb. st.* [The Sociology of Things: collected articles], Moscow, Territoria budushchego, 2006, pp. 365–389.
- Latour B. On the Partial Existence of Existing and Nonexisting Objects. *Biographies of Scientific Objects* (ed. L. Daston), Chicago, London, The University of Chicago Press, 2000.
- Latour B. *Peresborka sotsial'nogo. Vvedenie v aktorno-setevuiu teoriyu* [Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory], Moscow, HSE Publishing House, 2014.
- Latour B. Pochemu vydokhlas' kritika? Ot faktov k voprosam, vzyvaiushchim ozobochennost' [Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern]. *Logos* (Russia), 2023, vol. 33, no. 5.
- Latour B. *Politiki prirody. Kak privit' naukam demokratiu* [Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy], Moscow, Ad Marginem Press, 2018.
- Latour B. Vizualizatsiia i poznanie: izobrazhaia veshchi vmeste [Visualization and Cognition: Drawing Things Together]. *Logos* (Russia), 2017, vol. 27, no. 2, pp. 95–156.
- Law J. Optika oprosa [Seeong Lika a Survey]. *Sotsiologiya vlasti* [The Sociology of Power], 2012, no. 4–5, pp. 218–243.
- Law J. *Posle metoda: besporiadok i sotsial'naiia nauka* [After Method: Mess in Social Science Research], Moscow, Gaidar Institute Press, 2015.
- Law J., Lien M. E. Slippery: Field Notes in Empirical Ontology. *Social Studies of Science*, 2013, no. 43, pp. 363–378.
- Meillassoux Q. *Posle konechnosti. Esse o neobkhodimosti kontingentnosti* [Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence], Ekaterinburg, Moscow, Kabinetnyi uchenyi, 2016.
- Miller A. *Speculative Grace. Bruno Latour and Object-Oriented Theology*, New York, Fordham University Press, 2013.
- Mol A. *Eating in Theory*, Durham, Duke University Press, 2021.
- Mol A. *Mnozhestvennoe telo. Ontologiya v meditsinskoj praktike* [The Body Multiple: Ontology in Medical Practice], Perm, Hyle Press, 2017.
- Nauka i nauchnost' v istoricheskoi perspektive* [Science and Scientificity in Historical Perspective] (eds D. Aleksandrov, M. Khagner), Saint Petersburg, EUPRESS, 2007.
- Packer J. Abstract Materialism: Peter Galison Discusses Foucault, Kittler, and the History of Science and Technology. *International Journal of Communication*, 2016, no. 10, pp. 3160–3173.

- Pisarev A. Kartografiua novuiu material'nost': navigatsionnye ustanovki i kartiny mira [Mapping New Materiality: Navigational Dispositions and Worldview]. *Logos* (Russia), 2022, vol. 32, no. 6, pp. 159–182.
- Pisarev A. STS i vozmozhnoe budushchee muzeia nauki: k novoi kunstkamere [STS and the Possible Future of the Science Museum: Towards a New Kunstkamer]. *ИПАЭНМА. Problemy vizual'noi semiotiki* [ИПАЭНМА. Journal of Visual Semiotics], 2021, no. 4 (30), pp. 131–185.
- Rheinberger H. *Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1997, ch. 5, 7.
- Shapin S. Kak byt' antinauchnymi [How to Be Antiscientific]. *Logos* (Russia), 2020, vol. 30, no. 1, pp. 159–185.
- Žmijewski A. Prikladnoe sotsial'noe iskusstvo [Applied Social Art]. *Khudozhestvennyi zhurnal* [Artistic Journal], 2017, no. 67–68. Available at: <https://mam.garagemca.org/issue/25/article/387>.

Школа методологии художественных исследований: практика и теория

Диана Ухина

Бишкекская школа современного искусства (БиШСИ), Кыргызстан,
diana.ukhina@gmail.com.

Бермет Борубаева

Бишкекская школа современного искусства (БиШСИ), Кыргызстан,
borubaeva.bermet@mail.ru.

Ключевые слова: художественные исследования; методология; практики искусства; познание; горизонты воображения; социальная пересборка; сжатый потенциал культуры; Бишкек; Кыргызстан.

В разговоре двух кураторок — соосновательниц Бишкекской школы современного искусства (БиШСИ) — поднимаются вопросы, связанные с методологическими подходами в художественных исследованиях. Собеседницы осмыслиют связь своих интересов и образовательного бэкграунда (политология и социология) с появлением и повесткой Школы методологии художественных исследований (МХИ), необходимость идеологической позиции в проектах, преимущество художественных исследований перед академическими, а также то, какие возможности открывает навык методологического системного мышления для формирования нового взгляда на кажущиеся понятными явления, элементы систем или сами системы.

В процессе беседы прослеживаются концепции и выводы относительно структуры и форм взаимодействия в рамках МХИ как текущей плат-

формы для обмена опытом в области художественных практик и методологий исследований, которая строится на самоорганизации и солидарности. В ней нет иерархии знания и учителей, а есть равные участники процесса обмена информацией. В тексте подчеркивается, что методология составляет одну из основ творчества, а миссия МХИ заключается в изучении исследовательских процессов, а также рефлексии над современными практиками искусства Бишкека и Кыргызстана. Такая рефлексия предполагает выведение локальной теории искусства из практик, сравнение и систематизацию разных подходов с тем, чтобы постепенно формировать знание о самих себе, о культурных и политических процессах, происходящих на территории Кыргызстана, и вместе с этим расширение горизонтов методологического воображения и возможности пересборки социальных отношений.

Зачем нужна методология художественных исследований?

Д. У.: В 2021 году мы начали с тобой формировать Школу методологии художественных исследований (МХИ). На тот момент, как я это чувствую, у нас с тобой это был какой-то внутренний синхронизированный импульс. Как и во многих других художественных высказываниях в поле современного искусства, мы двигались ситуативно, интуитивно и не совсем понимали, что, зачем и как делаем. По крайней мере, я не совсем понимала. Один из ключевых вопросов, который каждый раз возвращается ко мне в связи с МХИ и нашей культурной практикой, — зачем нам вообще нужна методология художественных исследований? Как ты на это смотришь?

Б. Б.: Мне тоже интересно, зачем она нужна, потому что иногда в художественном исследовании она вообще не нужна — ты можешь сделать его как хочешь, что подразумевает хаотичность и спонтанность. И тут встает вопрос: зачем вообще это изучать? Зачем мы делаем МХИ?

Наверное, МХИ — прямое следствие нашего бэкграунда: социология, политология, то есть науки, основанные на изучении общества. Эти науки как ресурс и их применение в художественных исследованиях делают сами исследования намного глубже или, наоборот, более плоскими.

Есть ли ответ на вопрос, что такое художественное исследование? Этот вопрос восходит к тому, что такое искусство. Каким оно может быть? Мы выбрали эту форму по разным причинам, и нам комфортно с ней работать. Для нас это важно, интересно, через этот язык мы можем передать то, что хотим сказать как художницы, как культурные работницы. Это все органичная часть процесса.

Д. У.: У меня интерес к исследованиям сначала был интуитивным: погружаешься во что-то, занимаясь художественными процессами, потом систематизируешь материал, и так появляется осмысле-

ние подхода к его производству. Проработав лет семь в поле современного искусства, я специально пошла заканчивать магистратуру по социологии, чтобы лучше понимать методологию в художественных проектах.

Исследования и методология могут выглядеть скучно или слишком рационально — виды исследовательских подходов, методов, вопросов, эпистемология и тому подобное. Но как раз применение системы позволяет задумываться о художественной практике в целом как о дисциплине или теории, смотреть на общие социальные процессы и понимать, где мы находимся. Может быть, это и не всегда нужно, но интересно. Как и почему появляются определенные темы? Почему вырастают такие подходы? С чем связано? Что нам показывает материал сам по себе и в контексте через исследовательский взгляд?

Важным моментом является мой внутренний поворот к локальности, то есть осмысление практик искусства, которые имеют место в Бишкеке и Кыргызстане, в наше время и в прошлом. В какой-то момент я начала чувствовать, что голова забита чужими мыслями и концепциями о том, как понимать этот мир, как понимать искусство, как его делать или как с ним взаимодействовать, как вообще понимать себя и то, что мы тут делаем. Стало интересно отвечать на эти вопросы не через внешние категории, а через свою деятельность. В социологии мне интересен подход, при котором ты исходишь из данных (индукция) и начинаешь формировать общее представление (теорию), которое базируется именно на осмыслении того, как происходит взаимодействие, как из наблюдения выводятся системы, на саморефлексии и добавлении доступных тебе голосов тех, с кем/чем взаимодействуешь (абдукция).

Еще в Кыргызстане практически нет образования в поле критического искусства или искусства, выходящего за рамки традиций изобразительного искусства. Нет современной адекватной теории, не то что даже адекватной, а вообще системного и дискурсивного направления развития мысли, связанного с современными тенденциями в искусстве. И неважно, изобразительное это искусство или современное. В основном вся литература по искусству относится к советскому периоду. А это вообще другая история, которую, может быть, интересно знать, и я в том числе обращаюсь к ней в тех самых художественных исследованиях. Но современных книг очень мало. Сегодня есть несколько человек, которые что-то пытаются делать, однако их точки зрения мне не всегда импонируют, не всегда интересны, потому что они бывают патриархальными, эйджистскими, сексистскими

и тому подобное. Получается, что не производится нарратив, который бы системно оставался в текстовых или дискурсивных следах. Мы, конечно, тоже оставляем не так много следов, но сейчас внутри процесса это не так важно. Интересно, что последнее время мы пишем тексты, и они связаны с запросами извне, как, например, фиксация этого разговора для «Логоса».

Относительно изучения истории искусства Кыргызстана, которая в какой-то момент меня захватила, интересно познавать самих себя и поле искусства, которое было до нас в том пространстве, где мы живем. И да, как ты отметила, если бы у нас с тобой не было обоюдного интереса к художественным исследованиям и длительной личной практики в них, то МХИ не появилась бы.

Мы также говорим об искусстве как форме знания, что соответствует мировым тенденциям понимания художественных исследований. Конечно, можно пойти в академическую науку, но она сковывает, как я вижу. Искусство же дает поле свободы. Можно применить методологию и превратить ее в художественную форму. Например, часть моей методологии — это выставки, через которые я рассказываю истории, и методология помогает строить повествования, ставить вопросы.

Позиция, идеология и повестка

Б. Б.: Да, для исследования самое главное — исследовательский вопрос. Для меня также фундаментальным является вопрос моей позиции. Насколько важна для тебя трансляция именно твоей позиции, собственной субъективности или идеологии?

Д. У.: Я четко понимаю, с какой позиции действую и какую повестку провожу. Я просто не называю это идеологией. Моя идеология многие годы была феминистской. Я исходила из того, что я женщина, нахожусь в определенных социальных, экономических, политических структурах, в патриархальной системе, где необходимо производить высказывания и раскрывать темы, связанные с взаимоотношениями на уровне гендера, — раскрывать, как социально одобряемые роли, которые от тебя ожидают, могут ограничивать и подавлять. То есть своими действиями я создаю возможности для феминистского понимания общественных процессов. Я предпочитаю действовать через искусство, потому что в нем есть чувственный опыт и внутренняя идеология свободы. Искусство вообще радикальная форма свободы, доступная нам. А через методологию можно подключать аналитическое, критическое

мышление, чтобы, совмещая их, двигаться к более экологичному и инклюзивному обществу, понимая, что общественную сеть можно пересобрать.

Идеологию феминизма я воспринимаю как стратегический шаг определенного периода времени, так как верю, что гендерные ограничения необходимо преодолевать, что не на них должно базироваться взаимодействие. И ситуация такова, что сегодня насилие воспринимается как норма в обществе. По отношению к женщинам оно как вшитая и натурализованная программа на многих, часто даже не опознаваемых уровнях — культурное, психологическое, физическое, эмоциональное насилие. Также есть большие вопросы к классу, к нации как категориям и практикам, ко всем социальным конструктам. Необходимо ставить под сомнение сложившиеся структуры взаимоотношений, где кто-то кого-то исключает, эксплуатирует, унижает, обесценивает, подавляет. Другими словами, в художественных проектах и исследованиях мне всегда важно проявлять мою позицию. И сегодня мне близка тема экологии, которая отчасти политизируется через тебя, хотя существовала в рамках феминистской позиции и раньше. Постепенно происходят изменения с фокусом на себе и в меньшей степени на внешних структурах. Я учусь «внутренней экологии» — экологии сознания, тела, мыслей, отношений с людьми и Землей — и последние год-полтора внедряю это как повестку в художественные проекты.

Также в исследованиях проявляю свою причастность к полю современного искусства — то, что являюсь его акторкой и не пытаюсь занять какую-то объективную позицию, не подавляю проявления своих чувств, иногда импульсивности, эмоциональности. Эти эмоции становятся частью художественного исследования. Или интуиция тоже становится частью проекта, что не характерно, например, для академии. Я изучала феминистские методологии исследования, в которых много говорится о проявлении субъектности, субъективности, эмоциональности и о взаимоотношениях с теми людьми, с которыми ты работаешь. Это, например, подходы, в которых интервьюируемые могут вместе с тобой формировать или трансформировать твой исследовательский вопрос — партиципаторность. У меня же в исследованиях все бывает очень авторитарно. Большие проекты (в моих масштабах) требуют привлечения людей для исследования. Сегодня я стараюсь сразу обозначить, что это я курирую, исследую, выстраиваю общую линию, то есть ответственность за проект и его видение я беру на себя, потому что по-другому мне неинтересно. До этого

было много коллективных проектов, где все сплеталось в клубок, и наступил момент, когда я устала от этого. Сейчас мне важно бережно полагаться на себя и понимать, где нахожусь я, а где другие, которые также берут ответственность за себя. Это своего рода равноправная и равно ответственная коллективность — вот тогда действительно может произойти волшебство. А так есть в коллективности этот слабый момент, когда все вместе, но внутри по факту складывается своя динамика, и не все готовы в равной мере доводить каждый элемент до конца. Но, конечно, с другой стороны, есть и своя сила. Например, мы вместе практикуем формы жизни, искусства, и у нас что-то получается. БиШСИ в этом отношении — коллективная магия.

Еще один из ключевых внутренних вопросов — реализуешь ли ты на практике те ценности, которые возвращаешь. Если говоришь об одних ценностях, а на практике у тебя оказываются радикально противоположные, то это лицемерие. Конечно, ты можешь не распознавать этот разрыв какое-то время, а потом он может стать точкой роста — увидеть и не испугаться, позволить себе быть такой. Но вот сегодня, осознавая, что делать? Куда двигаться? Хочешь ли ты трансформировать себя, взаимоотношения, например убирать свою авторитарность или, наоборот, инертность? А как у тебя с идеологией?

Б. Б.: Я всегда говорю, что не занимаюсь феминизмом и не фокусируюсь на нем: да, есть эта оптика, а есть экооптика. Для меня важно говорить о вопросах этнической идентичности, чтобы она не становилась принципом исключения, о классовых вопросах.

Через исследования и все мои публичные действия я пытаюсь первым делом показать экономическую, политическую, классовую основу современных взаимоотношений и ситуаций, то, что экономические ресурсы могут быть чаще всего причиной неравенства. Для меня как раз так важно раскрывать это через методологию. Есть целое направление изучения «воли». Если ты родилась женщиной в бедной семье в ауле в Кыргызстане, но ты сильная и у тебя есть воля, то ты в любом случае станешь кем-то, не будет неравенства, сможешь позволить себе то, чего раньше не могла. Главное — хорошо учиться, стремиться к этой новой жизни. И неважно, как ты ее добьешься — через секс-вебкам, заработки в Москве или работу швеей. Иначе говоря, неважно, через какие сложности тебе придется пройти, какое насилие пережить, если ты женщина в таком патриархальном контексте. Я категорически против такой позиции — люди не должны страдать. По факту рождения

у всех должны быть достойные условия жизни. Моменты неравенства должны быть исключены, то есть люди, тем более женщины из уязвимых категорий, должны иметь доступ к достойной жизни.

Изначально так делается, чтобы все плохо работало и можно было произвести приватизацию. Мы недавно сделали исследование о Кадамжайском сурьмяном заводе в Кыргызстане. Это была эталонная сурьма мирового уровня. После распада Советского Союза он еще 10 лет работал, и, когда везде была разруха, предприятие само смогло выжить и строить своим рабочим жилье. Для 1990-х годов это была вообще утопичная ситуация в большинстве регионов постсоветского пространства. И вот это предприятие обанкротили, чтобы высосать из него все ресурсы и чтобы на нем мог обогатиться узкий круг лиц. Сейчас оно находится в убыточном состоянии. Я могу приводить бесконечное количество примеров.

В принципе, неважно, говорю я об экологии, феминизме или фашизме — для меня важно подчеркивать и проводить параллели с экономической структурой общества. Политика, экономика, войны, неравенство связаны с устройством нашей общественной системы. Я не говорю, что я коммунистка, значение имеет именно методология. В этом плане для меня фундаментальная методология — это теория Карла Маркса, когда он говорит о труде, его использовании, о неотчужденном труде. В какой-то момент я почувствовала отчужденность на работе, в моем любимом месте, в культурном центре «Фабрика» в Москве. Осознала, что мне не принадлежат ни ресурсы, ни результаты моего труда. С того момента я подумала, что лучше буду мыть полы, чем быть наемной сотрудницей в сфере культуры. Лучше буду тратить время и ресурсы на то, во что действительно верю и о чем мне важно говорить, а не продавать свое время за деньги, за какой-то очередной капитал. Поэтому я очень рада, что у нас была возможность работать над МХИ вне зависимости от финансовых ресурсов, которых у нас нет. Хотя есть другие ресурсы — компетенции, время, желание.

Познание процесса познания и творчества

Д. У.: В этом отношении интересно создавать другие методологические подходы к пониманию того, что такое школа и как она может строиться. Это касается и МХИ, и БиШСИ в целом. МХИ — это исследование методологий исследования, где нет сложившейся структуры или формы, под которую мы пытаемся что-то подогнать. Она просто начала проявляться, и мы стали об этом говорить, название придумали, провели серию встреч, где детально

разбирали некоторые из своих реализованных проектов. Потом случился перерыв, так как мы работаем в свое свободное время, а осмыслять методологии — это непросто, и МХИ требует достаточно больших ресурсов, если системно ею заниматься. При этом между нами случаются разговоры, и темы реактуализируются. Или, например, меня недавно пригласили прочитать лекцию о методологии художественных исследований. В другой раз в личном разговоре с начинающей исследовательницей я поделилась своим опытом и представлениями о том, что такое исследование. Можно написать текст или зафиксировать нашу с тобой беседу. Все эти разбросанные во времени и разные по форме элементы и образуют МХИ. Она не статична, не закреплена структурно, к каким-то элементам мы можем возвращаться. Таким образом, это познание процесса познания. В этом смысле иногда отсутствие ресурсов и продуманного подхода может формировать совершенно новые подходы и взгляды. Так же существует и БиШСИ, частью которой является МХИ: мы работаем, делимся результатами труда друг с другом, с людьми вокруг, а через реализацию проектов создаем формат познания. Не обучения, а именно познания.

Эта философия и подход у меня сейчас связаны с тем, что я познаю в йоге на практике: наше знание формируется из того, что мы проживаем и чувствуем в себе. Например, уже три года, как я не могу читать книги, просто не понимаю, зачем мне чьи-то мысли в моей голове. Хотя вообще большой вопрос — чьи мысли в голове? Но если немного освободить сознание от того, что не является твоим, создается небольшое пространство тишины, где можно услышать себя и дать этому проявиться. А творчество как раз про это — про проявление внутреннего импульса. В этом отношении через МХИ эти вопросы тоже можно проговаривать и раскладывать. Например, почему искусство? Потому что оно дает потенциал людям, которые с ним сталкиваются, чувство, что они могут создавать, вдохновляться и действовать. То есть могут ощутить себя создательницей, творцом, но для этого, конечно, нужны эти самые базовые условия, о которых ты говоришь, — фундамент. И через наши художественные проекты, через производство знания, осмысление мы можем создавать для большего количества людей лакуны, в которых они могут увидеть альтернативы и потенциал, смогут понять, куда можно двигаться, и осознать, что они ценны и их творческий акт тоже ценен, увиден не из позиции «правильно — неправильно», «хорошо — плохо». Это тоже важная вещь — ставить под сомнение сложившиеся парадигмы понимания того, кто что может, а кто не может, кто чего достоин, а кто нет.

Практика, контекстуальность и прожитый опыт — основа методологии художественных исследований

Б. Б.: Да, это интересно, мы постоянно возвращаемся к МХИ — это такие семена, которые самим приходится высаживать. А как, по-твоему, в идеале все могло бы быть устроено? Имеется в виду ресурсная база такой школы.

Д. У.: Когда я окончила отделение социологии в 2019 году, у меня был потенциал и желание пойти в университет — предложить отделению социологии факультатив по методологии художественных исследований. Думаю, что художественные подходы могут постепенно вносить трансформации в саму методологию социальных наук, той самой академии, потому что многие вещи разделены искусственно. Например, политика для меня никоим образом не отделена от художественной деятельности, поэтому я всегда говорю, что исследовать — это политическое действие.

Можно разработать целый курс по такому же принципу, как мы с тобой строили наши встречи в рамках МХИ: из детальных наблюдений и разборов отдельных проектов выводить систематизацию и набирать базу для локальной теории. Например, за эти шесть встреч стало заметно, что одна из характеристик твоих подходов — это быстрое действие, пересборка, иногда в прямом смысле политический акт. У меня же долгое погружение, медленное думание и детальная проработка репрезентации. Я часто готовлю выставки от полугода, а ты можешь собрать выставку чуть ли не за 3–4 дня. Это разные подходы, разные методологии, при этом они не статичны и не зафиксированы, а постоянно собираются, разбираются и меняются во времени и пространстве. И сейчас я озвучила идеи только на основе наших с тобой нескольких встреч. А если мы в течение года будем с разными людьми говорить об этом, то какой спектр подходов можно увидеть!

Еще есть момент: у нас очень специфическое знание, и оно вообще многим не нужно, что иногда фрустрирует. Но бывает, встречаешь человека, с которым ты на одной волне. Например, недавно я брала интервью у девушки из Ошского областного музея искусств, которая занимается исследованием мозаик в Оше. Она только начинает работать как исследовательница. И когда мы разговаривали, я видела, как ей был нужен разговор о ее исследовании, о методологических подходах. Это были 15 минут, но таких ценных для нее и для меня. Я делилась мыслями, накоп-



Встречи МХИ в публичных пространствах Бишкека.
Фото: БиШСИ.

ленными за 7–8 лет размышлений и практики, а она — своими открытиями. В такие моменты чувствуешь, что потенциально есть запрос не только в своем кругу в Бишкеке, но и в стране. А так как само знание специфическое, то есть смысл идти в университеты, где оно реально может быть востребовано на определенных междисциплинарных (и не только) специальностях.

Б. Б.: Мой последний опыт связан с туром, который мы разработали и провели в прошлом году в рамках четвертого треш-фестиваля «Следуй за мусорной рекой». Это был тур для студентов разных программ из Женевы, работающих в международных организациях, таких как Программа развития ООН, например. И вот мы поехали в Ала-Арчу, национальный парк, там говорили о ледниках. Потом отправились вдоль реки, остановились на Ошском базаре, где в 2010 году проходил первый треш-фестиваль. Закончили тур на мусорном полигоне. Это была возможность посмотреть коллективно ситуацию, поговорить, задать вопросы. После мы пошли на водохранилище и завершили тур в нашей «Библиотеке спасенных книг» (проект БиШСИ и *Tazar*). Библиотека в рамках тура была таким утопическим местом, возле мусорного полигона, где тоже, по сути, зарождаются знания.

В рамках тура с этой группой мы разбирали методологию нашей работы в жилмассиве «Алтын-Казык» (когда именно через вовлечение и работу с местными сообществами мы меняем политику), поднимали политические вопросы. Тур как работа в поле: ты видишь, физически ощущаешь красивые ледники, реку. И когда приезжаешь на место, где эта река, по сути, заканчивается, протекая через мусорный полигон, — это такой шок. Может быть психологически тяжело, но для меня именно это и есть самое лучшее с точки зрения познания, потому что напрямую показывает ситуацию. Конечно, на личном уровне ты задумываешься: контраст между чистой природой и энергией воды возле ледников и токсичной атмосферой возле мусорной свалки настолько сильный, что просто прошибает на физическом уровне. Начинаешь мыслить совсем по-другому. Это возможность через соучастие раскрывать вопросы, с которыми мы работаем системно через разные проекты и подходы.

В программу МХИ можно включать и исследовательские поездки разного формата, например арт-экспедицию в Талас (город и область в Кыргызстане) в 2021 году или эко-арт-экспедицию на Иссык-Куль (озеро и область в Кыргызстане) в 2022-м. Такие региональные исследования культуры — пространства и места, где можно знакомиться с разными культурными акторами по всей стране. Иногда выезд на один или три дня переворачивает вообще все знание. Ты можешь быть каким угодно академиком, но если ты не работаешь в поле, то что ты можешь?

Еще очень важный момент состоит в том, что есть много зарубежных исследователей, которые просто приезжают за академическими евро: написали очередную статью и перешли на что-то более актуальное, на что могут дать научные гранты. Да, ученые

такие же прекарии, как и мы, но при этом более привилегированные. Поэтому я работаю и с академией. Мне очень нравится писать, делать исследования именно с моих позиций. Не всегда много ресурсов, но академические ресурсы — это чаще всего твое время и знание. Да, у меня нет тех тысяч евро, которые ученые могут получать на Западе, но при этом я могу делать свои исследования. Это тоже моя политическая позиция.

Д. У.: В этом отношении практика — это база МХИ, то есть школа тотально сопряжена с опытом. Наше осмысление рождается в первую очередь из проживания. И еще постепенно накапливается опыт методологического взгляда, который порождает новые способы прочтения уже, казалось бы, понятного, новый взгляд на процессы или явления. Например, недавно меня пригласил на онлайн-воркшоп факультета антропологии Американского университета в Центральной Азии. Он входит в Глобальную сеть университетов — это такая международная онлайн- и офлайн-площадка для семинаров, обмена знаниями и коммуникации. Должен был состояться семинар на тему «Гендер и паблик-арт». У меня было 15 минут, чтобы поговорить о паблик-арте в Бишкеке в разрезе гендера, при этом я сама не занимаюсь паблик-артом, и в Бишкеке его практически нет. Мой методологический взгляд позволил мне сфокусироваться на гендере и на советских монументах как форме паблик-арта, поскольку они находятся в публичных местах, задают нарративы в пространстве, визуально трансформируют среду и вносят смыслы, резонирующие или нет с общественными запросами. До этого в рамках выставки-процесса творческой мастерской «Синергия» (руководительницей которой я была в 2015–2022 годах) мы разработали экскурсию по монументам Бишкека с фокусом на женских образах. И вот в рамках семинара я говорила о монументах и о нашей экскурсии как форме паблик-арта, о том, что можно обращаться к существующим в городе объектам, создавать свой нарратив и ментальную среду, например разработать экскурсию через оптику феминизма. Это создает поле для рефлексии множества аспектов: что транслируют монументы? какой фрейм задает их расположение? в какой смысловой и пространственной доминанте они находятся с точки зрения масштабов и наличия других монументов? Я говорила о том, что через призму гендера мы можем трансформировать пространство смыслов или задавать вопросы о более широких общественных отношениях.

Наши выезды, о которых ты говорила, являют собой очень интересный подход — арт-экспедиции, которые можно и нужно раз-

вивать. Я думала о том, что можно делать арт-экспедиции по региональным музеям Кыргызстана. И опять через МХИ есть база для осмысления, раскрытия калейдоскопа знаний, опытов, ощущений. Вариантов огромное множество, вопрос в ресурсах внимания и времени.

Музеи вообще для меня являются зонами, в которых заложен сильный сжатый потенциал (как я это обозначаю) для трансформации всей страны, потому что их много — более 100 музеев разного формата, — и у них есть своя база. Из них можно сделать локальные социальные и культурные центры. В регионах нужно создавать культурные, общественные пространства, которые будут формировать смыслы и возможности для того, чтобы люди не уезжали куда-то на заработки. Есть кризис в связи с трудовой миграцией в Россию, Казахстан, кризис переполненности Бишкека. Люди едут зарабатывать, но ты понимаешь, что все задыхаются как физически, так и эмоционально (например, если говорить об отношении в России к трудовым мигрантам из Центральной Азии). Требуется адекватное развитие всей страны, она небольшая, и можно все устроить. Думаю, никому не хочется уезжать из своего родного города, села, вырывать себя из социальных отношений и родного пространства, чтобы попасть в агрессивную для тебя среду из-за того, что ты беден, — ехать зарабатывать деньги в униженном положении. И методологическое мышление в этом отношении позволяет увидеть, какие трансформации нужно произвести на уровне системы — это уже публичная политика. А писать аналитические записки совершенно не мое.

Карамелизация художественных методов

Б. Б.: Это тоже вопрос методологии, и мне эти вещи близки. А кто-то не может ходить в архивы и работать с тем же самым музеем, что близко тебе. У каждого есть зоны интереса и потенциал, публичная политика — это тоже один из методов. Я изучала ее в университете почти 5 лет, поэтому могу любую аналитическую записку, если надо, написать за один день. Если ты работаешь в госаппарате, если ты аналитик в сфере государственного управления, то ты должен уметь это делать, и у тебя есть все инструменты. Так же и с архивами: если ты знаешь, что и как искать, найдешь за один день основное, а потом год можешь изучать.

То, что ты сказала о региональных музеях, очень важно. В мою последнюю поездку в Таш-Кумыр я нашла музей, по сути, города и угольной промышленности. Даже сам город так называется. Му-

зей находится в довольно заброшенном состоянии. Его, как и многие другие, организовали при Советском Союзе. Как обычно, нужно всех просить, чтобы тебе вообще его открыли. Там я увидела крутые объекты, которые в никаких других музеях мира не видели, — разрез угольной шахты, ее макет, которые наглядно показывают шахту. Они там пылятся, и никто даже не понимает их ценности. Это круто выглядит и очень красиво сделано. Мы сейчас исследуем этот город. Я в архивах нашла то, что тут недоступно. Это тоже то, что я могу развивать благодаря нашему бэкграунду в области художественных исследований.

Есть много разных методологий, и чаще всего они невидимы. МХИ делает это видимым, то есть остаются следы, которые мы можем опознавать, различать и которыми можем делиться. Это как карамелизация наших художественных методов: например, сахар расплавишь, наложишь на какой-то объект, и у тебя останется слепок. Невидимые формы мы также производим — это запечатление момента производства знаний, и это дает пищу для размышлений. Этот слепок как раз таки показывает современность или актуальность.

Д. У: Твоя метафора слепка и запечатления производства знания очень хорошая — мы проявляем методологию с помощью каких-то маркеров. Допустим, я всегда помечаю, что выставка исследовательская, чтобы люди понимали, что есть отличие от просто выставки. За словосочетанием «исследовательская выставка» стоит целая «распаковка». Например, прежде чем появилась исследовательская выставка «Воздух, которым мы дышим» (мое двухлетнее независимое кураторское исследование и выставка изобразительного искусства Кыргызстана в практиках художниц XX века из фондов Кыргызского национального музея изобразительных искусств им. Г. Айтиева), я провела много времени в библиотеке, архивах музея. У меня была цель — исследовать институциональную память музея о художницах. То есть когда я помечаю, что выставка исследовательская, то говорю, что за этим стоит методология. Это другой тип производства выставки в контексте Кыргызстана: в ней я осмысляю методологию, имею исследовательский вопрос, свои этапы в логике дизайна исследования, развиваю целенаправленную саморефлексию — себя и вообще музея как институции. Очевидно, что моя распаковка может быть вообще непонятна людям, и они не будут погружаться в нее, но как минимум они увидят сочетание слов. Это проявление, закрепление сигналов, знаков, лейблов, как и название МХИ.

Б. Б.: Почему мы связываем это с искусством? Ты сейчас упомянула аудиторию. Вопрос о том, кто наша аудитория, тоже очень важный. Да, она специфическая, с одной стороны, и кажется узко направленной, но, с другой стороны, соединение искусства и науки, методологии позволяет частично сделать это знание или науку более доступными для широкого круга. Читать публикации, особенно научные книги, достаточно сложно без академической подготовки, порой даже непросто понять, что там написано. Например, вы делали «Небесный перевал» (исследовательская выставка творческой мастерской «Синергия», в прошлом «Лаборатория СИ», на базе исследования и интервью с жителями регионов Кыргызстана) — это же большая методологическая работа. Или вот исследование о художницах Кыргызстана: через очень сложную методологию, работу в целом ты вывела то, что важно было сказать. Расширение аудитории, доступ к знанию через выставки, современное искусство, любая визуальность — это то, что мы можем делать. Мы можем трансформировать знания и представлять его в таком варианте для изучения.

Д. У.: Ты вспомнила о «Небесном перевале» (2019). Чтобы сделать эту выставку, я взяла где-то 50 интервью, и мы объездили несколько регионов Кыргызстана со съемками. А в итоге, как с любой формой, сужаешь и выбираешь лишь малую часть из массива материала. Это вообще были исключительные показатели выставки для нас: ее монументальность, мультимедийность. И что не характерно для выставок Бишкека: за два дня пришло около 2000 человек. Мы получали очень много отзывов именно о том, что люди познакомились немного с тем, как живут регионы страны. Получается, для тех, кто живет в Бишкеке, мы приоткрыли их же страну через выставку. И часто ты видишь объект искусства как зритель, но даже не подозреваешь, какой за ним стоит большой труд.

В целом есть момент полутотального недопонимания ценности художественного, кураторского и исследовательского труда — что стоит за этими пятью стенами, допустим. Иногда наш лексикон — это вообще какие-то малопонятные слова для аудитории, они не понимают и могут позволить себе обесценить труд. В этом отношении МХИ тоже важна, поскольку показывает кураторский, исследовательский, художественный труд. Показывает, что это большая напряженная творческая работа, которая должна цениться и оплачиваться.

SCHOOL OF ARTISTIC RESEARCH METHODOLOGY:
PRACTICE AND THEORY

DIANA UKHINA. Bishkek School of Contemporary Art (BiSCA), Kyrgyzstan,
diana.ukhina@gmail.com.

BERMET BORUBAEVA. Bishkek School of Contemporary Art (BiSCA), Kyrgyzstan,
borubaeva.bermet@mail.ru.

Keywords: artistic research; methodology; art practices; cognition; horizons of imagination; social reassembly; compressed potential of culture; Bishkek.

The conversation between two female curators, co-founders of the Bishkek School of Contemporary Art (BiSCA), raises questions related to methodological approaches in artistic research. They reflect on the connection of their interests and education (political science and sociology) with the emergence and agenda of the School of Artistic Research Methodology, on the need for an ideological position in projects, on the advantage of artistic research over academic research, as well as on the opportunities that methodological system thinking offers for forming new perspectives on seemingly understandable phenomena, elements of systems, or systems themselves.

The conversation traces the concepts and conclusions on the structure and forms of interaction within the School of Artistic Research Methodology as a fluid platform for the exchange of experiences in the field of artistic practices and research methodologies. It is built on self-organization and solidarity without any hierarchy of knowledge or teachers, where everyone being an equal participant in the process of information exchange. The text emphasizes that methodology is one of the foundations of creativity, with School of Artistic Research Methodology focusing on the exploration of research processes and reflection on contemporary art practices in Bishkek and Kyrgyzstan. This reflection derives local art theory from practices, comparing and systematizing different approaches in order to gradually form knowledge on ourselves, cultural and political processes taking place in Kyrgyzstan, while expanding the horizons of methodological imagination and the possibility of reassembling social relations.

DOI: 10.22394/0869-5377-2024-1-177-191

Кто я — крот или змея?

Направление производства знания

Йоэль РЕГЕВ

Центр практической философии «Стасис» Европейского университета в Санкт-Петербурге (ЕУСПб), Россия,
yoel.regev@gmail.com.

АЛЕК ПЕТУК

Коинсидентальный институт, Москва, Россия,
alekpetuk@gmail.com.

Ключевые слова: коинсидентальный проект эстетики; исчисление сред; расширенный семинар; «К-фитнес»; производство знания; сенсорно-моторность; эпистемическая вещь.

Статья посвящена вопросу о «коинсидентальном повороте» в современном искусстве — коренному изменению модуса функционирования произведения искусства. Основываясь на онто-экономическом повороте, осуществляемом материалистической диалектикой совпадения, утверждающей удержание-вместе-разделенного как субстанцию, коинсидентальный поворот позволяет освободить искусство из «резервации эстетического» и сделать его распространяющейся на все области жизни техникой прояснения и трансформации реального. Статья размещает «коинсидентальный поворот» в контексте истории искусства последних десятилетий. Теоретические разделы статьи обрисовывают главные положения коинсиденталь-

ной теории в их отношении к проблемам искусства.

Практические разделы посвящены описанию конкретных видов деятельности, появившихся в последние годы и являющихся первыми опытами конструирования «машин прояснения», основанных на способах исчисления, становящихся возможными благодаря коинсидентальной теории. Они описываются на анализ реальных опытных данных модерации расширенных семинаров «К-фитнес» и «Дверь открывается не с этой стороны» советом Коинсидентального института. Форма изложения совпадает с основной метафизической формулой коинсидентальной онтологии: $2/4$ (два делится на четыре). Разделы теоретика и практика раскалываются на комментарии к-философа и к-инженера.

Или открывается дверь: из ограждения выходишь вовне, погружаешься в это явление, активно действуешь в нем и переживаешь эту пульсацию во всей ее полноте. Меняющиеся в этом процессе градации тона и частоты звуков обвивают человека, вихреобразно возносятся и, внезапно обессилев, вяло опадают. Движения точно так же обвиваются вокруг человека — игра горизонтальных, вертикальных штрихов и линий, устремленных в движении в различных направлениях, сгущающихся и распадающихся цветовых пятен, звучащих то высоко, то низко.

Произведение искусства отражается на поверхности сознания. Оно лежит «по ту сторону» и с утратой влечения [к нему] бесследно исчезает с поверхности. И здесь тоже есть некое прозрачное, но прочное и твердое стекло, которое делает невозможной непосредственную внутреннюю связь. И здесь существует возможность войти в произведение, действовать в нем активно и переживать его пульсацию во всей ее полноте.

Василий Кандинский. Точка и линия на плоскости (1923)

Введение теоретика

РАЗВИТИЕ коинсидентальной философии в последние годы активно ведется в области практики. Именно в этом поле начиная с 2019 года наблюдаются существенные сдвиги, появляются конкретные объекты, инструменты и тренажеры. В свою очередь, вокруг них образуются группы людей, стремящихся сделать коинсидентальную философию основой своих жизненных стратегий. Существующим онто-экономическим порядком эта деятельность рассматривается как относящаяся к сфере современного искусства. Однако эта территориализация нуждается в прояснении. Прежде всего, почему основным носителем коинсидентальных практик в последние годы является именно современный художник? И все ли еще речь идет об искусстве? Действительно ли тот, кого мы называем современным художником исходя из диктуемого здравым смыслом расклада существующего

Авторы благодарят за помощь в написании этой статьи Наташу Берновик, Вячеслава Данилова, Леру Конончук, Катю Смолянскую, Артема Морозова, Арсения Жилиева, Анатолия Осмоловского, Бориса Ключникова.

и несуществующего, продолжает таковым оставаться? Возможно, эта маска уже обветшала, и те практики, о которых пойдет здесь речь, свидетельствуют о том, что за привычным образом художника проглядывает совсем другое лицо — лицо человека прояснения, инженера совпадений и модератора знаков.



Кадр из м/ф «Маугли», серия «Похищение».
Режиссер Роман Давыдов. «Союзмультфильм», 1968.

Начнем, однако, с первого вопроса. Современный художник оказался тем плацдармом в существующей реальности (реальности проектно-ориентированного града и неолиберального общества резонанса), опираясь на который коинсидентальная философия осуществляет свою экспансию. И это, конечно, совсем не случайно. Несмотря на тотальность своего господства, и именно для поддержания этой тотальности, Имманентное Невозможное¹ всегда выделяло некоторое место для удерживания-вместе-разделенного — того первоэксплуатируемого, благодаря изъятию реальности у которого Имманентное Невозможное и получало свою способность властвовать. Это прирученное и одомашненное удерживание-вместе-разделенного служило своего рода буфером, зоной для выпуска пара и одновременно ширмой, гарантирующей, что совпаде-

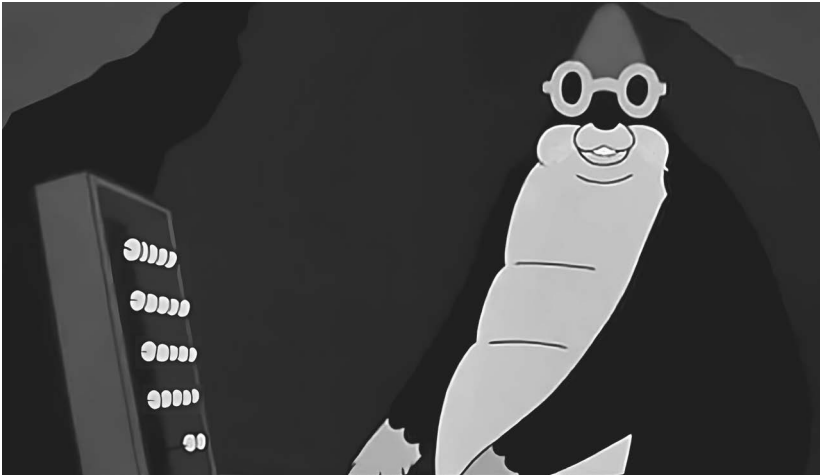
1. Об онто-экономической структуре Имманентного Невозможного и его статусе см.: *Регев Й.* Коинсидентология: краткий трактат о методе. СПб.: demarche, 2015. С. 24–26. О статусе современного искусства в этой связи см.: *Он же.* Невозможное и совпадение: о революционной ситуации в философии. Пермь: Гиле Пресс, 2016. С. 134–140.

ние будет оставаться в подчиненном положении и фигурировать исключительно как специфический случай данности неданного.

Однако ее двойственность внутри самой области эстетическо-го никогда не переставала ощущаться. Именно поэтому, практически одновременно с ее появлением, появляется также и вопрос о «преодолении границ эстетического»².

Современное искусство с самого начала существует в режиме «пороха в Китае». Его всегда сопровождает ощущение половинчатости: то, что используется для увеселительных фейерверков, на самом деле может быть применено для того, чтобы прокладывать дороги и разрушать крепостные стены.

Попытки подобного освобождения, выхода искусства за пределы выделенного для него пространства, распространения его на все сферы реальности, предпринимались неоднократно. Однако они всегда как будто наталкивались на невидимую стену. Этот факт обескураживает и зачастую заставляет опустить руки. Мы как будто имеем дело с заранее проигранной партией: уход из музея, внедрение искусства в жизнь — все это романтизм, модернизм, авангард, мы все это слишком хорошо уже знаем. И главное, знаем, что из этого ничего не выходит.



Кадр из м/ф «Дюймовочка».
Режиссер Леонид Амальрик. «Союзмультфильм», 1964.

2. Историю учреждения эстетического режима существования искусства как области «данности неданного» и вопроса о ее преодолении в самом ясном виде излагает Джорджо Агамбен в работе «Человек без содержания» (М.: НЛО, 2018).

Однако игра здесь (как и во многих других сферах) оказывается заранее проигранной только потому, что мы с самого начала соглашаемся играть по правилам противника. Предшествующие попытки выхода за пределы эстетического продолжали разворачиваться в условиях господства Имманентного Невозможного. А поскольку Имманентное Невозможное и есть подлинное основание эстетического, эти попытки оставались в его границах. Преодоление же их вполне возможно. Но для него необходим онто-экономический поворот, подрывающий власть Имманентного Невозможного и изымающий у него реальность для того, чтобы вернуть ее совпадению, у которого изначально эта реальность была отнята и отчуждена. Именно такой поворот осуществляется коинцидентальной теорией — материалистической диалектикой совпадения. И именно тот факт, что те попытки, о которых пойдет речь далее, опираются на эту онтологическую базу, дает им возможность победить и преуспеть там, где терпели поражение предшественники.

Анализ и описание новых коинцидентальных практик помогут конкретизировать эти тезисы. Однако прежде всего следует хотя бы в общих чертах прояснить и их общетеоретическое содержание. В области эстетического мы постоянно сталкиваемся со своего рода шулерской подменой. Нам дают доступ к совпадению, к особому рода «правильности без правильности», нас манят ею. Но лишь для того, чтобы, когда мы поддадимся этому зову, поставить нас перед фактом: вы можете получить то, чего вы хотите, только как данность неданного, только как то, чего нет, что всегда ускользает и дано именно как ускользающее. Или так, или никак. Не хотите — оставайтесь без совпадения, никто вас не принуждает. Фигуры гения, мастера, да и в конечном итоге художника стоят на страже этой разводки (впрочем, в какой-то степени их оправдывает то, что их и самих разводят).

Суть искусства — это разворачивание «необходимости без необходимости», которая тем не менее тут же превращается в данность неданного, вся суть которой — представить нам нечто ускользающее и удержать его именно в ускользании. От Иммануила Канта до Мартина Хайдеггера и Квентина Мейясу эта базисная модель остается без изменений³. Агамбен в своем «Человеке без содержания» с замечательной ясностью описывает эту ис-

3. Подробнее об этом, в особенности в связи с книгой Мейясу о Стефане Малларме (*Мейясу К. Число и сирена. Чтение «Броска костей» Малларме / Пер. с фр. К. Саркисова, С. Лосевой. М.: Носорог, 2018*), см.: *Регев Й. Невозможное и совпадение. С. 94–112.*

торию эстетического как историю данности неданного, но лишь затем, чтобы, сведя все к проблеме воли, предложить альтернативную модель ритма, которая все еще продолжает функционировать в рамках все той же онтологии Имманентного Невозможного. И поэтому не может не оказаться в том же тупике⁴.

Для того же, чтобы преодолеть эти границы, следует осуществить очень простую, но и одновременно очень сложную вещь — развернуть поле удерживания-вместе-разделенного как поле самостоятельного знания. Это просто, поскольку те базисные категории, в которых разворачивается это знание, такие как минимальное проникновение и максимальное прилегание, нам близки и интуитивно понятны. Но это одновременно и сложно, поскольку бесконечная мишура Имманентного Невозможного, в которой мы запутываемся, не дает нам серьезно отнестись к этому близкому и понятному, вытесняя его в разряд курьезного, детского и наивного.

Коинцидентальная философия утверждает реальность удерживания-вместе-разделенного и выявляет противостояние минимального проникновения и максимального прилегания как основной конфликт, позволяющий развернуть знание о совпадении. Следующим же шагом коинцидентальной теории является разработка исчисления сред — базисного алфавита, основанного на четверичном жестовом коде, делающего возможным анализ конкретных ситуаций. Именно этот второй шаг коинцидентальной философии на пути к конкретизации, осуществляемый в теории «радикального ти-джеинга»⁵, и стал непосредственным толчком к появлению тех практик, о которых пойдет речь в дальнейшем.

Доклады практика

Мы рассмотрим здесь два расширенных семинара: «К-фитнес» и «Дверь открывается не с этой стороны». С 2021 и 2022 годов соответственно они проходят раз в полгода и отсчитываются сезонами. На семинары может попасть любой желающий, участие в них бесплатное.

Оба семинара, на первый взгляд, функционируют как объекты современного искусства, с учетом их сложной структуры взаимодействия — как внутри семинара (между модератором, приглашенными лекторами, участниками, работниками

4. Агамбен Д. Указ. соч.

5. Регев Й. Радикальный ти-джеинг. Пермь: Гиле Пресс, 2021.

институций, принимающими семинар), так и вовне (итог каждого из семинаров — открытое итоговое событие, предполагающее наличие зрителей)⁶. Оба семинара связаны с коинсидентальными теорией и практикой: «К-фитнес» — в эксплицитном виде, «Дверь» — в имплицитном.

«К-фитнес»

«К-фитнес» не был придуман художником или кем-то еще. С годами практики становится все яснее, что хорошая работа искусства не придумывается, творческая составляющая в ней сводится к необходимому минимуму. Семинар, скорее, самоорганизовался. Мы оглянулись назад и поняли, что в нашем арсенале появился «новый» (в кавычках, потому что, скорее, мы его *припомнили*) инструмент, который можно перезапустить для производства знания, ориентированного на тех, кому это необходимо.

Случилось это так: в 2020 году, после того как прошла первая волна COVID-19, мы закончили и показали первую публичную работу Коинсидентального института⁷ — «Введение в исчисление сред»⁸. Она, по предложению⁹ художника Анатолия Осмоловского, была осуществлена в рамках второй Триеннале российского искусства. Основной практической задачей этой работы была верификация инструментария исчисления сред.

Комментарий к-философа

«Введение в исчисление сред» представляет собой важный шаг на пути к осуществлению фундаментальной задачи — разработке математизированного и формального описания ситуаций

6. В качестве примера такого итогового показа см.: Петук А. Итоговый показ по результатам второго сезона «К-фитнес» // YouTube. 19.05.2022. URL: <https://youtu.be/7oSqipSx2Do>.
7. Коинсидентальный институт — трансдисциплинарный исследовательский коллектив, занимающийся координацией теоретических и практических усилий групп, работающих с совпадениями. Основан в 2020 году философом Йоэлем Регевым, художником Алеком Петуком и архитектором Юрой Плоховым. В 2022 году к команде присоединилась дизайнерка Катя Смолянская.
8. См.: GARAGEMCA. Онлайн-показ художественной работы Коинсидентального института и группы БКБ // YouTube. 27.12.2020. URL: <https://youtu.be/vaTt-YGMmKI>.
9. Кураторы «Триеннале-2020» Валентин Дьяконов и Анастасия Митюшина отказались от экспертной позиции и делегировали выбор участников художникам «Триеннале-2017». URL: <https://triennial.garagemca.org/ru/exhibition>.

и возникающих в них конфликтов. Четверичный жестовый код, основанный на аналитике удерживания-вместе-разделенного, в качестве следующего шага позволяет создать знаковые цепочки, характеризующие базисные ситуации, определяющие нашу реальность. Здесь-то и появляется та «сложная простота», о которой шла речь выше. Наша ситуация и ее конфликт определяются не сверхсложными формулами и выкладками, а простыми и доступными всякому категориями, такими как «упругость», «ухабистость», «скольжение». «Исчисление сред» — это создание новой математики, позволяющей вывести эти базисные состояния из аутичной и стыдно-детской замкнутости, сделать их общедоступным объектом обсуждения и манипулирования. Однако эта математика не может быть действенной без машин, работа которых на ней основана.

Первой такой машиной, разработанной коинцидентальными инженерами, постепенно переставшими осознавать себя художниками, оказался «Телесный синтезатор», состоящий из двух осей и четырех перформеров. Их поступательные движения на четыре счета были призваны описать каждый конкретный тип касания, чтобы изобразить материальные среды, как чистые, так и смешанные: пушистость, твердость, разрыв, скольжение и другие.



Телесный синтезатор в работе художницы Натальи Драчинской «Оседлость/номадичность». Второй сезон семинара «К-фитнес». Москва, ММОМА, 2022. Фото: Павел Подурский.

Источник: Предоставлено Коинцидентальным институтом.

Эта работа была реализована в коллаборации с перформанс-группой «БКБ». Чтобы подготовка этой работы не коллапсировала в чисто эстетическую плоскость, не стала для перформеров просто хореографией или абстрактной последовательностью шагов, репетиции «Телесного синтезатора» проводились как семинары. Модератор рассказывал об основах коинцидентальной онтологии, базовых понятиях материалистической диалектики и исчисления сред. Такой подход помог перформерам действовать не как танцорам, а именно как владеющим определенным инструментарием инженерам. При этом они предлагали совету проекта правки и дополнения (касающиеся базовых движений) с точки зрения физики своих тел и метафизики коинцидентального кода; придумывали новые материальные среды, участвовали в дебатах о минимальности шага и жеста, строгости и прагматике движения.

После премьеры этой работы сотрудники института поняли, что «Телесный синтезатор» является готовым дистрибутивом и инструментом как для проведения трансдисциплинарных семинаров, так и для прояснения собственных вопросов тех, кто освоил базовый принцип его работы.

«Дверь открывается не с этой стороны»

Семинар «Дверь открывается не с этой стороны» посвящен компьютерным играм и тому знанию, которое содержится в их нарративах, лоре¹⁰ и механиках, хранящихся существующими вокруг них сообществами. Так же, как и в «К-фитнесе», каждому участнику курса предлагается своеобразный мультитрек из теории и практики, который способствует подготовке итоговой работы — перформанса/доклада/текста. Причем выбор точек присутствия или касания семинара остается за каждым из участников — в той степени, в которой он считает необходимым.

Первые два сезона семинара были посвящены компьютерной игре *Dark Souls*. Эта экшен-РПГ¹¹ связана с подбором верно-

10. Лор — это фоновая информация о мире игры, его истории, культуре, традициях и других деталях. Все, что рассказывается о выдуманной вселенной, но не относится к непосредственному сюжету: от физики или принципов действия магии до исторических событий, отголоски которых косвенно влияют на сюжет.

11. Экшен-РПГ (*Action role-playing game, Action-RPG*) — поджанр компьютерных игр, в котором объединяются ключевые элементы жанров экшен и ролевых игр.

го жеста в каждой конкретной ситуации, развитием навыка игры и повторением. Раз за разом игроку требуется проходить одни и те же места, чтобы подобрать для ситуации необходимую средству разрешения.



Первый сезон «Дверь открывается не с этой стороны». Москва, 2022.

Фото: Михаил Гребенщиков.

Источник: Музей современного искусства «Гараж».

Крот против змеи

В тексте «*Post scriptum* к обществам контроля»¹² Жиль Делёз раскрывает два модуса существования социума: в качестве дисциплинарного общества (модульное) и общества контроля (модуляция). Это различие удобно применить для понимания и разделения модернистского произведения и современного искусства.

Сам Делёз в тексте приводит такие примеры, они весьма наглядны.

Денежная политика: золотая монета (модернизм, модульное), биржевой валютный курс (современность, модуляция).

Производство: завод (модернизм), корпорация (современность).

И самый простой пример Делёза — это крот, который меняет свои модульные пространства-норы под землей, и змея, кото-

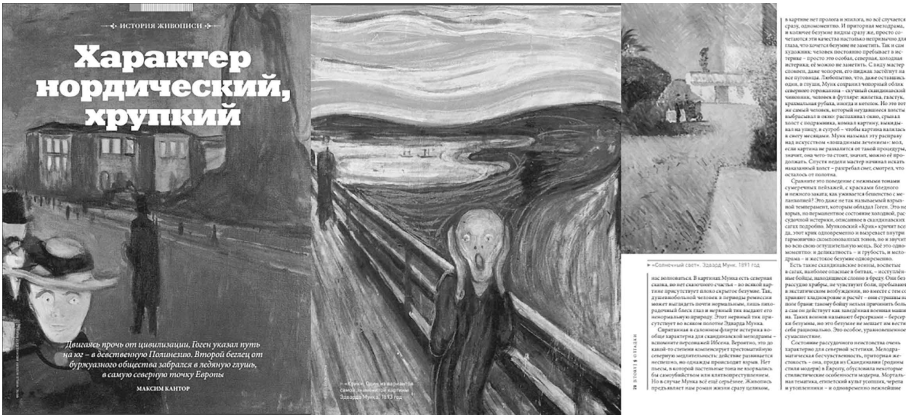
12. Делёз Ж. Переговоры / Пер. с фр. В. Ю. Быстрова. СПб.: Наука, 2004. С. 226–233.

рая своим телом воплощает волновой модус и одновременно может находиться на ветке дерева, на поверхности земли, в земле и воздухе.

Комментарий к-инженера Эмансипаторный опыт крота

Мой изначальный интерес к современному искусству связан с модернистской живописью. Местом встречи с картинами Сезанна, Ван Гога, Пикассо и других для меня были глянце-вые журналы, такие как «Караван историй», «Биография», *Story*. Во всех этих изданиях искусству модернизма отводилось особое место. Журналы располагались на стойках, находясь в недале-ко от касс в сетевых магазинах ритейлеров. Я просматривал их, стоя в очереди, с корзиной продуктов, после работы.

Опыт модернистской живописи для меня был связан во мно-гом с буржуазной самоэмансипацией. В начале 2010-х годов я работал менеджером в крупной корпорации и каждый день чувствовал то, что в марксистской традиции называется отчу-ждением труда, думал о смене места работы. Модернистская картина, как рыночный продукт, не несет отчуждения для сво-его автора. Он целиком и полностью участвует в ее создании, ее эстетизис автономен и самоупакован.



Скриншоты страниц из номера журнала *STORY*#04_16.
Источник: Архив журнала *STORY* (<https://story.ru/archive/>).

Я начинал заниматься современным искусством, понимая его именно через модернистскую живопись. Со временем мои прак-тики расширялись, я пробовал разные медиа. Удивительным было то, что внешними рынками, в том числе рынком симво-лического капитала, зачастую оценивались не мои прямолиней-

ные живописные студии, а различные шаги в сторону, которые казались мне не работами, а просто отклонением от генеральной линии производства, за которой мне мерещилось мое освобождение.

Модернистская картина, в терминах Делёза, располагается в области модульного. Само это знание, произведенное в ходе аутичных студий живописца, остается в резервации и не может быть перенаправлено на общественное благо. Его итог в лучшем случае — появление на рынке искусства¹³.

Стримы

Во втором сезоне семинара «Дверь открывается не с этой стороны» мы опробовали новый формат — *стрим*. Казалось, что он обладает большим потенциалом. Кроме того, такие практики уже были реализованы Музеем «Гараж» в серии *Let's play*, где художники, кураторы, философы и искусствоведы получали игровой опыт и комментировали его.

Режим стрима является неплохой моделью произведения искусства в контексте его функционирования в публичном поле. Эта модель может быть раскрыта как встреча с конкретным внешним феноменом или знаком, и реакция на него происходит в прямом эфире. Так можно описать одну из центральных работ XX века — «Фонтан»¹⁴ Марселя Дюшана. Помещенный в художественный контекст и будучи при этом неконвенциональным объектом (по-простому неискусством), он порождал цепочки споров, комментариев и интерпретаций. Стрим сгущает этот формат — «объект/комментарий» — и переводит его в непосредственное действие прямого эфира: ведущий встречает феномен и сразу же его комментирует.

13. Ниже по тексту будет дано определение эпистемической вещи, а в выводе к данному тексту будет показано, что таковой может считаться любое произведение как с позиции крота, так и с позиции змеи. Данный комментарий к-инженера заканчивается радикальной левой критикой и перекосом в позицию змеи.
14. «Фонтан» — наиболее известный реди-мейд Марселя Дюшана, представляющий собой писсуар с подписью *R. Mutt* (Р. Дурак). Это произведение было предложено им для выставки «Общества независимых художников». Работа Дюшана не была официально отклонена комитетом из-за правила, по которому произведения тех, кто заплатил взнос, должны были быть приняты; однако писсуар не был выставлен для широкой аудитории. «Фонтан» был принят институтом искусства значительно позже, в 1950–1960-е годы.

В рамках публичной программы семинара в формате стрима состоялась совместная лекция с художником Анатолием Осмоловским «Бесы в современном искусстве 1990-х. Битва с Арториасом Путником Бездны»¹⁵, которая удерживала-вместе форматы лекции и стрима игры в *Dark Souls*. Осмоловский начал свое выступление с критики молодого поколения художников, которые вместо того, чтобы заниматься искусством, играют в компьютерные игры. Эта критика противопоставляет произведение искусства и массовую культуру в рамках «Культурной индустрии» Теодора Адорно и Макса Хоркхаймера, где произведение искусства претендует на подлинность, а массовая культура связывается с чем-то профанным и малозначительным, отвлекающим субъекта от дел. «Эстетическая теория» Адорно была важна для построения художественной программы Осмоловского в начале 2010-х годов.



Расширенная лекция-стрим «Бесы в современном искусстве 1990-х. Битва с Арториасом Путником Бездны». Музей современного искусства «Гараж», Москва, 2023.

Фото: Катя Смолянская.

Источник: Предоставлено Коинцидентальным институтом.

В контексте этой публикации можно описать ситуацию, о которой идет речь, как восстание крота против змей. Причем это строгий крот, который отчетливо понимает, в какой норке у него хранится искусство, а в какой — профанные бытовые приборы и вещи.

15. Петук А. Бесы в современном искусстве 1990-х. Битва с Арториасом Путником Бездны // YouTube. 09.04.2023. URL: <https://youtu.be/6FyCX5n2tJg>.

Динамические цепочки

Стоит обратиться к рассмотрению и другого фланга искусства, описываемого в русле постконцептуальной теории Питера Осборна¹⁶. Здесь наиболее близкое определение произведения искусства дает французский художник Пьер Юиг в 2000-х: *динамическая цепочка, проходящая через различные форматы*¹⁷. Это довольно абстрактное понимание, но тем не менее оно дает общее представление о том, с чем мы имеем дело. В каком-то смысле оно противостоит твердому модернистскому пониманию искусства, раскрывая этот феномен как череду встреч, касаний и интенсивностей и/или телесенный¹⁸ опыт змеи.

В своем описании черт постконцептуального искусства Осборн указывает на его дистрибутивный характер, что подразумевает определенную упаковку идей, перцептов, механизмов и форм, входящих в произведение.

Комментарий к-инженера

Через это динамическое определение искусства я могу описать свой подростковый опыт встречи с компьютерными играми. В то время я ходил на занятия бальными танцами, хотя предпочел бы заниматься карате. Но по-настоящему меня интересовали сначала видеоигры¹⁹, а затем и компьютерные игры. В отношении этого опыта я бы даже ввел понятие сверхзаинтересованности, потому что временами я не мог думать ни о чем другом, кроме этих странных синтезированных миров, в кото-

16. Постконцептуальное искусство — наиболее радикальная и всеобъемлющая попытка концептуализировать современное искусство исходя из ситуации 2010-х годов, предпринятая британским философом Питером Осборном. На русский язык группой энтузиастов переведен его текст «Современное искусство — это постконцептуальное искусство», см.: *Осборн П.* Современное искусство — это постконцептуальное искусство. Ч. 1 / Пер. с англ. Е. Тараненки и А. Дружаева // Spectate. 07.08.2019. URL: <https://spectate.ru/postcon1/>.

17. *Baker G.* An Interview with Pierre Huyghe // October. 2001. Vol. 110. P. 80–106.

18. Телеснение (*bodying*) — постоянно становящееся воплощение. Термин введен в теорию канадским философом Брайном Массуми. Подробнее см.: *Massumi B.* The Politics of Affect. Cambridge, UK: Polity Press, 2015.

19. Частью сообщества геймеров поддерживается разделение на видео- и компьютерные игры с точки зрения той платформы, на которой располагается игра: видеоигры — для консолей, компьютерные игры — для ПК. Часть исследователей и игроков предпочитает объединяющий термин — цифровые игры.

рых оживали мифы, разные варианты воображаемого будущего. Они представляли собой сгустки интенсивностей, которые навязывались и затягивали: нарративы, герои, гибриды и монстры, конвенциональные, странные и weirdy-пространства, интерфейсы, мифологии и технологии, мой телесный опыт и реакции организма.



Алек Петук, Катя Смолянская. Коллаж из скриншотов игр *Command & Conquer, Heroes of Might and Magic I* и цитаты из комментария wiki-сайта, посвященного франшизе «Герои» (2023).
Источник: Предоставлено авторами.

Когда я пишу об этом, вспоминаю то, что большинству людей и не снилось: тролля — метателя камней с Равнин из культовой *Heroes of Might and Magic I*, той самой игры, в которой можно лицезреть схватку орд Циклопов с толстыми фиолетовыми Драконами; или солдата *GDI*²⁰, задыхающегося от токсичных испарений тиберия в классической *Command & Conquer*. Все эти мгновения, кажется, теряются во времени, как... слезы в дожде... Пришло время их пересобрать.

20. Глобальный Совет Безопасности (ГСБ) (*Global Defence Initiative, GDI*) — всемирная организация, созданная на основе ООН, одна из основных фракций в тибериевой вселенной. Главной целью является поддержание мира на земле, а также борьба с основной проблемой человечества — тибериевым загрязнением.

Шутка Эда Рейнхардта, которая оказывается возможностью для синтеза

В своем эстетическом указании известный американский художник Эд Рейнхардт²¹ говорит следующее: «Скульптура — это то, на что натыкаешься, когда делаешь шаг назад, чтобы рассмотреть картину»²². Так он подтрунивает над местом скульптурного медиума в иерархии модернистских производств. И действительно, если анализировать модернистское наследие, лебединой песней которого был американский абстрактный экспрессионизм (к которому принадлежит и Рейнхардт), то львиную долю в нем составляют картины и графические листы. Скульптура занимает, как кажется, около 10 процентов, и совсем маргинальная часть принадлежит другим медиа, таким, например, как ассамбляж, перформанс, фотография.

Модернизм все еще имеет дело с модульным восприятием и искусства, и реальности, где все оказывается разделенным: вот произведение, вот зритель, вот автор. Шутка Рейнхардта переводит зрительский опыт в модус, предложенный Юигом: в динамическом пространстве белого куба, по стенам которого развешаны картины и по которому зритель передвигается, созерцая изящное в поисках эстетического опыта и наслаждения авторским стилем, скульптура выступает тем, что прерывает эти режимы буржуазного смотрения в пользу телесного ориентирования в пространстве и занятия правильной позиции внутри динамики субъектно-объектных отношений.

Таким образом, само скульптурное и его расположение внутри выставки становится набором или картой шагов, партитурой или алгоритмом движения в сторону.

В какой области производятся знания на семинарах

Очевидно, что 2020-е годы станут тем десятилетием, в котором поворот к знанию в искусстве станет видимым. И, так же как и концептуальный поворот 1960-х годов, ретроспективно

21. Эд Рейнхардт (1913–1967) — американский художник-авангардист и теоретик живописи. В разные годы был близок к конструктивизму, геометрической абстракции, американскому абстрактному экспрессионизму. Одно из направлений его работы — карикатуры, раскрывающие онтологию произведения искусства.
22. Эту цитату иногда приписывают другому абстрактному экспрессионисту — Барнету Ньюману, а порой даже Шарлю Бодлеру.

он изменит все искусство начиная с каменного века. Мы будем понимать любой объект как сжатое в себе знание. Но какого рода это знание и как оно передается другому? Далее мы попытаемся ответить на эти вопросы — как в области теории, так и в области практики.

Можно задать вопрос: в какой области производится знание на этих семинарах? Не располагается ли все это в области эстетического, подчиненной свободной воле художника, — *можно так, а можно так?*

На первых встречах семинара «Дверь открывается не с этой стороны» для нас стало неожиданностью, что не все участники знают о базовой WASD-раскладке²³ клавиатуры в современных играх и не все имели опыт движения в виртуальных пространствах или опыт компьютерной игры как таковой. Некоторое время мы потратили на то, чтобы понять, как расположиться за игровым столом, как лучше держать руки, где поставить стул, практиковали прохождения дверного проема, разбирали и другие базовые навыки, которые, казалось, присутствуют у современного человека с рождения.

Этот набор жестов, движений, взаимодействия с интерфейсом игры, способов путешествия в цифровом мире сегодня является определенным знанием, помогающим нам ориентироваться в мире, сложность которого только возрастает. Здесь стоит поспорить со словами Осмоловского, которыми он открыл расширенную лекцию-стрим:

Я посмотрел, чем занимаются молодые современные художники, и увидел, что подавляющее большинство остается в своем детском мире, который связан с игрушками, играми, яркими цветами, персонажами тех или иных фильмов. Эта тенденция, конечно, связана с желанием не иметь отношения с окружающей действительностью.

Очевидно, что компьютерная игра как объект навязывает себя современному индивиду. И если последний выбирает для себя не произведение искусства, а игру, нельзя сказать, что игра в этом сравнении является чем-то менее подлинным. Дело в отношении человека, как монады, к тому, с чем он каждый раз сталкивается. И в этом смысле тоже может помочь искусство, потому что имен-

23. См. об этом: *Пример Н.* История успеха игровой WASD-раскладки. Почему используют именно ее? // Coop-Land. 12.11.2019. URL: <https://coop-land.ru/helpguides/blogs/16407-wasd.html>.

но в нем в последние 200 лет закладывалось отношение к внешнему объекту как автономному, содержащему в себе определенный интерес. Здесь же подготавливался искомый поворот, удерживающий-вместе аутичные действия художника и понимание того, что в том, что нам навязывается, что-то есть, и надо иметь с этим дело.

Направление произведения знания

Во вступлении «Различия и повторения»²⁴ Делёз показывает, что знание — это набор не где-то записанных текстов, а набор жестов, который учитель передает своему ученику.

Движение пловца не похоже на движение волны, точнее — движения учителя плавания, которые мы воспроизводим на песке, ничто по сравнению с движениями волны, отражать которые мы учимся, лишь практически воспринимая их как знаки. Поэтому так трудно рассказать, как учатся: существует врожденная или приобретенная практическая близость со знаками, превращающая всякое обучение в нечто любовное и смертельное одновременно. Мы ничему не учимся у того, кто говорит: делай, как я. Единственными нашими учителями являются те, кто говорят «делай со мной», кто не предлагает нам воспроизводить жесты, а производит знаки ради их разнородного развития. Другими словами, нет идео-моторности, есть только сенсор-моторность. Когда тело сопрягает свои выдающиеся точки с такими же точками волны, оно порождает не принцип повторения Одинакового, но включения Другого, различия волн и жестов, переносящее это различие в созданное таким образом пространство повторения. Учиться — значит создавать такое пространство встречи со знаками, где выдающиеся точки повторяют друг друга, где повторение формируется, в то же время маскируясь²⁵.

Именно так, из позиций Юига и Делёза, были организованы семинары. Внутри динамики цепочек каждый мог перенастроить свой трек и использовать модуляции семинара на сенсорно-моторном уровне, для себя. При этом, в отличие от бинарной ситуации ученика и инструктора, был важен взаимный раскол внутри любой возникающей по ходу работы семинара ситуации.

24. Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с фр. Н. Б. Маньковской. СПб.: Петрополис, 1998.

25. Там же. С. 39.

Любое знание или незнание раскалывается друг об друга, входит в противоречие, критикует друг друга из различного понимания того или иного процесса или жеста. В этом столкновении, обусловленном сосуществованием в рамках одного пространства компьютерного класса или лектория, происходит взаимное дополнение, обучение, а также возникают дискуссии.

Образовательный поворот, эпистемология поиска, эпистемическая вещь и Монумент Батая

Внутри искусства в XXI веке доступ к знанию раскрывается по-разному. С 2006 года в вокабуляр прочно входит понятие «образовательный поворот»²⁶. Этот термин в первую очередь связывают с трансформацией образовательных процессов в странах Западной Европы, которая соединила художественные проекты с образовательными программами. И хотя образовательный поворот в искусстве можно понимать по-разному, он все еще располагается в плоскости модульного соединения, когда к искусству пристегивается образовательная платформа. Здесь также уместен термин Дэвида Джослита «эпистемология поиска»²⁷ (*Epistemology of Search*), раскрывающий сетевой характер объекта современного искусства или художественной работы, который буквально может приводить к конкретному семинару, лекции и/или книге и т. д.



Кадр из фильма «Экстаз». Режиссер Гаспар Ноэ, 2018.

26. Грациано В. и др. Образовательный поворот в искусстве: Переписывая скрытый учебный план / Пер. с англ. Е. Куровой // Симпозиум. URL: https://symposium.curatorialforum.art/educational_turn.
27. Therrien T. The Epistemology of Search. An interview with David Jose-lit // A/R/P/A Journal. 2014. № 2. URL: https://arpajournal.net/wp-content/uploads/2014/11/Joselit_The-Epistemology-of-Search.pdf.



Томас Хиршхорн. Монумент Грамши (2013). Бронкс, Нью-Йорк, США.
Источник: Личный сайт художника (<http://www.thomashirschhorn.com/gramsci-monument/>).

Но более близкий к коинцидентальной позиции концепт предлагает исследовательница и куратор Лера Конончук в тексте «„Художественное исследование“: подходы к определению, критика и специфика в российском контексте»²⁸. Она использует термин «эпистемическая вещь» (который в этом значении приписывается физика Хансу-Йоргу Райнбергеру) как средство и цель процесса познания:

В методологическом смысле эпистемическая вещь — это то, с помощью чего мы узнаем нечто; в другой момент — онтологически — они сами являются тем, что мы силимся познать; в третьем случае они — эпистемологически — являются вещами, воплощающими в себе знание²⁹.

В упомянутой шутке Рейнхардта мы отталкиваемся от скульптуры, натываясь на нее, и можем превратить это в странный танец,

28. Конончук В. В. «Художественное исследование»: подходы к определению, критика и специфика в российском контексте // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2 (51). С. 99–114.

29. Там же. С. 105.

а можем сделать началом программы телесного ориентирования в пространстве, доступной всем.

Также работу коинсидентальных образовательных семинаров следует понимать как исправление серии монументов художника Томаса Хиршхорна. Эта работа, начатая в 1990-е годы, понимает монумент расширительно. В разных точках мира художник создает пространства в честь известных философов, куда могут приходить люди, живущие по соседству. Например, на «Документе 11» был сделан монумент, посвященный Жоржу Батаю.

В создание этих работ художник вовлекал местных жителей, в рамках этих публичных проектов часто реализовывалась образовательная программа. Недостатком этой серии является личная заинтересованность и волонтаризм художника, проектная длительность существования работы, отход от знания в пользу эстетизации усилий.

Заключение практика

Подводя итог, стоит сказать, что мы можем понимать произведение искусства и как закрытый объект, и как динамическую цепочку или как синтез этих двух крайних пониманий. А значит, мы одновременно можем быть в позиции крота, который обходит свои подземные комнаты-модули и пересчитывает зерно, а можем — в позиции змеи, которая задает вопрос о том, где находятся части ее тела, каждый раз просчитывая его модуляции. Более того, мы можем с интенцией, характерной для авангарда, пойти дальше и посмотреть на любой объект, процесс или мысль как на объект искусства или то, что каким-то образом оказалось частью нашего мира с целью расколоть нас и чему-то научить. Мы можем быть увлечены этими интенсивностями, как желающий научиться плавать смотрит на учителя по плаванию. В этих режимах, как крота, так и змеи, мы можем раскрывать любой внешний по отношению к нам объект как эпистемический. Выбор, как поступить с ним, всегда остается за нами.

Комментарий к-философа

Появление теории исчисления сред было воспринято некоторыми членами философского сообщества как заигрывание коинсидентальной теории с разного рода новыми материализмами. Ухабищность, скольжение, проваливание как будто уведят нас к мыслящим лесам, слизи, темной материи и прочим отверженным человеческой исключительностью селеньям. Однако такое восприятие ошибочно.

Теория исчисления сред менее всего стремится к тому, чтобы «воздать должное» тем или иным нечеловеческим акторам. Реальность, с которой мы имеем дело, — это всегда реальность тех или иных запросов. Таково одно из главных положений коинцидентальной теории (которая в этом отношении продолжает феноменологическую линию, берущую начало в «герменевтике повседневности» Хайдеггера и развиваемую Мерло-Понти и Альфонсо Лингисом, — линию, согласно которой изначальноным способом данности нам данного является задача, запрос или императив). Однако не менее важным положением является и то, что запрос этот всегда изначально ставится в дурацкой форме. Запросы реальности — тупые. И пожалуй, средоточием этой тупости является стремление «воздать должное», то есть «выяснить отношения». Между тем именно к этому нас подталкивают «новые материализмы». Заниматься разборками с деревом или камнем по поводу того, кто кого уважает, — это не более тупо, чем заниматься ими же с человеком (как это делают бесконечно тупые рабы и господа). Не более тупо. Но и не менее.

Эта тупость запросов реальности создает искушение вообще отказаться от них, сбросить их ярмо. Однако это искушение ведет в пустоту: отказавшись от запросов, мы отказываемся от реальности вообще и оказываемся ввергнутыми в пустоту несуществования.

Оппортунизму следования запросам реального и анархизму прыжка в пустоту материалистическая диалектика совпадения противопоставляет стратегию раскалывания: запросы нужно не отодвигать в сторону, их нужно выслушать и расщепить, отделив существенное от несущественного. Такое отделение и расщепление должны основываться при этом не на интуиции и виртуозности, а на методе, доступном каждому, на коммуницируемых протоколах, описывающих последовательность шагов для выявления существенного и несущественного и устанавливающих критерии для этого выявления. Теория исчисления сред формулирует те базисные принципы исчисления, на которых подобные протоколы могут основываться. А описываемые здесь практики к-инженеров запускают первые машины, работающие на этих принципах исчисления.

Именно так и начинается осуществление основной задачи материалистической диалектики. «Боги желают прекрасного, потому что оно прекрасно», — говорит крот. «Прекрасное прекрасно, потому что его желают боги», — говорит змея. Коинцидентальные практики показывают, что искусство последних двухсот лет, искусство эпохи эстетического всегда было странным гибридом этих двух животных и всю свою жизнь проводило в ме-

таниях и колебаниях между ними. Эти метания и колебания были его сутью, за которую оно держалось, так как только в них и было для него осуществимо требование этих двух животных совместить.

Однако теперь мы способны на большее (и именно поэтому уже не способны на меньшее). Настала пора прекратить метания и двигаться вперед. А для этого надо заставить обоих животных замолчать и начать заниматься делом — делом прояснения, позволяющим реальности сделаться еще более реальной.

Библиография

- Агамбен Дж. Человек без содержания / Пер. с ит. С. Ермакова. М.: НЛО, 2018.
- Грациано В., Грехэм Д., Келли С. Образовательный поворот в искусстве: Переписывая скрытый учебный план / Пер. с англ. Е. Куровой // Симпозиум. URL: https://symposium.curatorialforum.art/educational_turn.
- Делёз Ж. Переговоры / Пер. с фр. В. Ю. Быстрова. СПб.: Наука, 2004.
- Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с фр. Н. Б. Маньковской. СПб.: Петрополис, 1998.
- Конончук В. В. «Художественное исследование»: подходы к определению, критика и специфика в российском контексте // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2 (51). С. 99–114.
- Мейясу К. Число и сирена. Чтение «Броска костей» Малларме / Пер. с фр. К. Саркисова, С. Лосевой. М.: Носорог, 2018.
- Осборн П. Современное искусство — это постконцептуальное искусство. Ч. 1 / Пер. с англ. Е. Тараненки и А. Дружаева // Spectate. 07.08.2019. URL: <https://spectate.ru/postcom1/>.
- Петук А. Бесы в современном искусстве 1990-х. Битва с Арториасом Путником Бездны // YouTube. 09.04.2023. URL: <https://youtu.be/6FyCX5n2tJg>.
- Петук А. Итоговый показ по результатам второго сезона «К-фитнес» // YouTube. 19.05.2022. URL: <https://youtu.be/7oSqipSx2Do>.
- Регев Й. Коинсидентология: краткий трактат о методе. СПб.: demarche, 2015.
- Регев Й. Невозможное и совпадение: о революционной ситуации в философии. Пермь: Гиле Пресс, 2016.
- Регев Й. Радикальный ти-джеинг. Пермь: Гиле Пресс, 2021.
- Ример Н. История успеха игровой WASD-раскладки. Почему используют именно ее? // Coop-Land. 12.11.2019. URL: <https://coop-land.ru/helpguides/blogs/16407-wasd.html>.
- Baker G. An Interview with Pierre Huyghe // October. 2001. Vol. 110. P. 80–106.
- GARAGEMCA. Онлайн-показ художественной работы Коинсидентального института и группы БКБ // YouTube. 27.12.2020. URL: <https://youtu.be/vaTt-YGMmKI>.
- Massumi B. The Politics of Affect. Cambridge, UK: Polity Press, 2015.
- Therrien T. The Epistemology of Search. An interview with David Joselit // A/R/P/A Journal. 2014. № 2. URL: https://arpajournal.net/wp-content/uploads/2014/11/Joselit_The-Epistemology-of-Search.pdf.

AM I A MOLE OR A SNAKE? THE DIRECTION OF THE PRODUCTION OF KNOWLEDGE

YOEL REGEV. Stasis Center for Practical Philosophy, European University at St. Petersburg (EUSPb), Russia, yoel.regev@gmail.com.

ALEK PETUK. Coincidentalist Institute, Moscow, Russia, alekpetuk@gmail.com.

Keywords: coincidentalist project of aesthetics; calculus of environments; extended seminar; K-fitness; knowledge production; sensoro-motor; epistemic thing.

The article considers the issue of the “coincidentalist turn” in contemporary art — a radical change in the mode of functioning of a work of art. Based on the onto-economic turn carried out by the materialist dialectic of coincidence, which asserts the holding-together of the divided as a substance, the coincidentalist turn allows to liberate art from the “reservation of the aesthetic” and make it a technique of clarifying and transforming of the real that extends to all areas of life. The article places the “coincidentalist turn” in the context of the art history of the last decades. The theoretical sections of the article outline the main provisions of the coincidentalistic theory in their relation to the problems of art.

Practical sections are dedicated to the description of specific types of activities that have appeared in recent years and are the first experiments in the construction of “clarification machines” based on calculus methods made possible by coincidentalist theory. They are based on the analysis of real experimental data of the moderation of extended seminars “K-fitness” and “The door doesn’t open from this side” by the Council of the Coincidentalist Institute. The form of the presentation coincides with the basic metaphysical formula of coincidentalist ontology: $2/4$ (two divided by four). The theoretical and practical sections are divided into comments by a philosopher and an engineer.

DOI: 10.22394/0869-5377-2024-1-193-215

References

- Agamben G. *Chelovek bez sodержaniia* [L'uomo senza contenuto], Moscow, NLO, 2018.
- Baker G. An Interview with Pierre Huyghe. *October*, 2001, vol. 110, pp. 80–106.
- Deleuze G. *Peregovory* [Pourparlers (1972–1990)], Saint Petersburg, Nauka, 2004.
- Deleuze G. *Razlichie i povtorenie* [Différence et répétition], Saint Petersburg, Petropolis, 1998.
- GARAGEMCA. Onlain-pokaz khudozhestvennoi raboty Koinsidental'nogo instituta i gruppy BKB [Online Presentation of Artwork by the Coincidence Institute and the BKB Art Group]. *YouTube*, December 27, 2020. Available at: <https://youtu.be/vaTt-YGMmKI>.
- Graziano V., Graham J., Kelly S. Obrazovatel'nyi povorot v iskusstve: Perepisyaiva skrytyi uchebnyi plan [The Educational Turn in Art: Rewriting the Hidden Curriculum]. *Symposium*. Available at: https://symposium.curatorialforum.art/educational_turn.
- Kononchuk V. V. “Khudozhestvennoe issledovanie”: podkhody k opredeleniiu, kritika i spetsifika v rossiiskom kontekste [“Artistic research”: Approaches to Definition, Criticism and Specificity in the Russian Context]. *Mezhdunarod-*

- nyi zhurnal issledovaniia kul'tury* [International Journal of Cultural Research], 2023, no. 2 (51), pp. 99–114.
- Massumi B. *The Politics of Affect*, Cambridge, UK, Polity Press, 2015.
- Meillassoux Q. *Chislo i sirena. Chtenie "Broska kostei" Mallarme* [Le nombre et la si-rène: un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé], Moscow, Nosorog, 2018.
- Osborne P. Sovremennoe iskusstvo — eto postkontseptual'noe iskusstvo. Ch. 1 [Contemporary Art is Post-Conceptual Art. Pt. 1]. *Spectate*, August 7, 2019. Available at: <https://spectate.ru/postcon1/>.
- Petuk A. Besy v sovremennom iskusstve 1990-h. Bitva s Artoriasom Putnikom Bezdny [Demons in Contemporary Art of the 1990s. Battle With Artorias the Traveller of the Abyss]. *YouTube*, April 9, 2023. Available at: <https://youtu.be/6FyCX5n2tJg>.
- Petuk A. Itogovyj pokaz po rezul'tatam vtorogo sezona "K-fitness" [The Final Show Based on the Results of the Second Season of "K-Fitness"]. *YouTube*, May 19, 2022. Available at: <https://youtu.be/7oSqipSx2Do>.
- Regev Y. *Koinsidentologija: kratkij traktat o metode* [Coincidentology: Short Treatise on the Method], Saint Petersburg, demarche, 2015.
- Regev Y. *Nevozmozhnoe i sovpadenie: o revoljucionnoj situatsii v filosofii* [The Impossible and Coincidence. On the Revolutionary Situation in Philosophy], Perm, Hyle Press, 2016.
- Regev Y. *Radikal'nyi ti-dzheing* [Radical Tjing], Perm, Hyle Press, 2021.
- Rimer N. Istorija uspeha igrovoj WASD-raskladki. Pochemu ispol'zujut imenno ee? [The Success Story of the WASD Game Layout. Why Is It Used?]. *Coop-Land*, November 12, 2019. Available at: <https://coop-land.ru/helpguides/blogs/16407-wasd.html>.
- Therrien T. The Epistemology of Search. An Interview with David Joselit. *A/R/P/A Journal*, 2014, no. 2. Available at: https://arpajournal.net/wp-content/uploads/2014/11/Joselit_The-Epistemology-of-Search.pdf.

Кинематограф в одном кадре

МАКСИМ СЕЛЕЗНЕВ

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Россия, bagrien@gmail.com.

Ключевые слова: скриншот; кадр; видеоэссе; Франк Бовэ; Йоханнес Бинотто; Паскаль Бонитцер.

Статья посвящена статусу скриншота, отдельного статичного кадра, фрагмента кинематографического потока, его взаимосвязи с «целым» фильмом, влиянию на зрительское восприятие, а также повседневным пользовательским практикам, предполагающим наблюдение и самостоятельное создание «снимков экрана». Исходной точкой текста становится попытка пересмотреть расхожее представление о скриншоте/кадре как о частице, находящейся в подчиненном положении по отношению к фильму (и шире — к истории кинематографа). На основе текстов Паскаля Бонитцера, Сергея Эйзенштейна, Ролана Барта формулируется базовый тезис о том, что взаимоотношение кадра и фильма может выстраиваться вне логики «кадр — элемент низшего порядка, вложенный в целое фильма»; напротив, кадр и фильм в некоторых случаях встречаются как равнозначные по масштабу явления или наклад-

ываются друг на друга по принципу палимпсеста.

В статье разбираются три распространенные формы бытования кадров и скриншотов — рекламные и иллюстративные изображения, использование киноизображений в стикерпаках для мессенджеров, а также альбомы из картинок в социальных сетях. Поднимается вопрос о коммуникативной пластичности отдельных кадров, метаморфозах, происходящих с ними при извлечении из первоначального контекста, их включении в новые художественные и исследовательские практики. В качестве подобных практик особое внимание в тексте уделяется двум случаям — скриншот-проекту французского режиссера Франка Бовэ и современной аудиовизуальной кинокритике (на примере работ Йоханнеса Бинотто, Кэрри Гриффит, Дэниела Макилрайта).

БОЛЬШАЯ часть киноведческих теорий, равно как и повседневные практики просмотра кино, сходятся в одинаковом отношении к отдельному кадру, скриншоту, фрагменту визуального потока, о котором пойдет речь в этом тексте. Отношении как к чему-то вторичному и частичному, подчиненному целому, где под целым подразумевается тело фильма или порой чуть шире — фильмография режиссера/актера или серия работ, созданных в определенной стилистике. Так или иначе, самой удобной и базовой единицей измерения истории кинематографа и собственных кинопросмотров как для ученого, так и для зрителя становится фильм. И даже при попытках концептуализировать отдельные операторские или монтажные приемы, цветовые и световые решения, актерские движения внутри кадра почти всегда эти элементы кинематографа оцениваются в контексте фильма, что придает каждому из таких явлений статус частичного. При всей кажущейся логичности такого подхода, если посмотреть повнимательнее, может оказаться, что за ним стоит инерция восприятия (автоматическое следование сложившейся структуре истории кинематографа), и даже в большей степени индустриальные стандарты, — фильм как единица измерения удобен потому, что его созданием и продажей легко отсчитывать производственный и финансовый циклы. Зритель отдает деньги за фильм (сколько бы он ни длился), но не за каждый отдельный кадр или поворот камеры.

Если же взглянуть на историю кинематографа (и ежедневную историю кинопросмотров, реальных практик взаимодействия с кино) под иным углом, то станет ясно, что отдельный кадр нередко вступает в более сложные взаимоотношения с целым фильма, иногда оказываясь равной величиной, иногда из своей неподвижности меняя восприятие фильма, иногда отделяясь от него, чтобы стать независимым явлением. На повседневной основе современный зритель сталкивается со статичными кадрами и скриншотами, более того, активно участвует в их циркуляции, гораздо чаще, чем можно себе представить; гораздо чаще, чем, собственно, смотрит кино.

Статичный кадр, изъятый из фильма или иного визуального потока, в современном медиапространстве может претерпе-

вать различные метаморфозы, становясь далеким и непохожим не только на фильм, с которым он связан, но и на соседние изображения. Кадр становится частью промокампании и тиражируется изданиями, пишущими о кино; кадр, выхваченный при просмотре отдельным пользователем, превращается в скриншот и встраивается в новые коммуникационные цепочки — его пересылают знакомым, располагают рядом с изображениями из других источников, помещают среди других файлов на жестком диске; кадр превращается в мем или материал для стикерпака; кадр выбирается для анализа видеоэссеистом или киноведом (см., например, структурный подход Раймона Беллура или Тьерри Кунцеля, построенный на комментариях к опорным статичным точкам той или иной сцены, превращающийся в своеобразное картографирование фильма с помощью кадров).

Важно, что каждая из подобных практик не просто по-своему инструментализирует статичное изображение, но и всякий раз задает иные координаты для истории кино, новые силовые линии внутри нелинейной структуры, для описания которой давно недостаточно опоры только на фильмы. Лучшим эпиграфом к последующему тексту станет формула, некогда выведенная французским режиссером Леосом Караксом: «Чтобы любить кинематограф, не обязательно смотреть фильмы»¹. Кинематограф живет и продолжает свою работу отнюдь не только внутри фильмов, но и в скриншотах, цветах, словах, воспоминаниях. Маленькому сегменту этой зачастую неучитываемой и невидимой работы посвящен этот текст.

* * *

Начнем с той формы жизни статичного кинокадра, с которой каждый зритель, пожалуй, сталкивается чаще всего, — с рекламной или декоративной иллюстрацией. Будь то промокартинки, выбранные продюсерской компанией для продвижения проекта, или просто самые иконические и чаще всего тиражируемые изображения, презентующие фильм: в разделе «Изображения» в онлайн-кинотеатрах и на пиратских трекерах, как иллюстративные вставки в журналах. Кажется, что задача этих картинок интуитивно ясна — привлечь внимание ярким и многообещающим, даже дразнящим воображение, фрагментом. Изображения должны

1. *Coldiron P.* The First Impulse // Museum of Moving Image. 19.10.2012. URL: <http://www.movingimagesource.us/articles/the-first-impulse-20121019>.

служить чем-то вроде покрывала, за которым скрывается фильм и который столь соблазнительно сбросить, приступив к просмотру. Вместе с тем подобные кадры, даже нацеленные на продажу конечного продукта, могут выглядеть довольно скромно, скорее давая потенциальному кинозрителю срез фильма, усредненный образ, по которому угадываются настроение, ритм, ключевые темы повествования. Так, удачно подобранный кадр может стать маленькой картой, скользя взглядом по которой отмечаешь опорные точки, между которыми развернется действие фильма.

Нередко две или три вещи, которые мы прежде всего знаем (*и узнаём*) о каком-либо фильме, — это изображения двух названных типов: во-первых, кадр-спецэффект, ослепительный и провоцирующий смотрящего к ответному действию; во-вторых, кадр-маркшейдер, производящий разметку и позволяющий угадать очертания целого. Достаточно вбить название более или менее известного фильма в *Google Images*, чтобы в первых строчках поиска найти оба типа изображения. Оттолкнемся от нескольких произвольных примеров из числа самых узнаваемых фильмов в истории кино (в действительности такое упражнение можно длить бесконечно, перебирая десятки и сотни заголовков).

Например, одним из первых изображений в контексте фильма Вима Вендерса «Париж, Техас» (1984) станет часть мизансцены из финала истории: герои Гарри Дин Стэнтон и Настасья Кински, разделенные стеклом кабинки пип-шоу; кадр, в котором интуитивно, даже без знания сюжета, прочитывается отчужденность персонажей, дисфункциональность отношений, болезненный изоморфизм двух наложенных друг на друга отражений лиц, ложное движение навстречу другому, изначально обреченное на неудачу. «Пепел и алмаз» (1958) Анджея Вайды равен кадру на руинах варшавской церкви: на фоне обломков и завалов по краям кадра расположены главные герои, Мачек и Кристина, а между ними, разрезая кадр острыми прямыми линиями, с потолка свисает перевернутая фигура распятия; опять же, оттолкнувшись от одной этой композиции, нетрудно начать разговор о послевоенной Польше, лежащей в руинах, о перевернутом мире, где бывший солдат Армии Крайовой в глазах новой власти из героя превращается в террориста, о деформированных и подавленных желаниях. Или «Похитители велосипедов» (1948) Витторио де Сики: отец и маленький сын сидят на римском тротуаре как две поломанные статуи, под тяжестью случайных обстоятельств придавленные к асфальту; мрачный взгляд отца направлен в сторону, сын же неуверенно и вместе с тем пылливо заглядывает в лицо взрослому. Последний

пример, возможно, покажется не столь прямолинейным, как первые два, и не вполне передающим динамику всего фильма. Но вот что пишет о «Похитителях» французский киновед и критик Андре Базен в рецензии для *Cahiers du Cinema*:

Именно ребенок придает событиям, переживаемым рабочим, их этическое значение и обогащает драму, которая могла бы иметь лишь социальный смысл, открывая в ней индивидуальную нравственную глубину. Удалите ребенка, и сюжет останется, казалось бы, неизменным; доказательство состоит в том, что его пересказ строился бы по-прежнему. Мальчишка ограничивается, собственно, тем, что следует за отцом, семеня рядом с ним. Но он оказывается интимным свидетелем, эдаким «персональным» хором, сопровождающим трагедию².

Эстетический и этический строй неореализма действительно предполагает смещение центра тяжести повествования с конкретных героев и действий к чему-то чуть менее уловимому, промежуточному — соотносению поступков, типажей и социальных явлений. У де Сики точкой такого соотношения, регулятором и настоящим ядром фильма становится взгляд ребенка, и именно этот оценивающий и требовательный взгляд являет нам самый популярный кадр, описанный выше. В каком-то смысле для точной настройки, калибровки зрительского зрения на неореалистическое восприятие лучше всего подходит не сам фильм, но именно один статичный кадр. Это ситуация, когда кадр абсорбирует в себя фильм и делает его своей частью, но не наоборот.

Сказанного уже достаточно, чтобы обратиться к обобщениям теоретического порядка, к которым с разных позиций приближались некоторые теоретики кино в XX веке. Важнейшим высказыванием в этом контексте, высказыванием, аккумулирующим поиски разных авторов, представляется статья режиссера и кинокритика Паскаля Бонитцера «„Реальность“ обозначения», которая начинается с вопроса о статусе фрагмента в истории кино:

Вопрос, который, как можно предположить, не ограничивается несколькими элементами кинематографической практики, но касающийся кинематографического пространства в целом. С разрушением и потерей сценографической иерархии, которая априори определяла масштабы съемок в зависимости от нормативной (ан-

2. Базен А. Что такое кино? Сб. ст. / Пер. с фр. В. Божовича, И. Эпштейн, вступ. ст. И. Вайсфельда. М.: Искусство, 1972. С. 303–304.

тропоцентрической) модели, мнимых топологических центрированных, «фрагмент» больше не может располагаться в идеологическом (и, собственно говоря, богословском) «целом»³.

Далее Бонитцер обращается к «фрагментам речи» иных теоретиков и практиков, подрывающих стандартное восприятие иерархии целого и части, например цитируя Ролана Барта:

Фильм и кадр снова встречаются в отношении палимпсеста, так что нельзя сказать, который из них является частью высшего порядка или той, которая получается из них⁴.

Именно соотношение по принципу палимпсеста можно наблюдать при переборе кадров, подобном тому, что демонстрировался выше. Фильм «Париж, Техас» и кадр с отражениями героев растворяются друг в друге как изображения на двойной экспозиции. «Малхолланд Драйв» (2001) Дэвида Линча и мечтательно-испуганные взгляды Наоми Уоттс и Лоры Хэрринг с постера смотрятся друг в друга как равные по масштабу собеседники. В конце концов, даже примеряя обывательско-зрительскую логику: что мы помним о фильмах после завершения сеанса — движущийся поток или один застывший образ? Чаще всего и то и другое, на равных правах соседствующее в нашем сознании как знание о кинематографе.

К уже названным теоретикам фрагмента невозможно не добавить, пожалуй, самого последовательного режиссера, чей оригинальный проект киноязыка в значительной степени выстраивался на внимании к единичным кадрам, на перенесении внимания на них. Речь идет о Сергее Эйзенштейне (также обильно цитируемом в тексте Бонитцера). Так, например, на режиссерских курсах 1930-х годов он предлагал такую нетривиальную метафору для того, чтобы подчеркнуть неочевидное соотношение целого и части:

Если вы на базаре купите пуговицу, то вы не можете утверждать, что вы приобрели целый костюм; вам пуговица костюма не заменит. А в искусстве вы себе позволяете: вам нужно показать, что доктор выброшен в воду и погиб, а здесь показано одно блятающееся пенсне. Так что то, что в условиях бытовой практики невероятно, то, оказывается, в условиях искусства имеет место. Таких примеров можно привести очень много. <...>

3. Бонитцер П. «Реальность» обозначения (1971) / Пер. с фр. В. Лазарева // Cineticle. 07.09.2016. URL: <https://cineticle.com/pascal-bonitzer-reality/>.

4. Там же.

Например, если в определенной части Мексики, где только брезжит первоначальная культура, оденут на шею ожерелье с зубом или когтем пумы, тигра или медведя, то оказывается, что тот факт, что мы повесили это себе на шею, означает для того, кто повесил эти вещи, что вы приобрели медведя. Причем не только физически вы имеете медведя в своем распоряжении, но вы приобрели качество медведя, то есть якобы вы этим средством приобрели силу и мужество медведя. Такова практика так называемой примитивной магии. Они вам это подвешивают и якобы придают силу.

Какие здесь два фактора работают? Во-первых, часть, то есть зуб или коготь, и целое считаются одним и тем же, то есть различие между частью и целым не существует⁵.

Да, эйзенштейновский пафос направлен прежде всего на изобретение новых выразительных форм риторики в кино, и все же эти интуиции хорошо высвечивают особенности взаимоотношений зрителя с фильмом вплоть до сегодняшнего дня. Когда отдельные кадры присваиваются пользователем в качестве аватарок или обложек буквально как талисманы и обереги. Когда знание о каком-либо культовом фильме может ограничиваться рассматриванием нескольких самых популярных скриншотов. (Какой процент истории кино каждый из нас знает по застывшим кадрам, а не по просмотренным фильмам? При всей кажущейся курьезности доля подобного «пассивного» знания в мире, перенасыщенном визуальной информацией, как никогда, велика, и ею нельзя пренебрегать: наши вкусы и представления во многом обусловлены фильмами, которые мы никогда не видели дальше одного скриншота.) Наконец, даже знакомство с фильмом почти всегда начинается и заканчивается статичным изображением: сначала постером, затем скриншотом, увиденным при чтении текстов. Так мы храним в голове талисманы-кадры, но не фильмы целиком.

* * *

Все до сих пор приведенные в пример кадры можно назвать «покладистыми» и даже комплементарными по отношению к фильмам. При всей возможной независимости они разделяют общий набор идей со своим источником. Но так случается далеко не всегда. Простейший пример — среди самых распространен-

5. *Эйзенштейн С.* Стенограммы режиссерских семинаров 1933–1935. Тбилиси: Са.Га, 2017. С. 296.

ных кадров фильма «Восход солнца» (1927) Фридриха Вильгельма Мурнау чаще всего будет повторяться эффектное контрастное изображение, на котором главный герой лежит в объятиях любовницы. Сюжет фильма движется от измены героя к преступлению, раскаянию и примирению супругов, от черных тонов предательства к рассветным лучам и торжеству невинности. Однако избранный кадр не дает поверить в это до конца — самыми яркими и визуально привлекательными для зрителя становятся те сумрачные мгновения на болоте, где персонаж встречается с любовницей. По иронии фильм о моральном превосходстве добродетели узнается по кадру с изменой. И вместе с тем это идеальная иллюстрация для ключевого сюжета веймарского кинематографа с его интересом к расколотому сознанию, напряжением между затворническим уютом комнаты и гипнотическим хаосом улицы (Мурнау снимал «Восход солнца» в США, но в его логике ощущается опыт и идеи прежних, немецких работ режиссера).

Небольшое нарушение в восприятии, приглашающее зрителя к контакту и ответному действию, вносят и кадры иного типа, обозначенные ранее как кадры-спецэффекты, кадры-фейерверки, побуждающие к просмотру, но не только к нему. Иногда это могут быть в буквальном смысле ключевые спецэффекты фильма: творожная масса Луны, в которую врезается ракета путешественников в мельесовской феерии; человеческая шея, подобно резине растягивающаяся до потолка и прямо на глазах обрастающая жуткими лапками-отростками из хоррора Карпенстера; цветовой взрыв наряда Джоан Кроуфорд в вестерне Николаса Рэя. Иногда главным эффектом и аттракционом становятся главные герои фильма: перестав быть просто людьми, они превращаются в эмблемы. Так, «долларовую трилогию» (1964–1966) Серджионе презентует прищур Клинта Иствуда, а «Звездные войны» Джорджа Лукаса — узнаваемые образы принцессы Леи, Хана Соло или Дарта Вейдера.

Но самым показательным типом таких кадров, пожалуй, можно назвать изображения, главное содержание которых аккумулируется во взгляде персонажа. Взгляде, словно бы возвращающем зрителю отражение его собственного взора, удваивающего ситуацию просмотра и оттого делающего ее двусмысленно игривой. Трэвис Бикл из «Таксиста» (1976), прикрыв лицо рукой, смотрит на кинотеатральный экран, Чарли Чаплин в финале «Огней большого города» (1931) весь превращается в огромные умильные зрачки, а Антуан Дуанель на последних секундах «400 ударов» (1959) прожигает взглядом пленку, по воле монтаже-

ра замирая в застывшем кадре. Взгляды (или порой жесты) с удивительной частотой становятся самыми важными и узнаваемыми кадрами фильмов. Конечно же, такие изображения выглядят очень интенсивными, буквально пробуждающими зрителя от автоматизма просмотра, требующими сознательного взгляда или какой-то эмоции в ответ. Взгляды актеров в камеру — сюжет идеальной киногеничности, не случайно вокруг него нередко выстраивают сюжеты видеоэссеисты (см., например, работу Вугара Эфенди *Here's Looking At You*⁶ или *Pasolini — Eye Contact* Дэниэла Макилрайта⁷). Но ирония заключается в том, что такие изображения с той же невероятной легкостью, с какой они очаровывают зрителя, способны мгновенно вырваться из контекста фильма, стать чем-то не просто обособленным, но даже противоположным изначальному повествованию.

Частицы фильма, обладающие слишком большой притягательностью, побуждают зрителя остановиться, выхватить эти счастливые мгновения из потока, сделать скриншот. Скриншот, который впоследствии может быть перемещен в иной контекст и, потеряв связь со своей прежней средой, приобрести новые значения. Отследить до конца все траектории перемещения и форматы использования скриншотов едва ли представляется возможным — они распылены по множеству частных решений и частных чатов, недоступных постороннему взгляду и анализу. Потому присмотримся к двум вариантам бытования скриншотов в публичном поле — стикерпакам и фотоальбомам в социальных сетях, чтобы на их примере отследить наиболее характерные формы обращения с изображениями и новое эстетическое измерение, возникающее в этих практиках.

При беглом взгляде на пользовательские стикерпаки в мессенджерах и социальных сетях может сложиться упрощенная картина: персонажи популярных фильмов появляются в этих наборах картинок, чтобы произнести крылатую фразу (титр, помещенный поверх изображения), стать участником мема (расхожие мем-выражения нередко накладываются на героев, с ними изначально не связанных, образуя странноватую симбиотическую форму), наконец, чтобы просто выразить хорошо считываемую эмоцию, буквально заменить собой базовый набор эмодзи — улыбку, хо-

6. *Efendi V.* Here's Looking At You // Vimeo. 2016. URL: <https://thecuriousbrain.com/?p=83878>.

7. *McIlwraith D.* Pasolini — Eye Contact // Vimeo. 07.02.2017. URL: <https://vimeo.com/202964342>.

хот, слезы, недоумение. Но если говорить об уподоблении эмодзи (обусловленном в том числе технически — в большинстве мессенджеров каждый стикер привязан к конкретному эмодзи) и «упрощению» кинокадра до знака-иконки, то стоит внимательно присмотреться к разнообразию и пластичности самих эмодзи. Со значительной долей условности все эмодзи и случаи их использования можно разделить на две большие категории: 1) значок, призванный выразить однозначную и хорошо считываемую всеми участниками коммуникации эмоцию, жест, настроение; 2) значок, напротив сознательно применяемый для создания семантической путаницы, неоднозначности. Такая двусмысленность эмодзи может работать как вполне прямолинейный иронический сигнал, но может помогать фиксировать противоречивые впечатления говорящего, эмоцию, для точного обозначения которой в языке нет одного подходящего слова.

Любопытно, что по тому же принципу часто работают и стикерпаки — наряду с понятными картинками, на которых киногерои смеются, плачут или поднимают большой палец вверх, почти в любом наборе обнаруживаются и более причудливые варианты. Кадры, на которых персонаж застывает в каком-то неуклюжем промежуточном состоянии между одной и другой эмоцией, одним и другим жестом или действием, выражая нечто, не подвластное просто словам. Крайне важно, что, застав знакомых героев в столь неудобных позициях (зачастую комичных, но иногда с примесью жутковатого), мы понимаем, что никогда не видели их такими прежде, даже при самом внимательном просмотре фильма. Перед нами открываются «случайные» срезы движения, переходные мгновения, на которых взгляд не способен остановиться при просмотре, но которые формат стикерпака делает впервые видимыми. В видеоэссе *Dance*⁸, посвященном «Лицам» (1968) Джона Кассаветиса (фильма, который, к слову, можно также целиком описать с помощью быстро сменяющихся эмодзи), Кэрри Гриффит акцентирует внимание на похожих аспектах изображения с помощью экстремального замедления визуального потока. Те ситуации из фильма, которые на киноэкране промелькнули бы перед глазами за секунды, Гриффит растягивает до минут, позволяя остановиться на каждом микросдвиге

8. Witt M. Taking Stock: Two Decades of Teaching the History, Theory, and Practice of Audiovisual Film Criticism//NECSUS: European Journal of Media Studies. 28.05.2017. URL: <https://necsus-ejms.org/taking-stock-two-decades-of-teaching-the-history-theory-and-practice-of-audiovisual-film-criticism/>.

в мимике Фреда Дрейпера и Джини Роулэндс. Внезапно под таким видеоэссеистическим взглядом на лица знакомых актеров обнаруживаются десятки странных и будто бы неуместных гримас, не всегда привязанных к однозначной эмоции. Из складок визуального потока, как из ящика Пандоры, высвобождается незнакомое множество. Высвобождается Иное фильма, порой непохожее на фильм, каким мы его знали, противоречащее ему своими неуместными и нескромными проявлениями. Так, «низовая» практика пользовательских стикерпаков порой способна рассказать нам о *других* фильмах, созданных из фрагментов знакомых лент.

* * *

Что мы увидим, раскрывая случайный синефильский альбом из скриншотов, призванный стать дневником кинопросмотров, зафиксировать ключевые мотивы того или иного фильма или просто сохранить в качестве сувенира частички кинематографа? Как и положено сувенирам, эти вручную отобранные скриншоты нередко будут блестеть перед взглядом, привлекать внимание особенно манким цветом, ракурсом или композицией. По тем кадрам, что сами просятся быть сохраненными, вообще удобно изучать базовые приемы кинематографа: крупные планы, игру с плоскостью и перспективой, внутрикадровый монтаж — именно это привлечет внимание зрителя и заставит его нажать на кнопку *print screen*, словно бы он работал прилежным иллюстратором монографий Рудольфа Арнхейма. Для большей конкретики обратимся к одному частному случаю синефильского альбома скриншотов — сверхтипичному и доводящему распространенные практики до радикального воплощения. Речь пойдет об онлайн-дневнике французского режиссера Франка Бовэ.

В 2019 году Бовэ закончил монтажный фильм «Не подумайте, что я закричу», также целиком составленный из сверхкоротких отрывков из чужих фильмов, с наложением на мелькающий визуальный ряд закадрового голоса — интимного дневника самого автора, рассказывающего об уходе из жизни его отца, расставании с любимым человеком и месяцах затворнической жизни. Отталкиваясь от этого яркого опыта, можно было бы указать на то, что любой заимствованный из чужого фильма фрагмент или кадр всегда содержит на себе след того, кто делает этот скриншот. Своим виртуальным присутствием мы оставляем отпечатки внутри фильмов, а затем эти частицы привлекают особое внимание, и то-

гда мы извлекаем их из потока. На сайте *MUBI* некоторое время существовала рубрика *One Shot*, в рамках которой критики выбирали одно изображение, через описание которого они могли раскрыть ключевые темы, стилистику и особенности режиссера. Так, для разговора о Франсуа Трюффо критик Карлос Вальядарес взял один из самых известных кадров «Украденных поцелуев» (1968): Жан-Пьер Лео смотрит в свое отражение и с маниакальным упорством повторяет три имени — двух возлюбленных девушек и собственное.

В конце концов Дуанель доходит до изнеможения. Чары неизвестного происхождения проходят. Он понимает, как глупо выглядит. Он брызгает водой себе в лицо, силясь очнуться от любовной лихорадки. Но безрезультатно. Он по-прежнему находится под ослепительными чарами тех слогов, что звучат в его сознании. Точно так же Трюффо удерживает нас в пространстве своих страстных мизансцен, даже когда они заканчиваются⁹.

Таким же самозаколдованным Дуанелем можно было бы назвать и Бовэ, объяснив весь его многолетний проект всматриванием в поверхность кинематографа как в зеркало. Однако то, что прозвучит вполне справедливо в контексте его фильма, приобретает уже иные очертания в скриншотах в личном блоге.

Лишенные хрупкого закадрового голоса и вообще какого-либо комментария (кроме названия фильма и имени режиссера в каждом посте), эти альбомы представляются гораздо более холодными и в то же время последовательными, доводящими подобный способ коммуникации с материалом до предела. Вот несколько случайных кадров, чья дата публикации совпадает со временем написания этого текста: крупный план блестящего ожерелья, женские духи на первом плане и слегка размытое женское лицо за ними из «Неприятностей в раю» (1932) Эрнста Любича; вирилово-проигрыватель и комната в полумраке из «При свечах» (1933) Джеймса Уэйла; смятая порнокартинка и лезвие резака в чьей-то руке из «Сумерков» (2017) Эрлингура Тороддсена. Даже по нескольким примерам нетрудно проследить паттерн, знакомый еще по полнометражному фильму Бовэ: значительная часть кадров сфокусирована на предметах, фрагментах тела, разного рода частичных объектах. День за днем страница Бовэ раскрывается

9. *Valladares C. François Truffaut in One Shot // MUBI Notebook. 24.08.2020. URL: <https://mubi.com/en/notebook/posts/francois-truffaut-in-one-shot>.*

как сокровищница фетишиста, в своем откровенном наслаждении осколками фильмов совпадая с интересами большинства скриншот-пабликов, о которых шла речь выше. С интересами большинства кинозрительских тел, зачастую по инерции занимающих перед экраном положение коллекционера, охотника за крупными обнажающегося экрана. Да, в подборках Бовэ нередко возникают и люди, лица, даже эмоции. Но характерно, что почти всегда от целого тела, помещенного в рамку кадра, веет чем-то монструозным и зловещим. Будто перед нами не индивидуальности со своими чертами и характерами, а иллюстрации рода человеческого, маски людей, не убеждающие дальше чисто поверхностного сходства. Так кадр, довершая свое движение против фильма, становится чем-то враждебным не только повествованию, которое он останавливает, но и любым фигурам внутри себя, разъединяя их на части.

Впрочем, при всем очаровании проекта Бовэ хочется завершить этот текст открытым финалом и вопросом, идущим наперекор уже сказанному: возможна ли практика создания скриншотов и составления альбомов, основанная на другом, нефетишистском, но столь же строгом принципе? В конце концов большая часть сохраненных картинок в действительности не попадает ни в стикерпаки, ни в открытые альбомы, ни даже в частные переписки, а просто остается лежать среди других файлов и изображений. В одной из глав проекта *Practices of Viewing*, посвященной скриншотам, швейцарский видеоэссеист Йоханнес Бинотто рассказывает о том, что порой начинает фантазировать, «как за пределами открытых окон в бессознательном моего компьютера все эти нагромождения скриншотов начинают образовывать новый фильм, бесконечное *found footage*... портрет моих профессиональных интересов и личных obsessions, планов и случайностей, открытий и ошибок; фильм, который я создаю прямо сейчас, сам того не осознавая»¹⁰. Хочется добавить к этому повороту мысли лишь небольшую поправку. Конечно, скриншоты, некогда сделанные человеком, являются его портретом. Но, обнаруженные спустя время, они неизбежно превращаются в своеобразный кристалл времени — рассказывают историю кого-то отсутствующего, о ком теперь уже нельзя ничего сказать наверняка.

10. Binotto J. Practices of Viewing: Screenshot // Vimeo. 18.08.2021. URL: <https://vimeo.com/589010075>.

Библиография

- Базен А. Что такое кино? Сб. ст. / Пер. с фр. В. Божовича, И. Эпштейн, вступ. ст. И. Вайсфельда. М.: Искусство, 1972.
- Бонитцер П. «Реальность» обозначения (1971) / Пер. с фр. В. Лазарева // Cineticle. 07.09.2016. URL: <https://cineticle.com/pascal-bonitzer-reality/>.
- Эйзенштейн С. Стенограммы режиссерских семинаров 1933–1935. Тбилиси: Са.Га, 2017.
- Binotto J. Practices of Viewing: Screenshot // Vimeo. 18.08.2021. URL: <https://vimeo.com/589010075>.
- Coldiron P. The First Impulse // Museum of Moving Image. 19.10.2012. URL: <http://www.movingimagesource.us/articles/the-first-impulse-20121019>.
- Efendi V. Here's Looking At You // Vimeo. 2016. URL: <https://thecuriousbrain.com/?p=83878>.
- McIlwraith D. Pasolini — Eye Contact // Vimeo. 07.02.2017. URL: <https://vimeo.com/202964342>.
- Valladares C. François Truffaut in One Shot // MUBI Notebook. 24.08.2020. URL: <https://mubi.com/en/notebook/posts/francois-truffaut-in-one-shot>.
- Witt M. Taking Stock: Two Decades of Teaching the History, Theory, and Practice of Audiovisual Film Criticism // NECSUS: European Journal of Media Studies. 28.05.2017. URL: <https://necsus-ejms.org/taking-stock-two-decades-of-teaching-the-history-theory-and-practice-of-audiovisual-film-criticism/>.

MAXIM SELEZNEV. National Research University — Higher School of Economics (HSE University), Moscow, Russia, bagrien@gmail.com.

Keywords: screenshot; frame; video essay; Franck Bovet; Johannes Binotto; Pascal Bonitzer.

The article examines the status of the screenshot, a separate static frame, a fragment of the cinematic stream, its relationship to the “whole” of the film, its influence on the spectator’s perception, as well as everyday user practices involving the observation and creation of screenshots. The starting point of the text is an attempt to reconsider the common notion of the screenshot/one-frame as a particle in a subordinate position to the film (and more broadly to the history of cinema). On the basis of texts by Pascal Bonitzer, Sergei Eisenstein, and Roland Barthes, the basic thesis is formulated — the mutual relation between the frame and the film can be constructed differently than the logic of “the frame is a lower-order element nested within the whole film;” on the contrary, the frame and the film in some cases meet as equivalent phenomena or they are superimposed on each other according to the principle of palimpsest.

The article deals with three common forms of using frames and screenshots advertising and illustrative shots, the use of film images in sticker packs for messengers, and albums of images in social networks. The question is raised about the communicative plasticity of separate images, the metamorphoses that occur with them when they are taken out of their original context, and their insertion into new artistic and research practices. As such practices, the text pays special attention to two cases — the screenshot project of French director Frank Beauvais and contemporary audiovisual film criticism (based on the works of Johannes Binotto, Carrie Griffith, Daniel McIlwright).

DOI: 10.22394/0869-5377-2024-1-218-231

References

- Bazin A. Chto takoe kino? [Qu’est-ce que le cinéma?], Moscow, Iskusstvo, 1972.
- Binotto J. Practices of Viewing: Screenshot. *Vimeo*, August 18, 2021. Available at: <https://vimeo.com/589010075>.
- Bonitzer P. “Real’nost” oboznachenija (1971) [“Realite” de la denotation]. *Cineticle*, September 7, 2016. Available at: <https://cineticle.com/pascal-bonitzer-reality/>.
- Coldiron P. The First Impulse. *Museum of Moving Image*, October 19, 2012. Available at: <http://www.movingimagesource.us/articles/the-first-impulse-20121019>.
- Efendi V. Here’s Looking At You. *The Curious Brain*, 2016. Available at: <https://thecuriousbrain.com/?p=83878>.
- Eisenstein S. Stenogrammy rezhisserskih seminarov 1933–1935 [Transcripts From Filmmaking Seminars 1933–1935], Tbilisi, Sa.Ga, 2017.
- Pasolini — Eye Contact. *Vimeo*, February 7, 2017. Available at: <https://vimeo.com/202964342>.
- Valladares C. François Truffaut in One Shot. *MUBI Notebook*, August 24, 2020. Available at: <https://mubi.com/en/notebook/posts/francois-truffaut-in-one-shot>.
- Witt M. Taking Stock: Two Decades of Teaching the History, Theory, and Practice of Audiovisual Film Criticism. *NECSUS: European Journal of Media Studies*, May 28, 2017. Available at: <https://necsus-ejms.org/taking-stock-two-decades-of-teaching-the-history-theory-and-practice-of-audiovisual-film-criticism/>.



«Акты исследования» — публичная программа о художественных исследованиях и производстве знания в искусстве, которая проходила в октябре-ноябре 2023 года в Доме культуры «ГЭС-2». Она состояла из открытых мероприятий о взаимосвязи искусства и науки, ориентированных на широкую и профессиональную аудиторию, а также лаборатории для художников и теоретиков, посвященной вопросам производства исторического знания.

Слово «акты» в названии отражает двойственную суть исследовательской практики в искусстве. С одной стороны, это указание на активный, изобретательный, перформативный, порой вызывающий характер таких исследований: их методология каждый раз переопределяется в зависимости от комплексных условий, в которых невозможно выработать «объективный» подход — или, наоборот, хочется его избежать. С другой стороны, под исследованиями в искусстве зачастую узко понимают увлеченность художников эстетикой документа, когда выставка превращается в нечитаемый архив, сборник бюрократических актов, расписок и постановлений. Программа построена на пересечении этих проблематик и была призвана охватить их широким взглядом, задействуя критику, нюансированный анализ методологий и сотворчество.

Записи прямых трансляций доступны на странице программы и в Youtube-канале «ГЭС-2».



Соавторы и спикеры программы (на момент подготовки номера к печати): Елена Аносова, Марина Бобылева, Алексей Булдаков, Андрей Василенко, Сергей Гилёв, Ян Гинзбург, Сергей Гуськов, Егор Исаев, Лев Калининченко, Катя Колпинец, Лера Конончук, Инна Кушнарёва, Иван Новиков, Николай Онищенко, Мария Перминова, Саша Пучкова, Дмитрий Рогозин, Кристина Романова, Алина Савицкая, Ксения Скорытченко, Николай Ссорин-Чайков, Федор Телков, Анна Титовец.

Участники лаборатории «Свидетели времени»: Владимир Бекметьев, Анна Бёрч, Татьяна Ведерникова, Григорий Винокуров, Анжела Гурциева, Наталья Данилова, Яна Двоенко, Герман Девяшин, Анастасия Деткова, Екатерина Дефье, Марина Дьяконова, Степан Есян, Карина Жавлиева, Дарья Зиновьева, Ольга Иванникова, Сергей Карпов, Мария Локтева, Анна Пронина, Илья Пронченко, Саша Пучкова, Дарья Радиорыб, Елена Сакирко, Анна Тарарова, Макар Терёшин, Мария Тимофеева, Фёдор Тощев, Алёна Троицкая, Надежда Ховаева.

Кураторы: Андрей Василенко, Лера Конончук.

Продюсеры: Юлия Бучинская, Ангелина Ворона.

ЛОГОС_

Г Д Е К У П И Т Ь

ИНТЕРНЕТ- <http://www.labirint.ru/>

МАГАЗИНЫ <http://www.ozon.ru/>

В ЭЛЕКТРОННОМ <http://www.litres.ru/>

ВИДЕ <https://www.eastview.com/>

МОСКВА **Фаланстер**, Тверская ул., 17, (495) 749-57-21,
falanster@mail.ru

Киоски **Издательского дома «Дело»** в РАНХиГС,
пр-т Вернадского, 82, (499) 270-29-78, (495) 433-25-02
magazini@anx.ru

Циолковский, Пятницкий пер., 8, стр. 1, (495) 951-19-02,
primuzee@gmail.com

БукВышка, университетский книжный магазин ВШЭ,
ул. Мясницкая, 20, (495) 628-29-60, books@hse.ru

Garage Bookshop, павильон Музея современного искусства
«Гараж», ул. Крымский Вал, 9, стр. 32 (Центральный парк
культуры и отдыха им. М. Горького), (495) 645-05-21

Гнозис, Турчанинов пер., 4, (499) 255-77-57

САНКТ- ПЕТЕРБУРГ **Подписные издания**, Литейный пр-т, 57, (812) 273-50-53,
ivanovnovnov@gmail.com

Порядок слов, наб. р. Фонтанки, 15, (812) 310-50-36,
porjadokslov@gmail.com

Все свободны, ул. Некрасова, 23, (911) 977-40-47,
vsesvobodny@gmail.com

Свои Книги, ул. Репина, 41, (812) 966-16-91

- ЕКАТЕРИНБУРГ** **Пиотровский в Президентском центре Бориса Ельцина,**
ул. Бориса Ельцина, 3, (912) 485-79-35
Кофе, книги и другие измерения, Верхняя Пышма,
Успенский проспект, 99, (912) 200-01-99
ssv@drugie-knigi.ru
- ПЕРМЬ** **Пиотровский,** Независимый книжный магазин,
ул. Ленина, 54, (342) 243-03-51,
piotrovsky.book@gmail.com
- КАЗАНЬ** **Центр современной культуры «Смена»,**
ул. Бурхана Шахиди, 7, (843) 249-50-23
smenaknigi@gmail.com
- ВЛАДИВОСТОК** **Игра слов,** Партизанский пр., 44, (991) 069-35-52