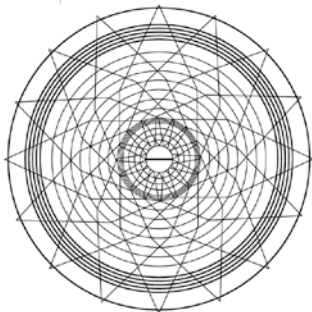




ХУДОЖНИК И СИСТЕМЫ КОММУНИКАЦИЙ

Шурипа С. В.

преподаватель Института проблем современного искусства
(Москва, Россия)
shuripa@gmail.com

Аннотация:

Статья посвящена обзору социокультурных условий, возникающих вокруг художественных практик и дискурсов в современном обществе.

Ключевым фактором является развитие коммуникационных сетей.

Эти технологические изменения создают принципиально новую ситуацию, которую ощущают все участники художественной жизни, как художники, так и кураторы и критики, и зритель.

Многие наблюдатели считают, что развитие глобальных коммуникационных сетей влечет за собой изменения в самой природе искусства, способов его производства, восприятия, существования его институтов. Кто-то полагает, что эти изменения носят лишь тактический характер.

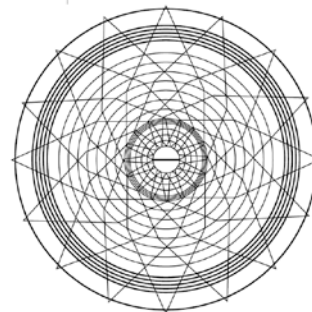
Для действующих художников новая культурная ситуация таит новые возможности, но и новые риски: никогда еще образы не были столь многочисленны, доступны, быстры, как сегодня. Никогда еще образ не был способен воздействовать на индивидов и группы людей с такой степенью непредсказуемости.

Как отвечают на эти перемены художники и другие акторы художественной жизни? Какие трансформации ожидают современное искусство на уровне методологий, нарративов и проблематик? Каким может быть будущее искусства в эпоху глобальных коммуникационных сетей?

Ключевые слова: художник, социальное искусство, художественные практики, коммуникационные сети, институты искусства, природа искусства

1. Художник и системы коммуникаций

Профессиональное поле современного искусства складывается, начиная с 70-х годов прошлого века, в результате адаптации находок концептуального искусства, минимализма, поп-арта, нео-дадаизма и других течений нео-авангарда к социальным, политическим, культурным и технологическим реалиям

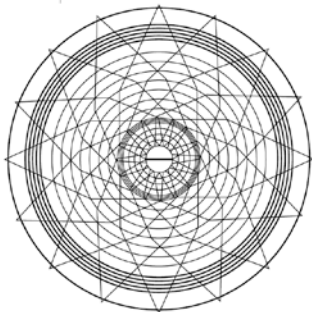


возникающего в этот период информационного общества. Здесь действуют два фактора: логика развития искусства и социально-исторические условия, в которых художественное высказывание производится и воспринимается. Логике развития искусства можно отнести к условно «внутренним» силам; действие социально-исторического контекста – к «внешним». Ключевое достижение концептуализма, определившее всю последующую историю искусства, состоит в снятии непреодолимого барьера между «внутренним» и «внешним», или в признании того, что природой искусства является дискурс, идея, концепция, придуманная художником и коммуницируемая посредством художественного объекта, жеста или ситуации.

«Искусство это идея как идея», - провозглашенная Джозефом Кошутом в 1969 году формула ¹ выразила один из главных принципов нового художественного мышления. Из него следуют и другие важные новшества, способствовавшие «переизобретению» искусства после того, как программы модернизма и авангарда оказались исчерпанными. Если главное — это концепция, а ее воплощение имеет скорее инструментальную ценность, то произведение больше не может пониматься в духе модернизма, как замкнутый на себя мир, автономный эстетический объект, чей смысл не меняется в зависимости от изменений контекста. Идея или смысл могут меняться при каждой новой интерпретации. Не случайно в своем манифесте «Искусство после философии» Кошут приводит тезис из «Логических исследований» Витгенштейна о том, что смысл — это употребление, а не фиксированный «объект». Смысл изменчив, зависим от контекста, от позиции в пространстве культурного опыта и горизонта исторических ожиданий, определяющих понимание. Это прагматическое отношение к смыслу как к процессу интерпретации или социального конструирования оказывается созвучным коммуникационной эпохе.

Контекстно-зависимое произведение открыто для истолкования, достраивания смысла зрителем. Эта открытость заявляет о себе и на более общем уровне искусства как культурной подсистемы: сегодня в глобальном арт-мире существует консенсус по поводу невозможности построения логически непротиворечивого набора правил или теории, которая позволила бы четко определить границы искусства. Поле современного искусства является не целостной системой, а множеством разнообразных практик и дискурсов. Практика и теория здесь тесно переплетены. Подчас они неразделимы: многие художники, по крайней мере, начиная с 1990-х годов, делают сложные исследовательские проекты, в которых они сами выполняют функции куратора или теоретика. В то же время, критики, теоретики, историки искусства нередко

¹ Kosuth, Joseph. Art After Philosophy. В кн. Art in Theory 1900-2000, ред. Charles Harrison, Paul Wood. Blackwell Publishing, 2003. Стр. 852-861.



участвуют в художественных инициативах также и в ролях кураторов, художников, активистов.

Современное искусство – одна из тех сфер культуры, где междисциплинарный подход стал наиболее распространенным и продуктивным источником новых методов и практик. Эта особенность современного искусства имеет глобальный характер, являясь одним из культурных эффектов становления «общества знаний»², в котором уплотнение коммуникационных сетей размывает традиционные границы между дисциплинами. Рост производства и циркуляции образов оказывает влияние не только на уровне формы, или видимой части работы, но и на уровне социокультурных контекстов, в которых работа производится, экспонируется или публикуется.

Социально-исторические условия конца XX – начала XXI века как никогда раньше определяются развитием коммуникационных технологий. Цифровые медиа переформируют социальные взаимодействия. Развивается сетевое общество, в котором жесткие иерархические структуры растворяются в пространстве информационных потоков³. Сети перестраивают привычные форматы социальных взаимодействий, делая их более горизонтально ориентированными, интерактивными, чувствительными к изменениям контекстов. Это влияет и на условия существования искусства, в том числе на работу культурной памяти и ожиданий, на восприятие и оценку художественного жеста, на понимание функций художника в системе культуры.

Отсюда и изменения традиционной структуры поля искусства, в основе которой лежит ситуация экспонирования созданных художником (как правило, в не или почти непубличных условиях мастерской) произведений, - этих квазисакральных объектов, - в специализированном пространстве выставочного зала, музея или галереи. Эта сложившаяся в середине прошлого века система подразумевает четкое разграничение функций художника, зрителя, критика, теоретика искусства. В сетевом обществе это разделение труда пересматривается. Художник может действовать как куратор, теоретик или критик. Зритель становится более активным участником производства смысла, подчас соавтором художественного мессиджа. Кураторская идея может обладать не меньшим значением, чем работа художника. Исчезают основания исключительного права художника-творца на производство художественных ценностей. В этой ситуации «смерти Автора»⁴ вместе с активизацией зрителя

2 См. в кн. Stehr, Nico. Knowledge Society. London, Sage, 1994

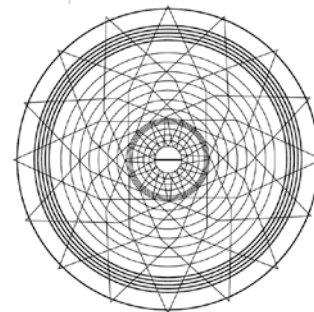
3 См. об этом Castells, Manuel. The Rise of the Network Society. Blackwell Publishing, 1996

4 Р. Барт. Смерть автора. В кн. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва, Прогресс. 1994. Стр. 384-391

[Научные статьи]

Шурипа С. В.

Художник и системы коммуникаций



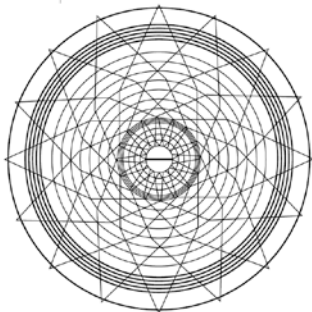
складывается и фигура активиста, сочетающая функции художника и деятеля публичной сферы.

Развитие сетей, связывающих социальное и технологическое, биологическое и политическое, влечет за собой изменение самой природы искусства, то есть способов его производства, восприятия, существования его институтов. Это не первый случай, когда трансформации подвергается сама природа художественного действия. Уже начиная с середины XIX века основные ценности искусства радикально менялись несколько раз. Эти кризисы являются индикаторами социально-технологических травм, определивших историю культуры Нового времени. Первым разрывом с традицией, первой версией искусства, понимающего себя как преимущественно современное, стал импрессионизм, запустивший логику эволюции живописи, которая через несколько десятилетий привела к возникновению абстрактной живописи. Абстракция воплотила мечту «высокого модернизма» об универсальном языке.

Еще один разрыв был ознаменован возникновением концептуального искусства. В 1960-1970-е годы художники-концептуалисты разрабатывают новые системы кодов. Теперь главное не образ или стиль, и даже не абстрактная визуальность: работа – это, прежде всего, идея, коммуникативный акт, мессидж, и только потом – форма, образ или объект, эстетические качества которого полностью подчинены задаче выражения идеи. Художественные принципы концептуализма – работа-как-идея, пост- или мультимедийность, решающее значение институций – были опробованы художниками следующего поколения в контексте «расширенного поля»⁵ повседневности с ее многообразием социальных пространств и ситуаций, и затем стали ключевыми ценностями современного искусства.

Каждый из этих разрывов или кризисов открывает новый период истории искусства, и в то же время неразрывно связан с новым уровнем развития коммуникационных технологий. Так, в работах импрессионистов сложно не заметить реакцию на распространение фотографии. Возникновение абстрактной живописи неотделимо от развития средств массовой коммуникации, от фрагментации и манипулирования образами в прессе, кинематографе и повседневной жизни массового общества индустриальной эпохи. Концептуальное искусство выразило новое, характерное для информационного общества отношение к образу, идее, объекту искусства и субъективности художника. Для художников эта новая социокультурная ситуация таит не только новые возможности, но и новые риски.

⁵ Краусс, Розалинд. Скульптура в расширенном поле. В кн. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. Москва, Издательство “Художественного журнала”, 2003. Стр. 272 - 289



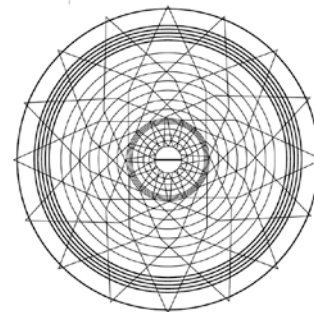
Одна из причин этого заключается в том, что никогда еще технологические образы не были так многочисленны, вездесущи, быстры и просты в изготовлении, как сегодня. Благодаря развитию цифровых медиа, образы могут производиться и тиражироваться почти без труда в любой точке пространства и времени, и это позволяет им воздействовать на поведение индивидов и групп с все возрастающей степенью непредсказуемости.

2. Институциональная система

Сегодня в основе профессионального поля искусства лежит идея арт-мира как нежестко связанной системы институций. Каждая из институций – будь то музей, учебное заведение, выставочный зал, профессиональный журнал – включает объединение экспертов, чья компетентность подтверждается в профессиональном поле. Профессионалы, работающие в различных институциях, не обязаны придерживаться одинаковых взглядов, наоборот, они могут и на практике склонны спорить и конкурировать между собой; достаточно лишь того, что каждый из них признает компетенции других. Именно экспертное суждение представителей институции является ключевым в процедуре легитимации жестов художника. Преимущества такой институционально (а не, например, рыночно или идеологически) ориентированной структуры арт-мира – в ее открытости, плюралистичности, демократизме, и в то же время относительной автономии.

Институциональная система в современном виде сложилась в ответ на ситуацию, когда принятые в Новое время границы и способы определения территории искусства утратили значение, так как художественную ценность стали признавать за предметами и явлениями, не имеющими каких-либо доступных восприятию признаков традиционного, или даже модернистского произведения⁶. Теперь границы искусства невозможно задавать априори, установив, что произведение должно быть картиной или скульптурой. Даже если добавить к этому классическому набору выразительных средств более новые медиа – фото, видео, инсталляцию, перформанс – у художника остается возможность объявлять произведением искусства любые новые предметы или явления, до этого считавшиеся нехудожественными. В отсутствие универсальных правил, наиболее точным способом отличать искусство от неискусства становится суждение экспертов, – именно в силу того, что оно условно и контекстно зависимо, а потому способно учитывать тонкие, локальные смысловые и эстетические эффекты.

6 См. Danto, Arthur. Transfiguration of the Commonplace. Harvard University Press. 1981



3. Цифровые сети и публичная сфера

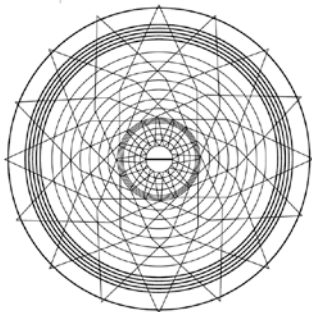
Бурное развитие цифровых коммуникационных сетей началось еще в 1990-е годы прошлого века с развитием интернета. К середине 2000-х годов начали активно развиваться новые формы коммуникаций, социальные сети. Пронизывая все сферы жизни общества, социальные сети служат стандартизации и технологизации коммуникаций. Новизна, которую несут социальные сети, связана в первую очередь с их массовостью и технологичностью. Это придает небывалую силу и дальность действия любым голосам, образам, эмоциям. В то же время, социальные сети являются формализацией общих мест и привычек повседневной речи, локальных ситуаций неформального «живого» общения. Что принесли социальные сети в поле современной культуры? Следует выделить три основных аспекта. Первое: массовая персонализация и автономизация малых и индивидуальных инициатив, дающая возможность представить собственную деятельность каждому производителю культурной продукции, каждому действующему лицу в поле культуры. Второе: быстрое действие, возможность мгновенной реакции. Третье: глобальный радиус действия. Эти три измерения цифровых сетей создают основу того, что Мануэль Кастельс называет «массовой само-коммуникацией» (mass self-communication)⁷.

Под влиянием сетей меняется и публичная сфера в привычном для XX века понимании. Юрген Хабермас перечисляет основные свойства коммуникаций в публичной сфере⁸. Во-первых, это открытость и инклюзивность; во-вторых, стремление к рациональности во имя общего блага; в-третьих, нейтральность по отношению к социальным или политическим статусам вовлеченных в дискуссию субъектов. Казалось бы, цифровые коммуникации должны только способствовать развитию открытых публичных дискуссий; тем не менее, в XXI веке логика развития сетей начинает противоречить принципам открытости, инклюзивности и рациональности. Технологическое переформатирование публичной сферы выводит на первый план само-коммуникации с их способностью к передаче эмоционального.

Глобальное промышленное производство высказываний, мнений, дискурсов постоянно растет. Возникает новый тип публичности. Действующие лица в публичной сфере теперь могут и не стремиться к автономии от рынка или институтов власти. Цифровая публичная сфера значительно шире предшествующей версии, сформированной печатным словом. Теперь она включает и огромные множества тех, кто не имел ни собственного голоса, ни образа в доцифровых коммуникационных медиа, то есть рядовых пользователей. При этом к пользователю уже не предъявляется требование

⁷ Кастельс, Мануэль. Власть коммуникации. Москва. Издательский дом ВШЭ. 2017. Стр. 105-118

⁸ См. Хабермас, Юрген. Структурная трансформация публичной сферы. Москва, "Весь Мир", 2016



соответствовать требованиям постоянства и целостности, предъявлявшимся к личности в культуре печатного слова. Поэтому в цифровых коммуникационных сетях значительную роль играют разного рода фиктивные идентичности. Многочисленные квазисубъекты увеличивают интенсивность и объем дискурсивных потоков и сконструированы так, чтобы хотя бы на первый взгляд вызывать доверие, будучи при этом своего рода неидентифицируемой «темной материей» коммуникационных сред.

Профессиональное поле искусства является одной из наиболее открытых для эксперимента частей публичной сферы. Отношения и связи действующих лиц в арт-мире в значительной степени строятся на основе тех же правил и ценностей, что и в публичной сфере в целом. Это значит, что развитие коммуникационных технологий оказывает комплексное воздействие на различные уровни художественной жизни. Так, на уровне практики, художник может работать с сетевыми взаимодействиями и сообществами, задействуя их в плане и формы, и содержания, контекстов и фоновых нарративов. Важно и происходящее на самом общем уровне, – новые условия в институциональной системе искусства, возникающие вследствие распространения и уплотнения сетей. С одной стороны, возникают новые возможности для диалога с публикой, организации художественных практик, культурно-исторического процесса активизации и децентрализации зрительской субъективности⁹. Экспертная оценка художественного жеста в ситуации цифровой массовости подчас сосуществует с суждениями на основе коллективных эмоций, настроений, формализованных посредством сетевых протоколов, техно-лингвистических расширений сил иррациональных, но исчислимых в «лайках» и «перепостах».

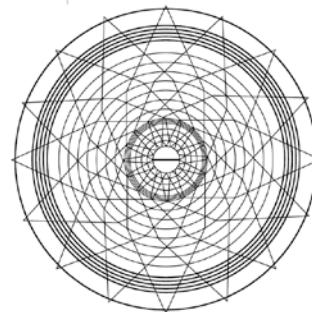
В то же время, все более условным и опосредованным становится понимание того, что можно назвать самым предметом искусства. В до-концептуальной традиции «высокого модернизма» предмет искусства понимался как универсальная и автономная сущность. Главный идеолог модернизма Климент Гринберг описывал различные атрибуты этой сущности с помощью таких понятий, как абстракция, плоскостность, качество, внутренняя логика медиума. Модернизм исчерпал ресурс своего развития вскоре после того, как идеи Гринберга стали господствующей в арт-мире версией теории искусства. В современном искусстве, многое унаследовавшем у пост-концептуальных практик 1970-1980-х годов, предмет понимается не столько как некое неизменное ядро, вещь, метафизическая сущность, сколько – в прагматическом духе – как коммуникативный акт, высказывание. Каждый коммуникативный акт

9 См. об этом Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London. Verso, 2012

[Научные статьи]

Шурипа С. В.

Художник и системы коммуникаций



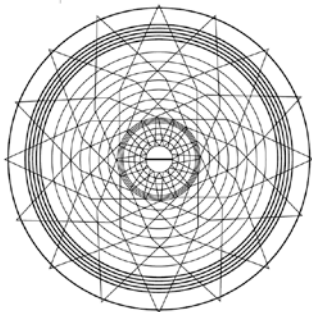
конструирует собственную реальность, размечая позиции, устанавливая собственный отсчет времени и пространства.¹⁰

Если предмет искусства — это социальная связь, то перед художником открываются широкие перспективы для экспериментальной и исследовательской работы. Современное искусство во многом основано на критике ключевых для Нового времени представлений об автономии эстетического опыта. Понятие произведения как чего-то произведенного уступает понятию практики, которая нередко выходит за привычные институциональные границы искусства. Задачей художника в этих условиях становится уже не изображение объективной или выражение субъективной реальности, как в модернизме, и даже не переизобретение повседневного, как в нео-авангарде. Сегодня художественная практика это та область культуры, где пересекаясь, взаимодействуют образ и слово, локальное и глобальное, событие коммуникации и структура языка. Художник в эпоху глобальных цифровых коммуникаций может производить саму социальную реальность, конструируя ситуации, находящиеся на границе информационного и эстетического, факта и вымысла, из коммуникативных актов, социальных пространств, отклоненных потоков дискурса создавая более сложные и многоуровневые образы, чем когда-либо.

Примером художественной стратегии, разработанной с учетом специфики текущего исторического этапа в развитии коммуникационного общества, является работа Агентства Сингулярных Исследований (АСИ), возникшего в 2014 году в Москве объединения художников (основатели А.Титова, С.Шурипа). В своей работе Агентство Сингулярных Исследований исходит из того, что у художественного образа и коммуникаций одна и та же природа — это социальные связи, конструируемые с помощью дискурсивных сетей. Методология АСИ сочетает обращения к художественной литературе и документальности, критику образов и реконструкции социальных пространств, а также различные типы дискурсов и практик апроприации и переосмысления образов и идей, действующих в стремительно растущей «серой зоне» между истинным и ложным, действительным и фантастическим, присутствием и отсутствием.¹¹

¹⁰ Де Серто, Мишель. Изобретение повседневности. Издательство Европейского Университета. СПб. 2013. Стр. 106

¹¹ Shuripa, Stanislav, Titova, Anna. Demontage of Attractions. В кн. Jonson, Lena and Erofeev, Andrey, ed. Russia — Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist. Routledge. London. 2018. Стр. 209-227



4. Критическое наблюдение систем коммуникации в проектах Агентства Сингулярных Исследований

В период с 2014 по 2018 годы АСИ представило серию проектов, посвященных наблюдению и анализу процессов дискурсивного конструирования реальности.

1) Observatorium (2014, Санкт-Петербург, специальный проект биеннале европейского искусства Manifesta X)



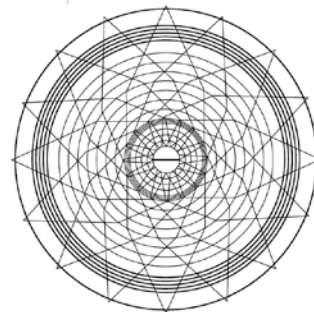
Рисунок 1. Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа), Обсерваториум, 2014, Инсталляция
Фото: Егор Рогалев

Проект включает музей неизвестного любителя теорий заговора, построенный в заброшенном доме в центре Санкт-Петербурга, где был найден его персональный архив. По найденным документам были реконструированы материалы, инструменты, другие предметы, связанные с работой энтузиаста тайного знания. Пространство дома, сохранившее следы различных эпох, было превращено в средство рассказа о мире исчезнувшего исследователя, в карту персональной вселенной, где в самых заурядных элементах повседневности можно заметить следы некоего суперзаговора. Реконструируемая позиция отсутствующего наблюдателя расположена на границе социальных пространств, коммуникаций и внутреннего опыта, в окрестностях того, что не способны выразить документы. Судить о ней остается только по косвенным признакам, слабым сигналам и стертым следам. Среди свидетельств — записи и наброски,

[Научные статьи]

Шурипа С. В.

Художник и системы коммуникаций



газеты бесплатных объявлений, которыми этот “подпольный человек” заклеивал окна, фотографии уличных сцен 90х, самодельные головные уборы из фольги, призванные защищать от вредоносных флюидов или лишней информации. Архив конспиролога, реконструированные объекты и техники наблюдения, интерпретации и самореференции трансформируют пространство, делая его не просто еще одним домом-музеем, а скорее действующей моделью микромира, способом понимания духа эпохи.

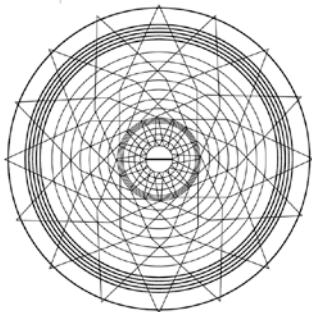
Проект Observatorium исследует способы конструирования фактичности в глобальных коммуникационных сетях. В центре внимания художников – формирование реальности с помощью массового производства образов, техник наблюдения и интерпретации. В пограничной области между документальностью и спектаклем проявляет себя характерное для глобального когнитивного капитализма напряжение между непрестанно растущими массивами данных о мире и возможностями привычных схем, определяющих повседневное восприятие. Так получают распространение различные «теории заговора», предлагающие обманчиво простые ответы на вызовы, порождаемые сложным и изменчивым пространством информационных потоков.



Рисунок 2. Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа), Обсерваториум, 2014, Инсталляция

Фото: Егор Роголев

Observatorium построен вокруг невидимой зрителю фигуры наблюдателя, ведущего поиск подтверждений для создаваемой им теории заговора. Природа



[Научные статьи]

Шурипа С. В.

Художник и системы коммуникаций

и цели, а также возможные сценарии этого заговора остаются неясными для конспиролога, который уверен лишь в том, что сталкивается с его проявлениями почти на каждом шагу. Да и сам наблюдающий субъект остается непроявленным, как будто растворенным в атмосфере. Observatorium — это пространство, в котором вел свое засекреченное расследование неизвестный наблюдатель. Подобно лирическому герою стихотворения, это пространство предоставляет возможность увидеть мир его глазами, вступить в диалог с неизвестным от его лица. В этой ситуации художники видят свою задачу в том, чтобы, открыв для посещения рабочий кабинет (лабораторию? жилище? дом-музей?) анонимного исследователя, познакомить публику с материалами и неоднозначными результатами его наблюдений.

2) Парк «Дистопия» (2015, Москва, Центр творческих индустрий «Фабрика», специальный проект шестой Московской биеннале современного искусства)



Инсталляция напоминает лабиринт или карту парка заброшенных монументов, где зритель может выбрать маршрут, выстраивая различные версии видимого. Найденный специалистами АСИ архив «Парка Дистопия» рассказывает не просто о неизвестных страницах истории XX века, а о катастрофе, которую удавалось скрывать до наших дней. Как свидетельствуют документы, в середине 1950-х годов Москва была уничтожена прямым попаданием метеорита, оставившего на месте города глубокий кратер, где с тех пор наблюдаются разнообразные аномалии. Астрономы сумели в деталях предсказать столкновение. В кратчайшие сроки точная копия Москвы была возведена на безопасном расстоянии к северо-востоку от столицы; затем, в бессознательном состоянии, перевезли население. Представленные документы освещают эти события.

Рисунок 3. Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа), Парк "Дистопия", 2015,

Инсталляция

Фото: CCI Fabrika

© Коммуникации. Медиа. Дизайн, Том 3, №3, 2018

[Научные статьи]

Шурипа С. В.

Художник и системы коммуникаций

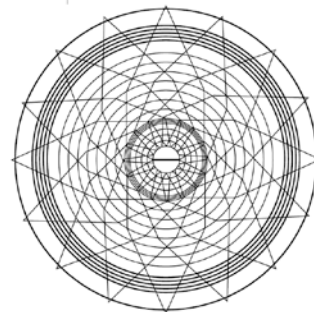


Рисунок 4. Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа), Парк "Дистопия", 2015, Инсталляция

Фото: CCI Fabrika

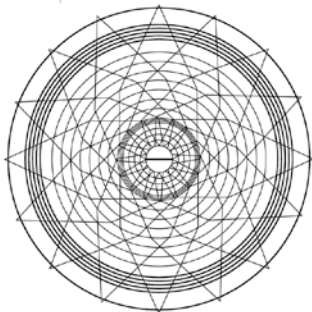
Около двухсот архивных фотоизображений подобраны с использованием открытых источников в социальных сетях. На фотографиях — городская среда, повседневность и строительство в Москве середины прошлого века, научные эксперименты, советские монументы и социальные пространства, работы нео-авангардистов 1960–1970-х годов, гравюры и эмблемы эзотерического толка, иллюстрации к алхимическим трактатам. Фотодокументы расположены в порядке, напоминающем таблицу, как если бы они были частью парящей в темной пустоте кристаллической решетки воспоминаний. Видео снято в одном из московских лесопарков, и представляет (воображаемую) экскурсию по склонам кратера. Состоящая из двух элементов вывеска озаряет пространство инсталляции красным и зеленым светом, намекая на атмосферу фантастической сцены.

Основной элемент инсталляции Парк «Дистопия» — семь специально произведенных столов, выстроенных в форме спирали. Также работа включает макет метеоритного кратера, неоновую вывеску и видео-документацию. На поверхностях столов напечатаны фотографии из найденного (вымышленного) архива Парка «Дистопия».



Рисунок 5. Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа), Парк "Дистопия", 2015, Инсталляция

Фото: CCI Fabrika



[Научные статьи]

Шурипа С. В.

Художник и системы коммуникаций

Сюжет этой работы – не столько фантастическое само по себе, сколько размышления о способности искусства конструировать реальность. В современном коммуникационном обществе методы конструирования реальности заимствуются у искусства и работают в самых разных сферах. Это новое «расширенное поле», область сконструированной реальности, растущая серая зона между истинным и ложным, опытом и представлениями – главный предмет интереса АСИ. Чем больше власть образов, тем более подвижными и фрагментарными становятся исторические нарративы: почти любые точки зрения находят подтверждение или опровержение благодаря образам. За фасадом образов просматривается ключевое свойство истории – ее катастрофичность. В проекте Парк «Дистопия», как и в других проектах АСИ, основное внимание уделяется связям между образом, смыслом и реальностью для того, чтобы показать условность этих связей и создать символическое пространство, в котором историческая память обнаруживает свою укорененность в образованиях коллективного воображаемого.

3) Темная материя: политическая философия мазка, социальная история страха (2016, Московский музей современного искусства, в рамках проекта “Взаимодействия”)



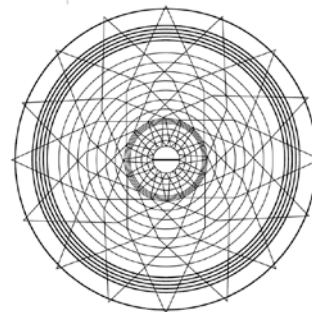
Рисунок 6. Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа), Темная материя. Политическая философия мазка и социальная история страха, 2016, Инсталляция

Фото: Московский музей современного искусства

[Научные статьи

Шурипа С. В.

Художник и системы коммуникаций



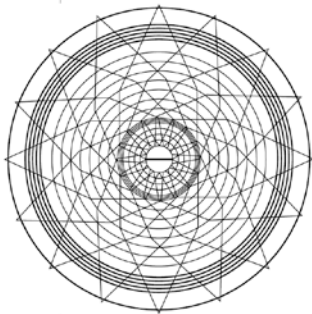
В проекте «Темная материя» АСИ в сотрудничестве с Центром Изучения Тайной Истории (ЦИТИ) исследует произведения из коллекции ММСИ на предмет непроявленного контента. Задача — не покидая регистра эстетического, выявить глубинные закономерности в потоках сигналов, циркулирующих между произведениями и зрителями (историческим прошлым и настоящим). Основной объект исследования — социальная жизнь страха, этой важнейшей для самоощущения культуры XX и XXI века эмоции. В этот период страх стал незримой и в то же время вездесущей силой, подобно темной материи заполнившей разрывы «связи времен» под покровом видимого исторического оптимизма. Возможно, именно социальная природа этого «большого страха» делает его в одних ситуациях условием выживания, а в других — распада сообщества. Если так, то под маскировкой эстетического, искусство выполняет также и функцию первичной сигнальной системы, подобной системе звуков, которыми пользуются приматы для предупреждения о приближении хищников.



Рисунок 7. Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа), Темная материя. Политическая философия мазка и социальная история страха, 2016, Инсталляция

Фото: Московский музей современного искусства

Для выявления «тонких эстетических свойств» (ТЭС) художественных объектов была построена Большая экспериментальная установка (БЭУ).



[Научные статьи]

Шурипа С. В.

Художник и системы коммуникаций

ТЭС обнаруживают себя в особых «манифестирующих эффектах» (МЭ), наблюдаемых с помощью наблюдательных устройств. Принцип действия БЭУ поясняет изображенная на ориентирующем ковре основная схема (ОС). Четыре стены-кулисы ориентированы согласно ОС, описывающей взаимосвязи между четырьмя основными уровнями темпоральной интенсивности: «настоящее», «предчувствия и предсказания», «пост-исторические психосейсмографии», «вечные вопросы».

Если считать, что эстетика – это шифр эмоциональных состояний сообществ, их надежд и тревог, то предметом исследования оказываются не столько эстетические явления сами по себе, сколько эти выражения коллективных чувств. Работа с произведениями велась с должной осторожностью, без вторжений в их художественные миры. Даже если художник – затворник и одиночка, то его (или ее) одиночество является подлежащим интерпретации отображением состояния социальных сил. Каждая из отобранных картин понимается как источник антропологической информации, передатчик слабых сигналов, формирующих взгляд на реальность, и в конечном итоге – саму реальность.

4) Корпорация «Клепсидра» (2017, Москва, Музей современного искусства «Гараж», 1-я триеннале русского искусства)



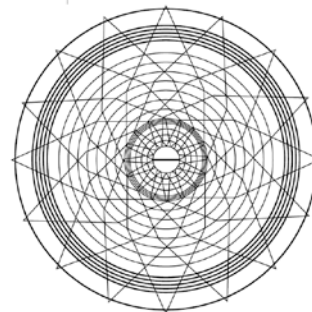
Рисунок 8. Агентство Сингулярных Исследований (Анна Титова, Станислав Шурипа) Корпорация "Клепсидра", 2017, Инсталляция

Фото: MCA Garage

[Научные статьи]

Шурипа С. В.

Художник и системы коммуникаций



Проект включает выставочный павильон, представляющий исследования социально-инжиниринговой корпорации Clepsydra, специализирующейся в области управления временными потоками. Презентация с помощью инфографики, документации и объектов рассказывает о разработанных корпорацией технологиях поворота социального времени. Наиболее доступная из них, - подражание образцам прошлого, - дает наилучший результат при систематическом и массовом применении.

На стенде представлены как инструкции и рекомендации по методикам поведенческого и ментального подражания, так и некоторые примеры рекомендуемых образцов – кадры из старых кинофильмов с указанием поз, жестов и артикуляции, которые необходимо имитировать, чтобы вернуться в прошлое. Экспозиция расскажет и о других, дополняющих методиках, таких как использование предметов, сохраняющих прошлое, реконструкции пространств, ситуаций и жизненных миров. Также представлена спецодежда для работы с обращенным временным потоком: выполненные из фольги защитные шлемы и инструкции по их изготовлению.

Среди экспонатов есть и потративный пульт, переключение которого помогает добиться устойчивости перенаправленного временного потока. Эксперименты, проведенные корпорацией Clepsydra, показали, что легче всего манипулировать индивидуально проживаемым «внутренним временем». Расширяются и возможности влияния на социальное время. Ключевым достижением специалистов из Clepsydra стала техника полного разворота социального времени, которой и посвящена экспозиция: поворот и перезапуск темпорального потока в направлении из настоящего в прошлое.

БИБЛИОГРАФИЯ

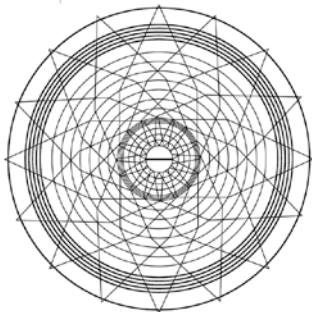
Барт, Ролан. Смерть автора. В кн. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва, Прогресс, 1994

Де Серто, Мишель. Изобретение повседневности. Издательство Европейского Университета. СПб, 2013

Краусс, Розалинд. Скульптура в расширенном поле. В кн. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. Москва, Издательство “Художественного журнала”, 2003

Кастельс, Мануэль. Власть коммуникации. Москва, Издательский дом ВШЭ, 2017

Хабермас, Юрген. Структурная трансформация публичной сферы. Москва, “Весь Мир”, 2016



[Научные статьи]

Шурипа С. В.

Художник и системы коммуникаций

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso, 2012

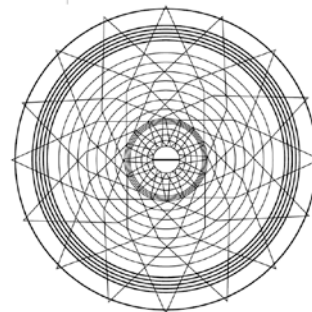
Castells, Manuel. *The Rise of the Network Society*. Blackwell Publishing, 1996

Danto, Arthur. *Transfiguration of the Commonplace*. Harvard University Press, 1981

Kosuth, Joseph. *Art After Philosophy*. В кн. *Art in Theory 1900-2000*, ред. Charles Harrison, Paul Wood. Blackwell Publishing, 2003

Shuripa, Stanislav, Titova, Anna. *Demontage of Attractions*. Jonson, Lena and Erofeev, Andrey, ed. *Russia – Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist*. Routledge. London, 2018

Stehr, Nico. *Knowledge Society*. London, Sage, 1994



THE ARTIST AND THE SYSTEMS OF COMMUNICATIONS

Shuripa S.

Lecturer at the Institute of Contemporary Art
(Moscow, Russia)

shuripa@gmail.com

Abstract:

The following article is dedicated to the review of socio-cultural conditions, that are emerging around the artistic practices and discourses in modern social life.

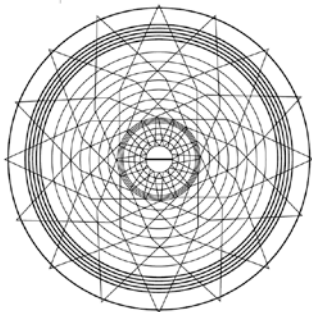
The key factor of those conditions is the development of communication channels and networks. These technological changes create an essentially new situation, that is perceived by all the participants of artistic life: from artists and art managers to art critics and spectators.

It is considered that the development of global communication networks will be followed by the changes in the nature of art itself, ways of art production, perception and the existence of art institutes. There are expectations, that these changes will have only a tactic sense.

For the modern artists new cultural situation means new opportunities as well as new risks: ideas now are as fast, various, accessible and fast as they have never been before. Besides that, ideas have never had such an unexpectable effect on the individual and group perception, as they have nowadays.

How do the artists and other actors of artistic life response to these changes? Which transformations may follow when we think about the art methodology, its narratives and problematics? How will the future of art look like at the epoch of the global communication networks?

Keywords: artist, art practices, art institutions, systems of communications, communication networks, nature of art



REFERENCES

Bart, Rolan. Smert' avtora. V kn. Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika. Moskva, Progress, 1994

Bishop, Claire. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London, Verso, 2012

Castells, Manuel. The Rise of the Network Society. Blackwell Publishing, 1996

Danto, Arthur. Transfiguration of the Commonplace. Harvard University Press, 1981

De Serto, Mishel'. Izobretenie povsednevnosti. Izdatel'stvo Evropeyskogo Universiteta. SPb, 2013

Kastel's, Manuel'. Vlast' kommunikatsii. Moskva, Izdatel'skiy dom VShE, 2017

Khabermas, Yurgen. Strukturnaya transformatsiya publichnoy sfery. Moskva, "Ves' Mir", 2016

Kosuth, Joseph. Art After Philosophy. В кн. Art in Theory 1900-2000, ред. Charles Harrison, Paul Wood. Blackwell Publishing, 2003

Krauss, Rozalind. Skul'ptura v rasshirennom pole. V kn. Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify. Moskva, Izdatel'stvo "Khudozhestvennogo zhurnala", 2003

Shuripa, Stanislav, Titova, Anna. Demontage of Attractions. Jonson, Lena and Erofeev, Andrey, ed. Russia – Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist. Routledge. London, 2018

Stehr, Nico. Knowledge Society. London, Sage, 1994