

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, разнящихся 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.: Ибраилова М. Исполнение знания // Театр. 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 одно временно 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/claude-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; Алетейя, 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 непереводимый 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-эпистемо-методологическую 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://theoryand-practice.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; Свержун 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 нелестных 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 монументальности.

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, задумать 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*) проходила 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 пометы 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 избавить 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 «вненаходимостью» в первоначальном, бахтинском смысле; если обращаться к его переосмыслению Юрчаком, то это уже вненаходимость 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 расхожей 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, рассмотренного, забытого, стертого — 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 Гутова 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 Готов.

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 Гутова, 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 Гутова 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 «Художественная 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-коловрата) 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, подвисшим 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 необнадёживающего 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 размышлял 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 спектаклярности 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 изнутри 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: 10.17323/0869-5377-2024-1-5-33

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'naia 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 russkaia 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.
- Dyakonov 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 issledovaniï 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.
- Lyotard J.-F. *Sostoianie postmoderna* [La Condition postmoderne], Moscow, Saint Petersburg, Institute of Experimental Sociology, Aleteïia, 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 pamiati 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/>.