

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 *делаться*?

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 (Йозель 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 Реева 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