

Эпистемологическая полезность художественных резиденций и шелуха повторений

ЖЕНЯ ЧАЙКА

Ассоциация арт-резиденций России, Коломна,
zhanya.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 понятых 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 определенно 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. Взаимосопряженность 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 сравнивать 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, описание 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 познавательные 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 нашел 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 уравнивала 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 приращения 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, неизвестным. 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 создают 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: 10.17323/0869-5377-2024-1-37-61

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.