

КУБ В КУБЕ

КОМИКС
© ХЖОРАЛ.
2019

Художественный журнал № 111

Ре-территориализация / Ре-материализация

Еще недавно, каких-то пару лет назад, «Художественный журнал» посвятил один из своих номеров «танцу в музее», на страницах которого пространно обсуждалась экспансия в современном искусстве перформативных практик. Однако, это доминирование непредметных форм имеет давнюю историю. Беря свое начало в историческом авангарде, в новейшем искусстве оно восходит к «искусству взаимодействия» 1990-х. Тогда же оно обрело свое, как казалось, неопровержимое идейное обоснование в теориях нематериального труда, пришедшего на смену традиционному индустриальному производству. Одновременно с этим на протяжении последних трех десятилетий общественные и культурные процессы описывались через понятие глобализации. И действительно, художественная индустрия, как и практика художников, казалось, вышла за национальные границы и обрела транснациональный адресат. И вот сейчас, как кажется, процессы повернулись вспять — в сторону ре-территориализации и ре-материализации.

Объяснение этому может быть и предельно практичным: «во всех городах и весях художественные среды становятся все более локальными... и обращаются к локальному зрителю», так как заметный рост переживает «локальное финансирование искусства — местные власти стремятся сделать свои территории привлекательными для жизни и посещения». В то время как неискоренимая привязанность художников к материальным формам связана с их «желанием сделать что-то, что переживет его и современную ему эпоху. Но таким произведением искусства может быть только материальный объект, будь то картина, скульптура, видео или даже реди-мейд». (Б. Гройс «О территории...»). Наряду с этим к реабилитации материальности приводит и обращение современных авторов к историко-исследовательским темам и формам работы. Отсюда в их практику входят документы и свидетельства, которые по большей части носят материальный характер (А. Буистов «Когда гиганты спотыкаются»). В свою очередь к переоценке места и территории приводят групповые протестные субкультурные практики, которые выгораживают и обустроивают в пространстве капиталистического города свое «бытие-вокруг» (Г. Рауниг «Для Берта...»).

Более того, ретроспективно выясняется, что установка искусства недавнего прошлого на дематериализацию, как и на отказ от корней, были не так однозначны. Так, даже Марсель Дюшан, чье творчество, как принято считать, задавало импульс дематериализации искусства, на самом деле сохранял связь с художественным ремеслом и считал, что художник «обретает право на художественное суждение лишь после того, как проработает или претворит в форму некое интеллектуальное поле или комплекс проблем» (Д. Робертс «Темпоральность, критика и традиция производства керамических сосудов...»). Выясняется также, что модернистская мысль — к примеру, в трудах Эвальда Ильенкова — была не склонна разделять абстрактную спекуляцию и материальность тела (И. Кобылин «Электронный Лознгрин»), как и — в трудах Вернадского — сознание и территорию (Н. Смирнов «Антропоцена еще не было»).

И все же, очевидно, что любое возвращение, приходящее на смену периоду отрицания, не возвращает ситуацию в исходную точку. Вот и сегодня художники могут обращаться к традиционным материальным техникам — к живописи, например, и экспонировать их самым традиционным способом — в галерейном «белом кубе», но за этим показом стоит перформативная компонента — «холсты не столько представляют из себя живописные картины, сколько разыгрывают картинность» (Е. Рогалев «Гул экологической чувственности 3»). Аналогично и с территорией — открывая для себя заново место, художники не могут игнорировать его встроенность в сложную систему пространственных связей. «В планетарном масштабе мы видим формирование огромного геокинематического аппарата, состоящего из блуждающих спутников, камер слежения, геосенсорных матриц, миллионов мобильных телефонов и так далее, создающего <...> множественные возможные комбинированные изображения, каждое из которых перекрывает границы восприятия» (Б. Браттон «Дальнейшие проявления постантропоцена»). А потому сегодня, как и в минувшем веке, как и до него, художники хотят создавать «искусство репрезентативное, модернистское, монументальное, эфемерное, коллективное, перформативное. Ему свойственны восхитительные цвета, изысканность форм и шаткость границ» (Е. Фикс «Идишское современное искусство»).

МОСКВА, НОЯБРЬ 2019

ХЖ Художественный журнал Moscow Art Magazine



Журнал можно приобрести в Москве:

Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Московский дом книги на Арбате
Библио-Глобус
Книжный магазин «Фаланстер»
Центр современного искусства «ВИНЗАВОД»
(магазин «Фаланстер»)
Monitor book/box
Музей современного искусства «Гараж»
Еврейский музей и центр толерантности
Московский музей современного искусства
на Петровке
Мультимедиа Арт Музей
Центр фотографии имени братьев Люмьер
Интернет-магазин «Озон»
Магазин школы фотографии PHOTOPLAY
Книжный магазин «Циолковский»
Кинотеатр «Пионер» (книжный магазин BookStore)
Музей-заповедник «Царицыно»
Галерея «Гранд»
Книжная лавка РГГУ («У Кентавра»)

в Санкт-Петербурге:

Музей Эрмитаж
Галерея/бюро «ФотоДепартамент»
Книжный магазин «Свои книги»
Магазин «Все свободны»
Магазин «Подписные издания»
Книжный магазин «Порядок слов»
Книжный магазин на острове Новая Голландия

в городах:

Магазин «Никто не спит», Тюмень
Магазин «Пиотровский», Пермь
Ельцин-Центр (магазин «Пиотровский»),
Екатеринбург
Книжный магазин «Чарли», Краснодар
Книжный магазин «Капиталь», Новосибирск
Центр современной культуры «Смена», Казань
Книжный магазин в галерее «Виктория», Самара
Центр современной культуры «Хлебозавод»,
Владивосток

- 6
БЕЗ РУБРИКИ
**МАТЕРИНСКОЕ, МАТЕРИАЛЬНОЕ,
МАТРИЧНОЕ. ФРАГМЕНТЫ**
Степан Ванеян
- 16
ТЕОРИИ
**ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ, КРИТИКА
И ТРАДИЦИЯ ПРОИЗВОДСТВА
КЕРАМИЧЕСКИХ СОСУДОВ:
БЕРНАРД ЛИЧ И МАРСЕЛЬ ДЮШАН**
Джон Робертс
- 26
ИССЛЕДОВАНИЯ
**«ЭЛЕКТРОННЫЙ ЛОЭНГРИН»:
ПРОВИДЕНЦИАЛЬНАЯ МАШИНА
СОВЕТСКОЙ КИБЕРНЕТИКИ**
Игорь Кобылин
- 36
ЭКСКУРСЫ
АНТРОПОЦЕНА ЕЩЕ НЕ БЫЛО
Николай Смирнов
- 46
ТЕОРИИ
**ДАЛЬНЕЙШИЕ ПРОЯВЛЕНИЯ
ПОСТАНТРОПОЦЕНА**
Бенджамин Браттон
- 54
ПОЗИЦИИ
**ОРИЕНТИРОВАНИЕ В БОЛЬШОМ МИРЕ:
О НЕОБХОДИМОСТИ БЕЗГОРИЗОНТНЫХ
ПЕРСПЕКТИВ**
Патриция Рид
- 64
БЕСЕДЫ
**О ТЕРРИТОРИИ, МАТЕРИИИ, ПЛЕМЕНАХ,
КЛАССОВОЙ БОРЬБЕ И ИНЫХ
СЛОЖНОСТЯХ...**
Борис Гройс, Виктор Мизиано
- 72
ПЕРСОНАЛИИ
**ДЛЯ БЕРТА: ЭССЕ О БЫТИИ-ПОД
И БЫТИИ ВОКРУГ**
Геральд Рауниг
- 78
АНАЛИЗЫ
**ГУЛ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ
ЧУВСТВЕННОСТИ 3**
Егор Роголев
- 84
СИТУАЦИИ
**«БОЛЬШИЕ КРАНЫ ДАЮТ НАМ
БОЛЬШИЕ ПРЕИМУЩЕСТВА»**
Интермодальный терминал
- 92
СИТУАЦИИ
КОГДА ГИГАНТЫ СПОТЫКАЮТСЯ
Алексей Буистов
- 98
ИСТОРИИ
**ПО СЛЕДАМ ПОЛЬСКОЙ ХОНТОЛОГИИ.
(ДЕ)МАТЕРИАЛИЗАЦИЯ ГОМОФОБИИ
В СЕМИ СЦЕНАХ С ЭПИЛОГОМ**
Валерий Леденев
- 106
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ИДИШСКОЕ СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО
Евгений Фикс
- 110
СИТУАЦИИ
ТЕРРИТОРИЯ СЕВЕР-7
Лизавета Матвеева
- 116
БИЕННАЛЕ
ОПТИМИЗАЦИЯ БУДУЩЕГО
Павел Арсеньев



Материал иллюстрирован скульптурами Луиз Буржуа.

Степан Ванеян

Материнское, материальное, матричное. Фрагменты

Вещное, вещественное и перенос

Изобразительное искусство имеет вещный и вещественный характер. Хотя эти два слова похожи, но это не одно и то же. Творчество — это творение, то есть изготовление новой вещи, не просто некоего предмета-объекта, а именно предмета-вещи, который что-то нам возвещает. Этот вещный характер объектов изобразительного искусства — непреложная для нас истина, то, что мы находим в качестве некоей аксиомы. Хотим мы того или нет, но мы занимаемся этими вещами, где «заниматься вещами» — это оборот речи. Нельзя заниматься, например, объектами, но можно вещами как делами, потому что вещь осмысленна, и смысл присутствует в том или ином артефакте, потому что он свидетельствует о процессе своего изготовления. Вещь становится вещью, потому что ее форма воздействует на нечто, что не является ею, этой самой формой, это, по-другому говоря, именно вещество или материал.

Эти все наши рассуждения построены на одной метафоре, которая, кстати, — тоже перенос в буквальном смысле слова. Поэтому сказать, например, что в основе формального анализа лежит процесс вчувствования — это то же самое, что сказать, что в процессе анализа художественного произведения лежит метафора. Во всех наших познавательных усилиях присутствует момент метафоричности, то есть переноса-трансфера. Метафора не синоним условности, это не нечто не настоящее, метафора — это аллегория, то есть иносказание. Я не могу говорить на том же языке, на котором говорит со мной художественная речь, ее язык — это плоскость, поверхность, линия и живописное пятно. Я говорю на своем языке, поэтому переношу, пересказываю, трансформирую именно один язык в другой, но там и здесь язык, там и здесь есть сообщение, есть

некая вещь, которую нужно понять и усвоить, и главная вещь заключается в том, что произведение искусства, художественная вещь существует, наличествует, устойчиво, постоянно и осмысленно, и это возможно потому, что форма, эйдос этой вещи соединился с ее материальной стороной.

Творение и проблема демиурга

Фактически материя — это почти синоним слова «тварь». Тварность, сделанность мира — это та самая главная метафора, которую мы используем, когда говорим о своих собственных вещах, достижениях, делах. Мы говорим о себе в терминах Творца, который есть некоторая сверхинстанция, первоисток всего сущего, и мы на себя примеряем образ этого первичного источника: я ведь тоже нечто сотворил.

Причем некоторые вещи человек действительно творит, как кажется, сам, и эти вещи — самые драгоценные, которые есть у каждого. Во всяком случае, человек может этими вещами обладать, и это нечто столь замечательное, что даже вещью назвать нельзя: человек сам себя воспроизводит в своих детях. И этот момент творения как рождения — самое главное, самое великое, самое древнее и самое непосредственное отношение к Творцу, к Богу, как тоже к некоторому Родителю, Отцу, создателю и дарителю этой жизни. Хотя вопрос, что этот самый породитель, этот Творец создал, вопрос о демиурге — остается открытым.

Демиург — это именно тот самый создатель, кто своим желанием, своей волей создал некие вещи, например, мир, который тоже — вещь. И его творение свидетельствует о нем самом. А проблема его заключается в том, что мир создан не так-то хорошо, более того — он несовершенен. Что же зна-

чит, его несовершенство — это несовершенство того, кто его сотворил? Например, в мире есть не только лето, но и осень, но она из разряда милых несовершенств творения, а ведь есть и болезни, и страдания, и смерть, ложь, предательство. Входит или не входит это в план, структуру творения? Если это что-то созданное, то должно быть именно изготовлено, сделано достаточно хорошо. Какой же это творец, если его творение столь несовершенно? Он что — недоделал, потому что потерял интерес, разочаровался? Или он — не настоящее божество, он сам несовершенен? Это подозрительное отношение к демиургу — очень древняя установка, позиция, не только философская, но и религиозная, настолько древняя, что кажется абсолютно вне времени и пространства. Почитайте Платона, почитайте Сиорана, философа румынского происхождения. Это почти что проклятия в адрес Творца: как такое можно создать, как можно выдавать такой-то мир за достижение?

Вопрос открыт для нас на уровне богословия, но мы не богословы, поэтому проблема так называемой теодицеи нас сейчас не беспокоит, проблема оправдания Бога, защита Его перед лицом собственного творения, хотя Он готов защищаться, делая это, впрочем, опять же по-своему — в Своем Сыне. Но на уровне не космического творения и не спасения этого самого творения, а всего лишь художественного творчества мы подобными вопросами вправе задаваться: почему-то, обратите внимание, когда речь заходит о материи, у нас возникают вопросы к творению. Форма, как мы договорились, — это нечто идеальное, она безупречна по определению, но именно обратная сторона творчества — это все то, что вызывает сомнение и вопросы, что может показаться источником всех этих недоумений, несовершенств.

Поэтому еще одна метафора, еще один образ, образ-способ размышления, рассуждения и осмысления всех этих проблем: материя — это то, что инертно, что изменчиво, случайно, тленно, неопределенно, что, в конце концов, может быть хаосом, то есть нечто неоформленное, лишенное всякого соприкосновения с эйдосом, более того — с Логосом, иначе говоря, бессмысленная и фактически несуществующая. Проблема материи — ее а-морфность.

Хореография мира

Есть ли материя Хаос? Для многих так и есть, но, благодаря Платону, мы выделяем, отделяем этот хаос как что-то бессмысленное по отношению к самой материи, потому что материя — это нечто похожее на материнскую утробу — метафора довольно шокирующая, может, пугающая, но предельно точная. Человек рождается в этот мир, покидая эту самую утробу, собственное первоначально неразделенное с собственной матерью существование. Человек уже существует, но он еще не рожден, еще не сотворен, хотя уже и имеет какую-то форму бытия как существование чего-то неразличимого, чего-то, что не поддается никакому описанию.

Поэтому Платон и задается вопросом — а можно ли вообще рассуждать, вести законную, осмысленную речь об этой самой утробе? Называя, однако, эту утробу словом очень и очень простым: это знаменитая платоновская «хора» — слово, обозначающее любую точку в пространстве.

Например, хор в греческой трагедии — это просто ряд певцов, которые вместе стоят. Что такое танец? Это описание с помощью телодвижений этой самой хоры, сценография — это декорация на заднем плане, тень теней, а хореография — то, что на переднем плане проступает, что-то более подлинное. Потому что хора — это основа анализа пространства, и нужно различать пространство и ее исток, когда существование вещи, наличие в этом мире связано именно с материей, с материальностью, с тем, что действительно можно назвать матерью вещей. Отец — демиург, мать — хора. Там — что-то исполненное логоса, смысла, здесь — лишенное всего, можно даже так сказать, свободное от всего, но, тем не менее, имеющее жизнь, имеющее власть, силу, способное покорять, удерживать и, кажется, даже не только рождать, выпускать из себя, но и, увы, принимать обратно, потому что хора — это почти синоним и почвы, земли, из которой все выходит и в которую возвращается. Поэтому творчество — это не только созидание, но и ограничение, и разрушение — это путь вся земли...

А потому подлинное отношение к творчеству, как к всецелому процессу, подразумевает понимание того, что художник творит не только в радость людям, но и обязательно в муке

для себя. И рождение художественного произведения — это такие же родовые схватки, дающие свободу и другому существу, а художник может освобождаться от этого бремени, замысла нереализованного, неосуществленного, хотя и зачатого — тоже не без усилия, если не насилия.

Так, может, космос — действительно такая большая вещь? И материальность или материя — это что-то такое, что за ним скрывается? Если мы решили, что даже внутренняя форма — на то она и форма — являет себя в облике вещей, то, быть может, нечто от нее отличное, тем не менее, остается сокрытым лишь потому, что оно — противоположность форме и просто не в его природе себя обнаруживать, обнажать? И если оно остается скрытым, то, получается, и неизменным. Так мы возвращаемся к первоматерии, практически к первоматери, то есть к тому состоянию вещества, не расчлененного, первозданного, из которого все это и рождается.

Творение как воздействие — праматерь и рождение

Поэтому творчество — это и практика воздействия на материю ради выяснения ее свойств. Ибо, если есть некое первовещество, которое в процессе творения этого мира разделяется, поддаваясь, уступая — отчасти — воздействию, напору эйдоса или Логоса, то нужно выяснить, из чего же состоит космос, и тогда мы, понимая эти первоэлементы, которые есть результат разделения первоматерии, можем понять и смысл этого самого космоса.

Так что вся мистическая натурфилософия почти одного возраста с возрастом человеческого сознания, и оправдана, и эквивалентна всякому творчеству, всякому созиданию. И эти стихии мироздания, эти первоэлементы неслучайно связаны со «стихом», а стихотворение — это творение стихий, и в смысле — дело их рук, и в смысле — из них. Поэзия — это именно стихотворение, творение мира, состоящего из элементов, в котором все связано не просто с созиданием, с изготовлением, а с выстраиванием и конструированием. А архитектура — это образ мира, в котором свершается творение, мирозидание, потому что берется место, хора, и с помощью усилий тех или иных художников, проектировщиков ее вынуждают

породить — из себя — некую конфигурацию мира в виде здания.

Стихии и характеры

Эти стихии выступают в качестве, во-первых, неких сил, энергий, во-вторых, неких отношений и в результате — в качестве некоторых характерологических свойств, где характер — это отличительные признаки того или иного — устойчивого — поведения. У воздуха одно свойство, у его противоположности — земли — совсем иное: воздух тягуч, неосязаем, земля тверда, обладает плотностью. То есть: это — некая плоть и покой, а то — дыхание, поток и полет. Вода и огонь — это тоже две взаимодополняющие силы, враждебные и одновременно друг к другу устремленные. Так что, получается, все открывается через взаимодействие и проявления свойств, их устойчивость и относительность, что и есть характер. И эти характерологические качества проявляются и как свойственные миру как единому и неделимому целому, как макрокосму, и как собственно качества души, нрава, темперамента личности, то есть в микрокосмосе под названием человек.

Возникает один только вопрос — то, что собирает эти четыре стихии в одно единое целое и что является пятой стихией, квинтэссенцией, — это идеальная сторона материального мира, который инертен, постоянен, смертен, тленен и несовершенен? В чем нет вражды, нет противоречий, борьбы, где покой, где и благодаря чему мир обретает мир с собой? Квинтэссенция — это тот самый нам уже известный эрос, сила объединяющая, порождающая, сила, которая именно животворит и, в общем-то, дает некий плод, соответственно так или иначе оплодотворяя материю, вещество, делая из нее и с ее помощью вещь (любых размеров — от космоса до отдельного цветка).

Поэтому в основании подлинного и истинного творчества таится желание целостности, потребность созидания, хотение совершенства, что связано с некоторым усилием преодоления себя, потому что дети — это, конечно, хорошо, но родители их порождают на свет не для себя, и отличие человеческого детеныша, например, от домашнего



любимца — это разница довольно-таки существенная, и взросление ребенка совсем не то же самое, что воспитание какой-нибудь кошки или даже улитки.

Творчество как алхимия творения

Основание и правило этого творчества — тайна, потому что человек, хотя и подражает высшим инстанциям, но делает это опять же иносказательно, аллегорически, образно, только репродуцируя, репрезентируя и символизируя процессы творения мира своим собственным творчеством. И оттого-то очень рано возникает специфическая практика теургии, практика воспроизведения другой практики — демиургической, которую отличают всякого рода манипуляции с материей, с материальностью, с веществом, как описывает это Порфирий, а вслед за ним Михаил Пселл, средне-византийский комментатор позднеантичных текстов.

Можно ли сознательно взаимодействовать со всеми этими, казалось бы, такими иррациональными и безличными силами? С целями не гномиики, не майевтики, прорицания и провозвестия, не гадания, а познания и свободного творчества? Здесь корень той самой традиции, что именуется «алхимией» и которая не то, что

предшествует химии, а представляет собой поиск идеального творчества. В том смысле, что оно максимально приближено к миру идеальному, где элементы — силы, энергия, а творчество — эрос, и где происходит взаимодействие с чем-то высшим, лучшим, и взаимодействие это продуктивное. Но специфика алхимии заключается не только во всей этой мифологии и метафорике, но и в том, что это поступательный процесс, направленный, как это ни странно, в обратную сторону, то есть это движение возвратное — алхимик реконструирует именно первоначальное, первозданное состояние вещества.

Поэтому алхимия — это разновидность археологии. Только археолог погружается в землю, углубляясь в нее, а алхимик вскапывает идеальный мир, но и тот и другой используют вещество: один ищет артефакты, а другой — элементы, которые нужно собрать воедино, чтобы получилось первовещество, эта самая *materia prima*, из которой состоит философский камень. Если, согласно теории, алхимик собирает воедино всю разделенность, разобщенность элементов, то достигает этой самой первоматерии, испытавшей прикосновение творческой десницы, и уподобляется Творцу, демиургу: всякого рода созидание тех или иных вещей, в том числе и художествен-

ных, изобразительных — это частный случай мирового творчества.

Но как алхимия — идеальный образец символизма, точно так же и любое художественное творение — это система не просто отсылки к идеям и мыслям, а воздействующих на человеческое сознание символических образов, так что эта манипуляция с вещами — частный случай любого рационального толкования, любой герменевтики, и алхимик претендует и посягает именно на понимание, уразумение не просто замысла Творца, а Его воли, логики, порядка Его дел, постижение божественных и замысла, и промысла — через имитацию творческого акта. Творец дал нам этот мир как некую запись-сценарий, отчет о своих деяниях, и всю эту символику можно и нужно читать с помощью тех же алхимических опытов, математических формул, тех или иных гипотез, теорий, с помощью техники, которой оказывается все. Самое замечательное свойство современной науки — ее экспериментальный характер, что не есть доказательство ее научности, ее объективности, истинности, но доказательство того, что это особая практика, связанная с манипуляцией, воздействием на вещества, на процессы, на явления с помощью всевозможных искусственных приспособлений. А результатом будет именно так называемое чистое знание, открытие закона или создание искусственных материалов.

Природное законодательство: преступление и познание

Это как если бы какой-нибудь интересующийся юриспруденцией человек решил ознакомиться с уголовным кодексом не в теории, а на практике — через деяние: ему интересно — что есть закон, и он совершает преступление и в результате познает юридическую систему; он даже может ради чистоты эксперимента признаться в содеянном и вступить в отношения судопроизводства: его обвиняют, защищают, присяжные (научное сообщество) выносят вердикт, судья — приговор. Примерно то же делают и физики с природой или с тем, что они называют этим словом, только вместо наказания — знание.

Возвращаясь к творчеству, мы возвращаемся к тому, что художник — это не просто демиург, а теург, то есть маг-практик, воздей-

ствующий на нечто иное, на высшее, на идеальное, но с помощью материального, вступая в контакт с камнем, с пространством, с краской и, в конце концов, или, наоборот, перво-наперво — с собственным телом. Ведь материальность и телесность — вещи для творчества почти что идентичные, именно человеческое тело — идеальный образец для подражания, так что, собственно говоря, устройство, организация тела — это синоним любой целостности, любого шедевра.

К производству искусства мы тоже относимся как к чему-то живому, осмысленному, организованному, имеющему части и целое, а также — цель, то есть — как к некоему организму. На самом деле, телесность — это не только человеческое тело, туловище, конечности, состоящие из плоти, это нечто большее, это любая устойчивая, замкнутая организация, имеющая границы. Достаточно заменить тело его латинским эквивалентом — «корпус» — или вспомнить космические тела. Поэтому там, где античный грек хотел сказать об организме, он говорил о теле. Если космос — это что-то организованное, устроенное, осмысленное, то это тоже обязательно тело (сома), тогда как плоть (саркс) — это вещество, из которого



сделано тело, во всяком случае, это вещество, которое становится плотью при соприкосновении с телесностью.

Телесное и плотское как реальное и конкретное

Поэтому творчество — это не только материализация, но и воплощение, конкретизация идеального, или, если переводить на русский язык, — «сгущение», хотя оно и появляется в русском языке через немецкое *Dichtung*, где налицо игра слов, потому что *Gedicht*, стихотворение, похоже на *dichten*. Но это разные этимологии: *Gedicht* — от слова «плотность», а *Dichtung* — от «dictare» (диктовать), хотя звучит совершенно одинаково. Иначе говоря, поэт — это уплотнитель реальности, сочинение стихов — это надделение смысла плотью, сами по себе эйдосы неуловимы и неуправляемы, но через стихии мира они открываются, становятся стихотворением — через выявление плотности, сгущенности, конкретности мироздания. Кстати говоря, стих — потому-то и стих, ведь уже в пифагорейской традиции геометрические тела тоже называются стихиями. Каждая стихия имеет свой геометрический эквивалент, равно как и эквивалент численный.

Плоть, вещество, поверхность, число, качество, движение — все это не просто категории, а истинные и прямые реальности. Поэтому творчество — это всегда устремленность к плотности, именно к телу как к плоти. Отсюда телесность обязательно должна быть чем-то материальным. Но этого недостаточно, конкретность предполагает наглядность замысла, результат, это именно тело, которое стало вещью, предметом, то есть то, что существует само по себе, не откинутое как ненужное, не брошенное, а выпущенное, вброшенное в этот мир. Мир вокруг нас имеет объектный, то есть предметный, телесный характер, потому что плотен и организован наподобие тела, как результат проекции нашего человеческого телесного опыта, распространение плоти в мире. Поэтому этот мир, прежде всего, осязаем, и я верю только в то, что могу потрогать. Потрогать — значит соприкоснуться с телесным, а телесное для человека — это самое достоверное, ибо он привык верить, что он есть он, и его собственная

идентичность, которую ему обеспечивает его тело, осознание своей телесности, — это и есть истина, я существую, потому что мыслю себя телом, чем-то протяженным и постоянным. Хотя можно тело (*res extensa*) и убрать, как это сделал Декарт, тогда остается просто: я существую, потому что я — мышление (*res cogitans*).

Но осознание, опыт именно тактильный, опыт первозданный, — с этого начинается всякое творчество. Поэтому творчество для нас — это всегда что-то пластичное, связанное с телом. Беспредметное же творчество можно трактовать как дематериализацию творчества. Хотя беспредметного мира, в общем-то, не существует, и картину беспредметного художника нельзя назвать беспредметным творчеством, потому что здесь предмет изображения совпадает с самим изображением. В этом парадокс абстрактного искусства. Вроде бы выглядит как нормальная настоящая живопись, но в ней задействована тавтология, некий оксюморон, удвоение сущности, вернее — претензия на дематериализацию.

Жестикуляция и демонстрация — элементарное искусство

Гораздо более радикален в этом смысле был Дюшан, который не из хулиганских побуждений, а из сугубо теоретических выставил писсуар, что и стало «толчком для развития» современного искусства. Конечно же, он хотел даже не сказать, а показать, выставить на показ то обстоятельство, что художественностью вещь наделяем мы — предмет может быть совершенно не художественным, но если мы помещаем его в контекст творчества Жака Калло, он автоматически становится творением. Как уже нечто изготовленное, он готов стать и эстетическим, будучи помещенным в активизированное эстетически пространство, причем — именно выставочное. Достаточно выставить объект, то есть спровоцировать зрителя, активизировать его восприимчивость, а вернее сказать — систему представлений и убеждений, привычек и установок, то есть всю эту интеллектуальную традицию, имеющую договорной характер и заставляющую одно считать произведением искусства, а другое — нет. Дюшан — это радикальный акт умерщвления соответствующей эстетики. Но,

тем не менее, проблема остается, ведь и акт выставления — это тоже вполне определенный жест.

Выдающийся теоретик современного искусства Вернер Хафتمان вслед за Кандинским обращал внимание, что все искусство XX века — это система жестикюляции. Это такие указующие акты, которые актуализируют те или иные идеальные области, которые очень правильно именуются «Великое абстрактное» и «Великое конкретное», где это самое величие — знак, атрибут чего-то сакрального, а средний род — признак всеобщего. И любой художник, хочет он того или нет, сознательно или бессознательно, своими творческими актами к этому великому, иному, нуминозному, сакральному или отсылает, или возводит — как свое творчество, так и своих пользователей. Поэтому любой акт истолкования — это вопрос не просто оценки, не просто вопрос познания, а вопрос экзистенциальный, на этом строится вся проблема интерпретации сакрального искусства, которое было сакральным по умолчанию где-то до XIX века, а потом его стало необходимо озвучивать. Чисто инструментального исполнения нуминозного стало недостаточно, потребовались вокальные партии, и они — удел зрителя-слушателя.

Провокация элементарного

Соприкасаясь с теми или иными священными символами — архаическими, античными, христианскими, — могу ли я оставаться на уровне чистого познания? Как художник не может быть чистым изготовителем чистого искусства, точно так же нет и чистого интерпретатора, любой символ — это всегда провокация, испытание и вызов, особенно если это изобразительные, пластические искусства.

Но допустимо сузить проблему: за материей можно признавать просто свойства самой природы, мы можем абстрагироваться, отвлекаться от того, кто эту природу создал, ради чего и зачем. Главное то, что эта природа материальна, то есть опять же телесна, обладает вещественностью, и, что самое замечательное, она самодостаточна в своей вещественности и материальности. Поэтому художественное творчество — это не просто использование природных материалов, а именно воздействие на природу и ее преобразование, создание

новой природы, нового способа существования того же вещества, когда природное вещество превращается в художественную вещь. Некоторые виды изобразительности лишены этой почти осязаемой вещественности, та же самая живопись — это просто организация плоскости, все замечательное, таинственное, великое, странное в живописи связано именно с реакцией зрителя, живопись — это очень мощная, неумолимая система использования, стимулирования нашей чувствительности. А есть ведь и весьма материальные виды пластических искусств — та же архитектура. И понять архитектуру — это понять, прежде всего, разницу между физическим и эстетическим художественными аспектами здания. Эта проблема в теории архитектуры была очень острой и болезненной уже в XIX веке, потому что это время разделения прежней архитектуры на две достаточно независимые практики — проектирование и строительство. Архитектор — это автор замысла-проекта, а осуществляет его другая личность — строитель-инженер, ответственный за материальную, вещественную сторону дела.

А что же идеально, то, что исчезает на глазах? XX век возвращает права именно идеальному, точнее, архитектурному и архитектоническому. И архитектор, на самом-то деле, уже строит, пусть и мысленно, проект — это именно построение проекта постройки, это ее проекция, трансфер, который, как мы знаем, решает все. Но, тем не менее, готовое здание сохраняет эту биполярность, дихотомию, где, с одной стороны — вещество, с другой — восприятие и переживание вещества, потому что это вещество преобразено. Художник-архитектор дает нам образец для подражания — воспринимая физический объект точно так же, как он, мы можем его трансформировать, превратить его во что-то другое, потому что свойства архитектуры — это не свойства тех предметов, того материала, из которого изготовлена постройка. Каменная стена — это еще не вся архитектура, в стене важно не то, из чего она, а для чего и что она — преграда и граница, незримая поверхность особого простирающегося тела, то есть — пространства.

Но природа достаточно самостоятельна и не нуждается в человеке, в том числе и с точки зрения своей материальности. Более того — она обладает и своими собственными

формами. Поэтому творчество даже как обработка материалов — это в известной мере преодоление сопротивления, это всегда борьба с этим материалом и его трансформация. И степень этой борьбы, уровень напряжения и результат будут совершенно разными, ведь материал можно подчинять, можно, наоборот, выявлять, можно ему подчиняться, можно позволить ему что-то выявить в нас, или просто им воспользоваться, но всегда при условии, что его форма заменяется иной — искусственной.

Иллюзорное подлинного материала

Но когда вы смотрите на Микеланджело, особенно вблизи, у вас возникает опыт абсолютно потусторонний, абсолютно мистический: вы видите, как этот материал живет, и как живет художник рядом с ним, как они взаимодействуют, и какая в этом таится особая и мистика, и даже магия, какое открывается особое чудо творения, созидание почти из ничего. Художник может изображать сам процесс этой борьбы, этого сопротивления, этого соперничества. В этом, конечно же, особый аспект любого творчества, и это повод для уже творчества зрительского.

В данном случае пользователь не просто пользуется механически, вторично и утилитар-

но вещами художественными, он пользуется также случаем быть вписанным, войти в структуру этого творческого акта, который продолжается, и смысл которого — в том числе и служить приглашением, санкцией для своего непрестанного возобновления. Интерпретатор просто отзывается на приглашение, адресованное лично ему...

Но произведение искусства на самом деле производит в том числе и этот самый эффект продолженного, отложенного, может быть, прерванного и возобновляемого процесса творчества, не просто активного воздействия на пассивный материал, а само оказываясь материалом творчества, испытывая обратное.

И здесь возникает вопрос о таких абсолютно иллюзорных видах творчества, которым является, конечно же, живопись. Хотя какая-нибудь устная поэзия еще более нематериальная, или та же музыка. Из чего состоит музыкальное творение, что есть субстанция музыки? Это же звук, колебание воздуха... Сказать, что архитектура состоит из камня — это прилично, а сказать, что песня состоит из колебания воздуха — это неприлично, хотя говорить об архитектуре как о материальном объекте — это тоже не очень удачно и просто вызывающе.

Так что же в живописи является материалом именно картины, ведь, получается, нельзя сказать: пигмент, краска, холст. Мы же не преобразуем краску, мы ей пользуемся, холстом тоже пользуемся. Так где же материал, что является материалом? Им оказывается человек: его психическое состояние, его зрение и чувствительность — материал, из которого живописец, поэт, музыкант созидают свое творение, потому что произведение живописи нужно увидеть, произведение музыкальное нужно исполнить и услышать. Что такое танец, когда это не наш танец? Трудно сказать, не исполнив танец. То есть обязательно должна быть активность, в данном случае — активность тела, в живописи — активность зрения.

Идеальный замысел как материальная заготовка

Итак, произведению искусства предшествуют и некие идеальные вещи, например, то, что мы называем замыслом. Как можно воссоздать программу той или иной постройки?





Это невозможно сделать, абсолютно нереально. Даже если есть документ. Например, для какого-нибудь готического собора: такому-то мастеру велено сделать такие и такие готические своды, как будто какой-нибудь богослов прочитал Эрвина Панофского, осознав, что он схоласт с соответствующим типом мышления, поэтому попытался найти какого-нибудь мастера, бригаду каменщиков (еще не свободных), которая ему все это дело реализует. Опять же это будет только материалом для самого этого произведения. Или представим себе некоего русского помещика, который задумал перестроить свою усадьбу, уподобив ее той, в какой он недавно гостил в Англии, и ему вполне и вольно, и по силам, нанять какого-нибудь архитектора приличного из столицы, рассказать ему, что и как. Можно ли назвать этот самый замысел содержанием уже готовой усадьбы? Нет, это тоже будет только материалом для последующего творчества, успешного, удачного, убедительного, какого угодно, предварительным условием всех последующих усилий этого столичного архитектора, которого напоследок поджидает все тот же помещик, но уже в роли адресата-получателя.

Иначе говоря, все, из чего делается произведение искусства, что является предварительными условиями изготовления вещи, можно назвать материалом. Этим обеспечением творчества может быть много всего разного, друг на друга не похожего. Но содержанием, то есть реализованным материалом, будет лишь то, что связано с формой, что является смыслом самого акта творения, что его наполняет и что возникает исключительно по ходу реализации задуманного, загаданного, заказанного, заготовленного. То есть все то, что остается всегда «за»: с одной стороны, за пределами, а с другой — в смысле не против.

Степан Ванеян

Родился в 1964 году в Москве.

Теоретик и историк искусства.

Автор книг «Пустующий трон» (2004),

«Архитектура и иконография» (2010),

«Тело символа. Архитектура и иконография»

(2010), «Архитектура. Сущность,

интерпретация, язык» (2014),

«Гомбрих, или Наука и иллюзия» (2015).

Живет в Москве.



Бернард Лич, керамический сосуд.

Джон Робертс

Темпоральность, критика и традиция производства керамических сосудов: Бернард Лич и Марсель Дюшан*

Историческое значение «Фонтана» Марселя Дюшана хорошо известно¹. Его культурная, познавательная и политическая роли состоят в том, что он определил функцию и установки передового искусства XX–XXI веков, заставив всех нас — независимо от того, признаем мы или нет значимость реди-мейда и содержащуюся в нем критику традиционного художника — стать, в сущности, постдюшановцами. В дискуссиях о «Фонтане» — о качественном разрыве с искусством прошлого и изменениях в традиционной практике, которые он за собой повлек, — редко обращают внимание на тот факт, что писсуар — это керамическое изделие фабричного производства². Писсуар — это больше, чем остроумная или непристойная шутка, созданная в пику эстетическим нормативам, которых придерживалось нью-йоркское Общество независимых художников. Напротив, будучи товаром фабричного производства, он является очевидным воплощением процесса поглощения ремесла отчужденными формами постремесленного промышленного труда: *керамикой массового производства*. Таким образом Дюшан представляет в этой работе кризис ремесленного производства и приход отчуждающего фабричного промысла — аспект, в значительной степени оставшийся пока неотмеченным. При этом традиционные интерпретации этого произведения, связывающие его с мотивом матки или вагины,

а потому приписывающие ему цель оскорбить нью-йоркское Общество независимых художников, на самом деле, так же недалеки от истины. Ведь если это произведение обозначает собой разрыв между художественным трудом и трудом производственным, то его можно понять и как отречение от исходного происхождения, то есть — как ироничный паравраз «Происхождения мира» Густава Курбе (1866). Соответственно можно предположить, что если «Фонтан» Дюшана воплощает собой произведение искусства как таковое, как и производственный труд, лежащий в основе американского монополистического капитализма эпохи авангардной современности, то он в то же время отсылает также и к эпохе досовременной, когда ремесло, творчество и человеческое бытие пребывали в неразрывности. При этом — как принято считать — неразрывность эта реализовалась во внеисторически устойчивой традиции ручного труда: в искусстве керамического производства (горшков, кувшинов, мисок). Действительно, если оставаться в сфере этой понятийной системы, создание керамических сосудов является не только онтологической основой всего ремесленничества и искусства, но и скрытой линией преемственности между современностью и досовременностью. Таким образом, керамический сосуд, при всей своей непричастности к формированию современного по-

* Впервые опубликовано в «The Journal of Modern Craft», vol. 6, no. 3 (November 2013). P. 255–266. Печатается с разрешения автора.

нимания искусства, устанавливает эмансипаторную преемственную связь с первобытным коммунистическим прошлым и происхождением человечества.

В какой мере Марсель Дюшан был связан с керамической традицией — вопрос этот остается открытым. Насколько мне известно, в своих сочинениях он ее, как и традицию ремесленного обжига, не упоминает. Однако выбор объекта и его презентация не просто в качестве трансгрессивного художественного жеста, но и как открытой, чувственной, органической формы, которую Альфред Штиглиц так хорошо запечатлел в своей фотографии, позволяет предположить, что Дюшана и в самом деле заинтересовала в писсуаре его форма, которая сохраняла в себе хоть и сильно деградированный, первичный исконно классицизирующий прообраз. Так защита американской индустриальной современности в этой работе одновременно содержит в себе и критику рождающегося в этот самый момент постремесленного авангарда. Этот довод находит определенное подтверждение во все более возраставшей впоследствии приверженности Дюшана ремеслу механического воспроизведения и автоматизма. К началу 1930-х годов он перестал использовать в своей работе реди-мейд и отказался от критики авторства, нигилизма и антиискусства в пользу исследования постремесленного понимания ремесла в рамках механического воспроизводства. Это отнюдь не означает, что в своих поздних работах Дюшан возвращается к ремесленному началу как таковому, но это подтверждает, что его приверженность в искусстве постремесленной современности носила более комплексный характер.

Соответственно — и это соображение мне бы хотелось обстоятельно исследовать в настоящем тексте — тот факт, что «Фонтан» был керамическим изделием массового производства, является веским основанием для прочтения этой работы как культурного, когнитивного и политического разрыва с традиционными формами художественного труда. Если реди-мейд являет собой пример художественного *détourné*, то есть отхода от традиционному понимаемого произведения искусства, то его отсылка к производству керамических сосудов есть также отход от прямолинейной связи с современностью как телеологической необходи-

мости. А это позволяет нам искать иные подходы к анализу авангардизма Дюшана, поставив вопрос: в какой мере его защита современности в искусстве являлась одновременно и ее критикой? Этот поворот дает нам возможность исследовать ремесленное начало в современной художественной практике.

Вышесказанное не означает, что в большом и постоянно пополняющемся корпусе исследований Дюшана материальность писсуара осталась незамеченной. Но она обсуждается исключительно в связи с ироничной апроприацией того, что прибывший в США европейский художник счел величайшим вкладом Америки в цивилизацию и капитализм, — ее великолепной канализации (разумеется, наряду с серийным автомобилем марки «Ford»)!³ И все же, при всей комичности ситуации, ирония здесь имеет более широкий резонанс. Ведь Дюшан не был автором этой остроты. Она принадлежит, по свидетельству куратора и исследователя ремесел Холджера Кахилла, Джону Коттону Дана, великому библиотечарю, куратору и покровителю ремесел из Ньюарка, штат Нью-Джерси. На самом деле, Дана сыграл далеко не последнюю роль в появлении «Фонтана». В 1915 году на своей выставке «Керамические изделия Нью-Джерси» в музее Ньюарка Дана представил два фарфоровых туалета крупнейшего производителя сантехники штата «Trenton Potteries». Они провокативно выставлялись рядом с другими видами керамики как предметы, достойные отдельного восхищения. Кэрл Дунк в критической монографии о Дана утверждает: «подобно Дюшану, Дана сознательно ниспровергал устоявшиеся представления об “искусстве”, выставляя сантехнику в музее»⁴. Действительно, это чувствуется в одном из писем, адресованных Дана «Trenton Potteries», написанном с целью убедить их принять участие в выставке: «Публика привыкла воспринимать музеи как хранилища предметов прошлого, предметов мертвых либо исключительно художественных; она мало интересуется творчеством наших современников. Подобные экспонаты [как “Керамические изделия”] привнесут в музей свежую кровь, воздав должное и поспособствуя продвижению представленных на выставке отраслей промышленности и ремеслам»⁵.

В свою очередь Дюшан, выдав за произведение искусства объект производственного

труда, по сути, недалеко ушел от аргументации Дана, что дало основание Холджеру Кэхиллу утверждать, что публичное экспонирование «писсуара» Дана было задней мыслью Дюшана. И надо признать, что связь эта выглядит правдоподобно. Вскрывая в своем искусстве зыбкий статус произведения искусства и утверждая право художника определять его природу, Дюшан не желал отождествлять индустриальную культуру американского монополистского капитализма с упаднической модернистской эстетикой. В первую очередь он дистанцировался от той унылой эстетики, которую, приехав из Парижа в Нью-Йорк, застал в кругу фотографа Штиглица, с ее склонностью к болезненному разложению форм и устремленностью к пасторальным воспарениям. Разрыв Дюшана с живописью и переход к реди-мейду есть свидетельство его приверженности авангарду как экспериментальному пространству современной изобразительной техники. В этом смысле реди-мейд — это не устремление к будущему художественному стилю, а попытка Дюшана привести искусство в соответствие с передовыми производственными отношениями.

Все это мне представляется бесспорным, что мне и довелось решительно защищать⁶. Однако жест предъявления писсуара как объекта современного производства несет в себе возможность и иного восприятия этого произведения: как объект современного отчужденного труда, он в равной мере несет в себе память о ремесленном производстве и представляет *преемственность* из *досовременности*. Писсуар, тем самым, есть не только уничтожающее и тенденциозное отрицание модернистского эстетизма и академической традиции, но и являет собой (лишенный иронии) классицизирующую и умиротворяющую альтернативу. Говоря иначе, писсуар находится между противостоящими друг другу силами современности и монополистического капитала, с одной стороны, и предсовременностью и предкапитализмом, с другой. В этой связи необходимо точнее сформулировать наше понимание того, как действует произведение в контексте совокупности трудовых отношений. Ибо, если эта работа воплощает в себе различные виды производства (художественного и нехудожественного, ремесленного и массового производства), она вопло-

щает и различные концепции временной и культурной преемственности.

Традиция производства керамического сосуда: «иная вещь»

Сосуд, из которого пьют или наливают жидкость, — горшок, чашу или миску — часто считают извечной формой, соединяющей культуры древности и Средневековья с ремеслами эпохи современности и наших дней. Действительно, керамические фрагменты как свидетельство существования обитаемого жилища, ремесла и производства можно найти в археологических собраниях по всему миру. Эпохи, начиная с Древней Греции и заканчивая Византией, древней Британией, Галлией и постримским Египтом, оставили нам керамические черепки — следы поселений и цивилизаций, культуры и производства. Для историков качество производства керамических сосудов, очевидное в археологических данных, является ключевым показателем уровня развития места, стоянки древнего человека и распределения власти в древних общинах⁷. Однако, если использование керамических изделий в этих исторических контекстах хорошо задокументировано, то происхождение традиции производства сосуда остается предметом дискуссии, стимулируемой новыми открытиями. Долгое время бытовало широко распространенное мнение, что производство керамики возникло вместе с земледелием и одомашниванием животных примерно 10 тысяч лет до нашей эры (более или менее одновременно в Египте, Индии, Новой Гвинее и на юге Китая), когда человечество перешло к оседлым формам жизни. Но результаты новых исследований переносят появление керамического производства в эпоху охотников и собирателей, в период позднего палеолита — около 15–16 тысяч лет до нашей эры. Вещественные доказательства свидетельствуют о том, что керамическое производство в ту пору было распространено неравномерно по всему миру, хотя и было отработанной технологией и социальной практикой⁸. В действительности есть основания полагать, что керамическая технология, используемая для изготовления статуэток, существовала уже в XXVI тысячелетии до нашей эры.



Бернард Лич, керамический сосуд.

Эта историческая преемственность с очевидностью объясняет, почему Хайдеггера привлекали панисторические формы традиции производства керамических сосудов как мера «вещности» ремесленных объектов, а не просто их «объектности». В хорошо известном тексте «Вещь» Хайдеггер утверждал, что керамические сосуды есть особое «самостояние», что для него означало две части целого: зримое свидетельство акта создания и связанный с ним способ вызывать «нескрытость сущего»⁹. Под этим он подразумевает, что керамический сосуд ручной работы — это то, что не стоит «над нами» (как отчужденный труд) или «рядом с нами» (как объект эстетического суждения) и, следовательно, «по ту сторону от нас»¹⁰, но *вместе с нами*, так сказать, «под рукой». Однако это самостояние не имеет непосредственного отношения к конкретному труду гончара, чаша не вызывает немедленной эмпатии в силу того, что является свидетельством неотчужденного труда, как мы можем предполагать. Скорее, она предстает вместе с нами благодаря тому, что формируется в результате создания: «Горшечник ловит, прежде всего — и всегда — неуловимую пустоту и предоставляет ее как вме-

щающую в виде емкости. Пустотой чаши предопределяется каждый шаг изготовления. Вещественность емкости покоится вовсе не в материале, из которого она состоит, а во вмещающей пустоте»¹¹.

Таким образом, кувшин, чашу или горшок создают не из-за их целесообразности; а потому, что они в себе что-то содержат, то есть являются сосудами, что для Хайдеггера представляет собой качественное отличие. Отсюда и различие, которое он проводит между объектом изделием и вещью, ставшее основой его необъективной метафизики: суть вещи раскрывается не в ее создании, а в том, что неуловимо проистекает из ее создания. Эта метафизика сосуда, его «близость»¹², как это называет Хайдеггер, сыграла свою роль в современной защите ремесел. Концепция, которая занимает и очаровывает Хайдеггера, — о вмещающем сосуде как автономном и самодостаточном — подкрепляла его реваншистское мышление о ремеслах с 1960-х годов. Ремесла, в особенности керамическая техника, основанная на тысячелетней традиции, ритуалах и близости с землей, находятся на существенном расстоянии от простой объектности современного произведения искусства как такового. Фундаментализация этой позиции в гончарных и ремесленных сообществах, по общему признанию, сегодня встречается нечасто. Немногие керамисты рассуждают о традиции производства сосудов как о таинственном противостоянии натиску современности, так как за пределами «предстояния» сосуда все уходит в релятивизм и недостоверную концептуализацию. Тем не менее, некий смысл производства керамических сосудов — как жест против массовой культуры, капиталистического разделения труда и вытеснения академических ремесленных навыков в искусстве (безусловно, возникшее после 1848 года) — связывает его с этой традицией. Так происходит потому, что производство как единственная форма ремесленной целостности на протяжении тысячелетий считалась тем, что делает «аутентичное» творчество мануальной, телесной, земной практикой.

Иными словами, работа с глиной и ее обжиг создают произвольные, интеллектуально и социально интегрированные связи между производителем, потребителем и традицией. Традиция обеспечивает индивидуальность гон-

чарного искусства, не позволяя отдельному керамисту выйти за пределы этой преемственности. Давняя вовлеченность керамиста через посредничество мета-функции производства керамических сосудов отвергает предположение, что Искусство при современном разделении труда освобождает производство от бремени традиций. Фактически, традиция — это место, где одновременно защищено индивидуальное и личное. Это объясняет, почему попытки различных керамистов после 1950-х годов подчинить традицию создания керамических сосудов различным требованиям искусства с целью достижения экспрессивной и концептуальной автономии заходили в тупик¹³. Нарушение сложившейся гармонии между автором, пользователем и традицией приводит к случайному преобразованию объекта во имя свободно определяемых связей между этими тремя акторами. Это отражается в большом количестве керамических объектов, которые могут казаться сколь угодно антифункциональными или постфункциональными.

Таким образом, производство керамических сосудов отличается от искусства (и даже от ремесленного производства в самом широком смысле этого слова) характерными для него нормативными отношениями между автором, пользователем и традицией, основывающимися не столько на «свободном творчестве», сколько на свободе незащищенной субъективности от опасностей и навязываний. Вот почему традиция изготовления керамических сосудов сыграла столь важную роль в западных религиях; производство керамических сосудов выступает в качестве пространства индивидуализации без эгоизма, без нетерпеливого Субъекта, которым движут самоотрицание и разделение мнений. Хайдеггер, таким образом, внес свой вклад в это метафизическое сочетание лишенной эгоцентризма субъективности и небытия традиции. Следовательно, традиция производства керамических сосудов ставит свою ценность, долговечность, стабильность и способность к ассимиляции в темпоральный порядок, который противоречит капиталистической и модернистской телеологии. Иными словами, трехсторонние отношения между автором, пользователем и традицией не опережают современность и не отстают от нее. Прошрое, настоящее и будущее проявляются в повторяющем

ся рождении того же самого, что не является тем же.

Эта сжатая, своевременная/несвоевременная логика особенно ярко проявляется в размышлениях Бернарда Лича о ремесле керамиста. Как известно, Лич был одним из первых современных западных теоретиков досовременной традиции создания керамических сосудов. И хотя его отношение к унаследованным связям между автором, пользователем и традицией было общепринятым, он внес коррективы в само восприятие этой традиции. Ведь до проникновения западного капитализма в Японию и Китай «традиции создания керамического сосуда» как отдельной концептуальной сущности не существовало; была просто традиция создания керамики, переходившая из поколения в поколение в непрерывном процессе, соразмерном повседневному производству и опыту. В этот долгий период оседлого производства в постепенно меняющихся сообществах керамисты не думали о том, что они вступают в конфликт с другими способами производства. Эта ситуация изменилась с модернизацией сельского хозяйства Японии в эпоху Мэйдзи (1868–1912), к концу которой Япония превратилась из феодального сельскохозяйственного в современное капиталистическое государство — с централизованной бюрократией, постоянной армией и современными транспортными и коммуникационными системами. Одновременно с этим в крупных городах представители художественных и ремесленных кругов высшего и среднего класса обратились к современности. Это новое формирующееся мироощущение вдохновило их, с одной стороны, на противостояние традиции, самодостаточной и косной, а с другой — на попытки восстановить и развить те аспекты досовременной традиции, которые показались определяющими для поддержания художественной и материальной преемственности. Эта модернистская реставрация прошлого, конечно, не была присуща лишь японской и корейской традиции ремесла и производства керамических сосудов. Мы находим ее также и в творчестве ранних модернистов, стремившихся восстановить преемственность с достижениями и непрерываемым авторитетом классики (Фридрих Ницше, Август Стриндберг, Джордж Сантаяна, позже Эзра Паунд и Томас Стернз Элиот). Тем не менее, в Японии эта тенденция, безусловно,

проявила себя особенно ярко, что было предопределено центральной ролью ремесла в художественной культуре, а также тем, что приход современности в Японию был, в подавляющем большинстве случаев, опосредован и обусловлен требованиями национально-патриотического кодекса и верности традициям. Иными словами, это был модернизм утонченного суждения, противоположный массовой культуре и индустриализации.

Эта восприимчивость или защита культурного духа (*bunka seishin*) получила дальнейшее развитие в 1930-х годах, вызвав всплеск негативной реакции против культуры Мэйдзи¹⁴. Но это не было и не могло быть реставрацией как таковой: став средством самосохранения традиции создания керамических сосудов, модернизм в Японии означал теоретическое преобразование этой традиции. Ремесленные традиции отныне станут готовым средством определения смысла и ценности вне стремительного развития массового производства, массовой культуры, технического и интеллектуального разделения труда. Другими словами, в Японии именно в первые десятилетия XX века традиция создания керамических сосудов оказывается частью социальных противоречий современности, подчиняясь требованиям теоретической абстракции и культурной теории. В этот контекст, собственно, и пришел Лич, привнеся модернистскую чувствительность в японскую керамическую традицию и сообщество элитных ремесел, одновременно заимствуя и расширяя ее опосредованный традиционализм — как средство критики, по его мнению, фальшивости и истощенности британской и североамериканской культуры ремесла (с их зависимостью от «изысканных» исторических образцов)¹⁵.



Марсель Дюшан «Фонтан», фрагмент.

В своей важнейшей ретроспективной статье о японском опыте и преемственности керамической традиции «Вклад Японии в мир керамики» (1961) Лич выявляет эти противоречия, связанные с модернизмом, традицией и керамическим производством: «Я убежден, что керамический горшок хорошего качества не принадлежит ни традиции, ни отдельному человеку, хотя соглашусь и с тем, что на каждый случайный проблеск просветления в сознании отдельного керамиста в более близкое к нам время приходилось благородное, неспешное и уверенное постижение истины античного горшка, уже случавшееся тысячу раз в общинной, почти бессловесной, традиционной коллективной работе на протяжении многих веков во всем мире. Насколько чаще мы, мастера керамики, вынуждены выбираться из пучины неудач по сравнению с неиспорченным деревенским гончаром! В то же время я не имел бы права писать, если бы не сказал, исходя из собственного опыта, что вдохновение художника — явление следующего эволюционного порядка по сравнению со скромным повторением *чавана* художника.... [Тем не менее] я бы пошел дальше, утверждая, что в этом вопросе между ремесленником и художником, деревней и городом (*gete and johin*) мы можем впасть в дуализм, тогда как внизу, как и в Буддизме, его не существует»¹⁶.

Вот почему Лич настолько доверяет безыскусной красоте чайных чаш Оидо XV–XVI веков (первоначально привезенных из Кореи, но во многом симитированных в Японии) — их простота и ясность порождают «модернизм» вне времени, который керамист XXI века может продолжать переосмысливать, не опасаясь академизма. Эти «стандарты и характеристики», — писал он, — не являются частными для Востока из-за их специфики¹⁷. Следовательно, борьба за современного керамиста, который сталкивается с произведениями абстрактного искусства и разделением модерна, — это борьба за преодоление индивидуализма модерниста, то есть художника, приверженного идеалам обновления и сохранению преемственности с прошлым. Или, как сказал Элиот о Паунде: «Полагаю, одной из самых бесспорных претензий Паунда на подлинную оригинальность является его возрождение Прованской и ранней итальянской поэзии начала XIV века... [он считает] их ему современ-

ными, что означает, что он воспринимает некие явления в Провансе и Италии как собственные человеческой природе. По моему мнению, он гораздо современнее, когда имеет дело с Италией и Провансом, чем когда касается современной жизни»¹⁸.

Пожалуй, нет ничего удивительного в том, что Дюшан придерживался по данному вопросу противоположной точки зрения. Если Лич предлагает модернистское возрождение традиции производства керамических сосудов, то Дюшан предаёт керамическую традицию критическому забвению. В «Фонтане» керамический сосуд пародируется как противоположность живой абстракции и теории, как мертвая вещь, которая позирует и выставляет напоказ свою мнимую Благочестивость и Витальность, подобно смеющемуся Будде. Керамические Сосуды и керамика, величественный фарфор и неуклюжие скульптурные группы, выдающие себя за живое искусство, были предметом интереса Дюшана. Это нашло свое отражение в названии статьи Луизы Нортон, посвященной защите «Фонтана», опубликованной во втором номере журнала «Blind-map» — «Будда ванной комнаты».

Завораживает то, что творчество Лича и Дюшана встречается на пересечении традиции и антитрадиции. Однако, как я подчеркивал, речь здесь идет не просто о конфликте между модернизмом и традицией, как это часто изображают. Скорее и точнее, это была аллегорическая и политическая конфронтация с чем-то гораздо большим, нежели модернистский консерватизм Лича или сдерживающий авангардизм Дюшана. Керамический сосуд становится шифром для непреодолимого раскола в самом поле живой формы темпоральности искусства. Этот конфликт не связан исключительно с противостоянием между традициями ремесел или отдельной достойной ремесленной традицией и модернистским искусством. У самого Лича не было особых претензий к модернистскому искусству по поводу его достижений; на самом деле, он был сторонником Ван Гога и представлял свои работы в Японии¹⁹. Ключевой вопрос, скорее, заключается в расположении или отсутствии творческого начала в условиях капиталистического разделения труда. Как писал Лич в письме Люси Ри: «Искусство — это часть жизни, а не дополнение к ней»²⁰.



Марсель Дюшан курит перед своей работой во время ретроспективной выставки в Художественном музее Пасадины (с 1975 года Музей Нортон Саймона), 1963.

В этом отношении Лич и Дюшан разделяют сходные деконструктивные предпосылки или настроения. Они оба подрывают или меняют представление о творчестве как о неопосредованном выражении субъективности и, таким образом, отрицают авторитет автора — как в искусстве, так и в ремеслах. У Дюшана линия атаки строилась на историческом подчинении творчества оптическому и миметическому объекту (и заблуждению); у Лича — на непризнании за керамистом статуса проводника индивидуальных чувств, свободного от требований и дисциплины традиционного образца. Оба отрицали идеал выражающего эмоции художника и его претензии на подлинную целостность.

Важным следствием этого является то, что они оба в своей творческой практике уделяли большое внимание усвоению технических навыков. В случае Дюшана это проявлялось в его убеждении, что художник обретает право на художественное суждение лишь после того, как проработает или претворит в форму некое интеллектуальное поле или комплекс про-

блем. Это формообразование, в свою очередь, лучше всего практиковалось вне концептуально предзаданного поля живописи, в котором категория «выразительности» оставалась неизменной ловушкой. Лич считал, что гончар обязан тренироваться, чтобы стать лучшим и развивать технические достижения прошлого в новых и аутентичных формах. Но эти новые формы должны претендовать на участие в образцовых формах традиции. Следовательно, в обоих случаях творчество подчиняется какой-то внехудожественной, внетворческой силе: у Дюшана — связи между искусством и общим интеллектом (как условие постхудожественного статуса); у Лича — необходимости соблюдать определенного рода формальную образцовость, несущую в себе целый ряд социальных и межличностных ценностей (социальное общение, семейные радости, почитание предков и так далее). Для них обоих это творца было наименее интересным и, в конце концов, наименее определяющим моментом в творчестве.

Но, конечно, пути, которыми они пришли к своим позициям, были очень разными. Керамическая традиция Лича и ремесла в целом пали жертвой интеллектуального отречения, навсегда и отчаянно пытаясь избежать зависимо-го культурного положения. В противоположность этому, постремесленная антиретинальная модель Дюшана стала концептуальной моделью эпохи, особенно актуальной сегодня, когда постконцептуализация искусства действует посредством художественной/антихудожественной диады нематериального и интеллектуального труда. С этой точки зрения, «предстояние» керамического сосуда Хайдеггера малоубедительно. Идея построения критики капиталистического времени и его ценностей на предстоянии традиции создания керамических сосудов дутая. Высказывание «[Керамические] чаши против модерности» просто не имеет никакого резонанса — в любом случае, он определенно не такой, каким его себе представлял Хайдеггер.

Однако связь между землей, ручным способом производства, чашей, традициями и, следовательно, местом гончара остается *неизменной*. Во многих культурах и традициях эта связь по-прежнему отмечает фундаментальное сопротивление абстрактному труду, и от этого

противостояния не так легко отрешиться. Отказ от беспокойства и разрыва — или, точнее, от уподобления разрыва традиции — есть глубокое отрицание капиталистической темпоральности, связанное с уходом от ручного труда и уникального произведения искусства. Это то, что один историк докапиталистических концепций темпоральности назвал «неуважением к течению времени»²¹. В этом отношении на карту поставлена не столько традиция создания керамического сосуда, сколько аллегорическое размышление о времени производства как такового.

Очевидно, что традиция производства керамических сосудов крайне ограничена онтологической критикой капиталистической темпоральности. Она может сохранять и передавать различные эмоциональные способности и навыки, бросающие вызов дисциплине абстрактного труда, но рукотворность и ремесло сами по себе не являются продолжателями эмансипации труда. Определение критики капиталистической темпоральности исключительно в условиях существования ремесла, не предполагающих установление подлинности, означает освобождение труда от требований интеллектуальных способностей и, фактически, ремесло *как* познание. Таким образом, если освобождение ремесла не связано с освобождением от абстрактного труда, то и освобождение традиции создания керамических сосудов от ее культурной субординации не может отождествляться с культурной автономией. Подлинная эмансипация является целиком и полностью относительной. То есть создание и мышление находятся в позиции, которая намного превосходит любые романтические обязательства по отношению к ремеслам и ручному труду в целом. Вот почему Дюшан, в конце концов, более убедителен как философ ремесла. Совершенно ошибочно думать о его приверженности реди-мейду и о его критике художника как о фундаменталистской критике ремесла как такового. Напротив, его творчество, начиная с «ассистированных реди-мейдов» и далее, представляет собой диалог и дискурс о ремесле концептуализации, или концептуализации как ремесле, и, в свою очередь, о благоприятных взаимоотношениях между ручным трудом и машиной. Если мы хотим освободить Лича и традицию керамиче-

ского производства от самоутверждающегося опыта ремесленной традиции, нам нужно поместить Дюшана в рамки расширенного понимания *ремесленного* мышления. Таким образом, мы можем отвергнуть предположение о том, что ремесло привязано к определенному кругу объектов и техник, идентифицируемых с традицией, и что эта традиция таинственно и невыразимо является ключом к освобождению отчуждаемого труда и творчества от орудий капиталистической телеологии.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Благодарю моего бывшего аспиранта Дэвида Джонса, керамиста, работавшего в технике раку, за наши разговоры о Дюшане, Личе и ремеслах. Эти беседы помогли мне выйти из «постдюшановского», постремесленного оцепенения и сделали возможным написание настоящего текста. А потому текст этот есть также и ответ на отзывы о моей книге «Незначительные возможности формы: навык и его утрата в искусстве после реди-мейда» (London: Verso, 2007) в ремесленном сообществе, а также критикам, к примеру, Барри Швабски, которые, в отличие от меня, сохраняют верность традиционному определению «ремесла». См. *Schwabsky B. Making Is Thinking, // American Craft*, 68(5), Oct/Nov 2008, P. 84–86 and *Good Enough Objects*, a review *Adamson G. The Craft Reader*, Oxford: Berg, 2010 // *The Nation*, October 11, 2010. P. 34–36.

² Исключение представляет работа Гарта Кларка. См. *Clark G. How Envy Killed the Crafts Movement: An Autopsy in Two Parts*. Portland: Museum of Contemporary Craft and Pacific Northwest College of Art, 2009.

³ См., например, *Corn W. M. The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915–1935*. Berkeley and London: University of California Press, 1999.

⁴ *Duncan C. G. A Matter of Class: John Cotton Dana, Progressive Reform, and the Newark Museum*. Pittsburgh: Periscope Publishing, 2009. P. 115.

⁵ *Duncan C. G. A Matter of Class*. P. 114.

⁶ *Roberts J. The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade*. London: Verso, 2007.

⁷ См., например, *Wickham C. Framing the Early Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

⁸ Подробный анализ впечатляющего трансрегионального рассредоточения доисторического керамического производства см. *Jordan P. and Marek Zvevibel M. (eds) Before Farming: The Dispersal of Pottery among Prehistoric Eurasian Hunter-Gatherers*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2009.

⁹ *Хайдеггер М. Вещь // Время и бытие: статьи и выступления*. Перевод с немецкого Владимира Бибикина. СПб.: Наука, 2007. С. 437–451.

¹⁰ *Хайдеггер М. Вещь*. С. 441.

¹¹ *Хайдеггер М. Вещь*. С. 440.

¹² *Хайдеггер М. Вещь*. С. 438.

¹³ См. *Adamson G. Thinking through Craft*. Oxford: Berg, 2007 and *Adamson G (ed.), The Craft Reader*.

¹⁴ См. *Harootunian H. Overcome by Modernity: History, Culture and Community in Interwar Japan*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000. P. X.

¹⁵ *Leach B. A Potter's Book*, with introductions by Soetsu Yanagi and Michael Cardew. London: Faber and Faber, 1940.

¹⁶ *Leach B. Japan's Contribution to the World of Pottery // Japan Quarterly* 8, 1961. P. 337–338.

¹⁷ *Leach B. Japan's Contribution*, P. 338.

¹⁸ *Eliot T.S. Introduction: 1928, Pound E. Selected Poems [1940]*. London: Faber and Faber, 1959. P. 11.

¹⁹ См.: *du Waal E. Bernard Leach*. London: Tate Gallery Publishing, 1998.

²⁰ *Leach B. Letter to Lucie Rie, September 24, 1961*, quoted in *Cooper E. Bernard Leach: Life & Work*. New Haven and London: Yale University Press, 2003. P. 302.

²¹ *Kleinschmidt H. Understanding the Middle Ages*. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 2000. P. 19.

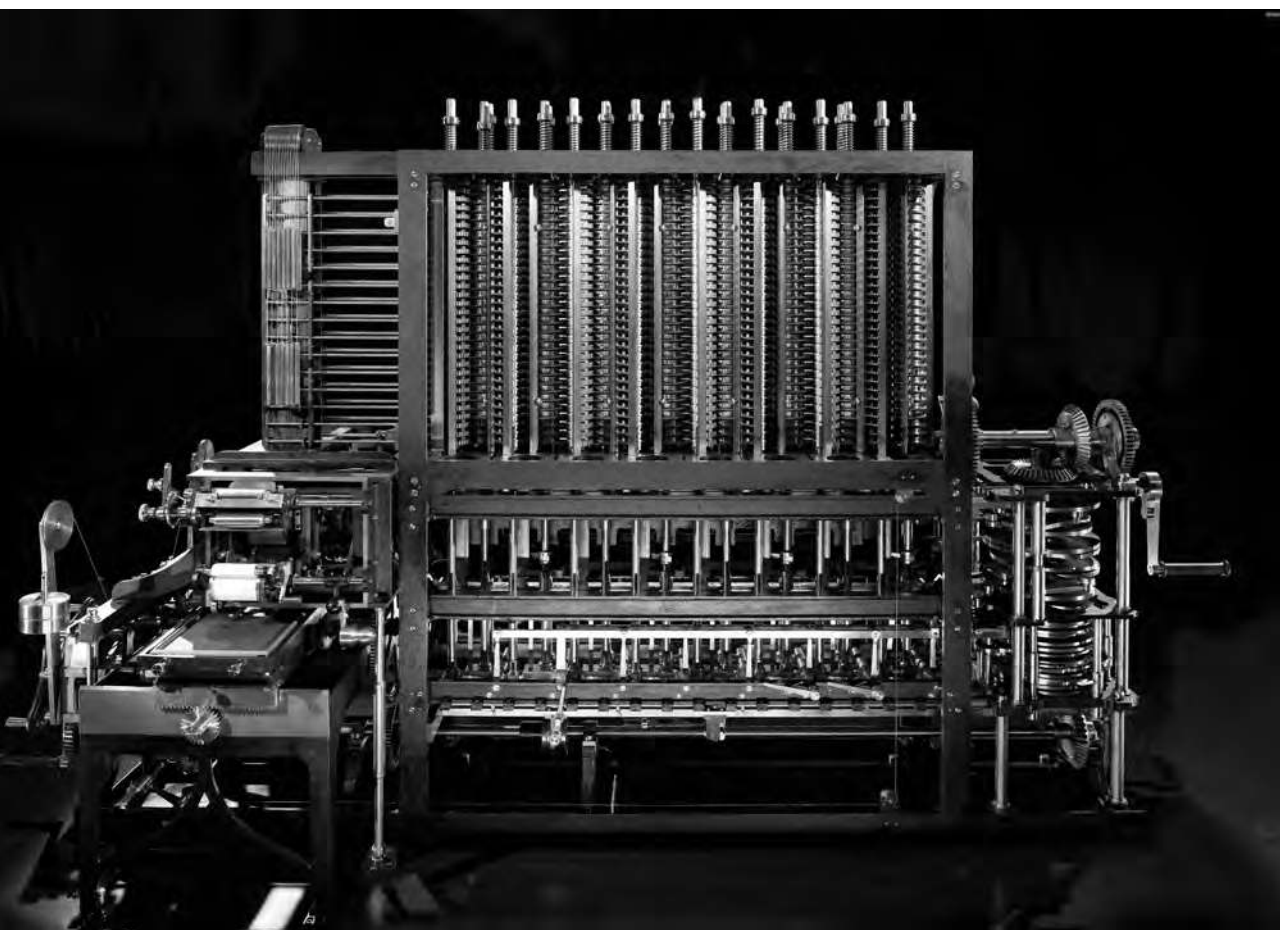
Джон Робертс

Родился в 1955 году в Ноттингеме.

Историк и теоретик искусства.

Автор ряда книг, в том числе

«Рассуждение неразумного: универсализм, капитализм и антипросвещение» (2018),
«Мысли об индексе, данные несвободно» (2016),
«Революционное время и авангард» (2015),
«Фотография и ее преступления» (2014),
«Необходимость ошибок» (2010),
«Неосвязаемости формы: навык и деквалификация в искусстве после реди-мейда» (2007).
Живет в Лондоне.



Аналитическая машина Чарльза Бэббиджа, 1822.

Игорь Кобылин

«Электронный Лозенгрин»: провиденциальная машина советской кибернетики

В книге «Капитализм платформ» (2017) Ник Срничек так описывает возможное будущее современной «гигеномики». Крупные платформы, занимающиеся сбором и обработкой данных, все чаще стремятся создавать в сети собственные замкнутые экосистемы. Частный интернет приложений идет на смену открытому вебу. Капиталистическая конкуренция фрагментирует сеть. Кроме того, падение дохода от рекламы вынуждает интернет-компании отказываться от перекрестного субсидирования и начинать взимать ренту за предоставляемые услуги, так что «существующее неравенство в области доходов продублируется и приумножится в неравенстве доступа»¹. Государство — единственная сила, которая способна ограничить притязания платформ, но цена здесь может оказаться слишком высокой: зависимость от государственного надзора едва ли лучше зависимости от Facebook'a, использующего наши персональные данные. Открытый интернет оказался между двух огней: с одной стороны, суверенное вмешательство государства, с другой — экономическое давление рынка. Срничек делает ставку на создание общественных платформ, но пишет о них так скупо, что вопросов здесь пока больше, чем ответов. И вообще, начинает казаться, что недавняя эйфория по поводу эмансипаторного, демократического потенциала сетей все чаще уступает место скепсису и resentimentу.

В этом контексте имеет смысл вернуться к началу сетевой истории. Особенно интересны те ее варианты, которые в силу разных причин не были до конца реализованы: сама незавершенность заставляет видеть в них сегодня потенциальную альтернативу сложившемуся

порядку вещей. Одним из таких вариантов является феномен социалистических киберпроектов 1950–1980-х годов, ставший предметом целого ряда недавних исследований.

В самом начале своей захватывающей работы, посвященной основательно забытой истории советского интернета, американский медиаисследователь Бенджамин Питерс пишет об инерции нашего устоявшегося исторического представления, согласно которому компьютерные сети принципиально несовместимы с косной авторитарной системой «развитого социализма». «Некоторым читателям может показаться, что Интернет и Советский Союз, по-видимому, являются двумя совершенно противоположными информационными проектами: один проект — средство спасения для невидимой руки современного рынка, другой — его мертвая рука; один ведет к взрыву знания с результатом в виде Википедии, другой — к ядерной катастрофе в Чернобыле; один произвел Linux, другой — «Ладу»; один — рай для техноэнтузиастов, либертарианцев и приверженцев радикальной свободы слова, другой — мальчик для битья для тех же самых людей»². Основную задачу своей книги Питерс и видит в том, чтобы поставить под вопрос это расхожее мнение. В итоге картина, им нарисованная, оказывается куда более сложной — в послевоенном СССР существовало несколько проектов сетей, которые связывали бы вычислительные центры по всей стране, и реальному запуску таких сетей мешала не столько излишняя централизация советского бюрократического аппарата, сколько напротив — его децентрализация. Различные ведомства вели себя как частные акторы, преследующие свои

собственные частные интересы и, соответственно, конкурирующие между собой. Так, проект ОГАС стал жертвой «административного рынка»: развернувшаяся между Центральным статистическим управлением при Совете Министров СССР и Министерством финансов борьба за контроль над разработанной академиком Глушковым системой привела к фактической остановке всех действий по ее внедрению в советскую экономику.

Другое современное исследование приключений «научного управления» в послевоенном межблоковом противостоянии/сотрудничестве предлагает еще один контекст, позволяющий уточнить смысл и историческое значение кибернетического поворота в СССР. В работе Эгле Риндзевичуте «Власть систем» (2016), посвященной Международному институту прикладного системного анализа, позднесоветские системно-кибернетические разработки оказались вписаны в историю так называемого «управленчества» (*gouvernementalite*)³. «Управленчеством» Мишель Фуко назвал сложившуюся в Европе на рубеже XVIII–XIX веков совокупность практик руководства поведением (и дискурса об этих практиках), которая позволила управлять не управляя. Предполагалось, что «естественному» течению экономической жизни присуща собственная рациональность, и в целом эта жизнь не нуждается в постороннем вмешательстве. Ключевыми понятиями нового диспозитива власти, напрямую связанного со становлением европейского либерализма, стали понятия «интереса», «безопасности» и, наконец, «производства свободы». При этом Фуко подчеркивает, что экономика и свободный рынок не столько естественные объекты властных манипуляций (определяющихся поиском оптимального баланса между регулированием и невмешательством), сколько искусственные инструменты управления людьми: «Либерализм — это не то, что принимает свободу. Либерализм — это что предполагает ее ежечасное изготовление, порождение, производство и, разумеется, [систему] принуждений и проблем стоимости, порождаемой этим изготовлением»⁴.

Риндзевичуте убедительно показала, что послевоенный международный бум научного управления, затронувший и Советский Союз,

нисколько не противоречит общей логике либеральной *gouvernementalite*. Новые науки об управлении, объединившиеся под зонтичным термином «кибернетика», отнюдь не являются аналогом навязчивой «полицейской» регуляции. Напротив, речь идет лишь об осторожной коррекции саморазвивающихся систем. Кроме того, именно на волне НТР по обе стороны железного занавеса начинают формироваться различные версии теории конвергенции. Складывается представление, что для индустриально развитых стран политико-идеологические различия становятся все менее важными. Акцент теперь ставится на те общие проблемы — в том числе и управленческие, — с которыми они сегодня сталкиваются вне зависимости от «строга». Математизированная наука (с ее объективностью и политической нейтральностью) становится — во всяком случае, в перспективе — общей основой для грядущей мировой «системно-кибернетической правительности» (*system-cybernetics governmentality*). При этом «гомологическое схождение» общественных систем предполагало вариативность управленческих решений, в разных сочетаниях комбинирующих кибернастройку, планирование и элементы рынка.

Понятно, что в СССР идея конвергенции не высказывалась напрямую. Но по воспоминаниям академика Никиты Моисеева она была крайне популярна среди советских кибернетиков и экономистов: «Многие из нас видели и обсуждали пути возможной конвергенции, хотя и называли ее по-разному: программным управлением (В.М. Глушков и Г.С. Поспелов), системой СОФЭ (экономисты из ЦЭМИ), устранением монополий отраслей и возвращением к системе синдикатов (Н.Н. Моисеев)»⁵. Эта цитата взята из поздней книги Моисеева, изданной в 2000 году. Но уже в перестроечной работе «Социализм и информатика» (1988) он открыто пишет — со ссылкой на «Тектологию» Богданова — о том, что с точки зрения организационных форм социалистические предприятия похожи на капиталистические и, соответственно, управленческий опыт последних может пригодиться в деле «совершенствования социалистической промышленности»⁶.

В этой же книге Моисеев излагает и собственный проект кибер-экономики. В отличие

от Глушкова — негибкого технократа — Моисеев много говорит о необходимости приспособляться к реальным условиям производства. Информатизация экономики — это долгий и трудный процесс взаимных уступок. Но что еще важнее — подлинная организационно-управленческая реформа хозяйства должна заключаться не просто во внедрении сети вычислительных машин, но в построении самой экономики как машины. Глушков — и Питерс в своей работе подробно разбирает этот сюжет — исходил из модели «мозг-тело». ОГАС — это и есть сетевой мозг, от тела реальной экономики все-таки отделенный. Моисеев же полагал, что и «тело» должно быть сконструировано в качестве кибернетического механизма. Он обращается к «Великому Поиску 20-х годов» — эпохе «первого ускорения», которое должно было послужить образцовой моделью для нового — киберуправленческого — перезапуска всего советского проекта. Двадцатые вообще, как известно, занимали особое место в раннеперестроечной публицистике — возвращение к подлинному ленинскому наследию в политике (относительно свободные внутрипартийные дебаты) и экономике (НЭП) настойчиво декларировалось в качестве единственно возможного выхода из сложившейся в стране ситуации. Как отмечает Катерина Кларк, двадцатые годы в дискуссиях эпохи гласности представляли не столько целостной и завершенной эпохой, сколько «открытым» временем общественных флуктуаций и бифуркаций, конкурирующих альтернатив и нереализованных возможностей⁷. Моисеев также много ссылается на Ленина и его соратников, но его трактовка «Великого Поиска» довольно необычна.

Эпоха НЭПа в прочтении Моисеева оказывается грандиозным управленческим — и, можно сказать, протокибернетическим — экспериментом. Главное здесь — отнюдь не тактическая (или даже стратегическая) уступка «мелкобуржуазной стихии» частной торговли и предпринимательства. Согласно Моисееву, речь должна идти не о стихии, пробивающей себе дорогу через навязанный революционный порядок, а об уникальной попытке создания «хозяйственных автопилотов», где централизованное планирование сочетается с работой механизмов обратной связи. Именно

эти последние были призваны обеспечить корректировку отклонений от общего курса без непрерывного «полицейского» вмешательства властей.

Моисеев довольно подробно описывает эту «кибернетическую машину» программного планирования на конкретных примерах. Так, Госплан под руководством ученого-энергетика Кржижановского реализовал — строго сверху вниз — программу ГОЭЛРО, создав единую государственную сеть электроснабжения. Жесткая централизация позволила преодолеть межотраслевую и межведомственную конкуренцию. Однако одного такого «заказа-задания» недостаточно — нужна система «автоматизмов», обеспечивающих обратную связь. Согласно Моисееву, один из ключевых элементов этой системы — так называемые синдикаты: крупные хозяйственные предприятия с полностью государственным капиталом и при этом полностью же экономически самостоятельные. Кроме того, обратную связь должны обеспечивать кооперативное движение и так называемые «резервы рабочей силы». Все вместе это и работает как социалистический «автопилот». Одна из задач перестройки — продолжить прерванное сталинской мобилизационной экономикой «автопилотирование», но уже на новом технологическом уровне.

Интересно, что Моисеев ни слова не пишет о политическом измерении перестройки. Хотя предлагаемые им проекты имели своей задачей раскрыть потенциальные возможности каждого, вернуть людям перспективу общего дела, мобилизовать и вовлечь их в общественную жизнь, сделать это, видимо, можно было только посредством экономического «интереса». «Страсть» политического участия в расчеты академика не входила. Деполитизирующий эффект «управленчества» как техники руководства поведением здесь более чем заметен. Политика — это синоним невежественного и, в итоге, самоубийственного вмешательства. Политический взрыв конца 1980-х как бы возвращает ситуацию к началу: вместо постепенного процесса конвергенции мы вновь оказались перед лицом политико-идеологической поляризации — только теперь в инвертированном виде. Социализм больше не будущее всего человечества

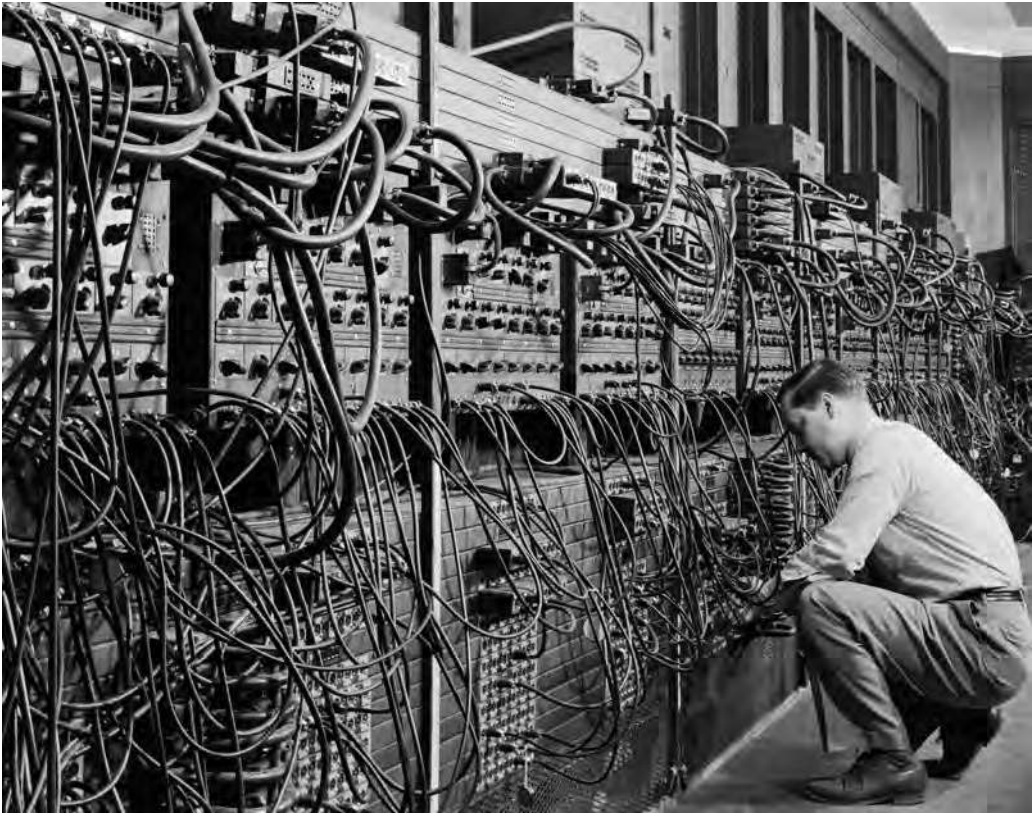
и даже не современник капитализма, господствующего в настоящем. Более того, он даже не является полноценным прошлым, поскольку вообще выпал из исторического времени, где все эти модальности имеют значение. Социализм — это «безвременье», странная аномалия, у которой наконец-то появился шанс синхронизироваться с капиталистической современностью на условиях последней. Все контекстуальные различия гетерархических управленческих моделей коллапсировали в полноценный разрыв между новыми/старыми идеологическими целостностями, лишив смысла тонкую управленческую кибернастройку, которой так долго было занято экспертное сообщество. Парадоксальным образом политическое вмешательство сработало как исчезающий посредник в переходе к стихийному капитализму и либеральному «управленчеству» в его чистом виде.

Сегодня все эти позднесоветские проекты кибернетического управления — далеко неоднозначные и потому бывшие в свое время предметом бурных дискуссий — ретроактивно воспринимаются как почти бесспорно прогрессивные. Причем такое восприятие характерно для людей различных политических взглядов. Условно либеральная точка зрения состоит в том, что само киберуправленчество сыграло роль исчезающего посредника: используя кибернетику, авторитарное партийное руководство стремилось усилить собственную власть, но в итоге кибернетика и системные исследования способствовали краху этой власти. Для левых так толком и не состоявшаяся информатизация управления — это упущенный шанс подлинной реформы брежневского социализма. И будь она вовремя проведена, за победу в мировом соревновании еще можно было побороться. На фоне такого консенсуса особенно важно вспомнить о тех теоретиках, кто активно оппонировал кибернетическому повороту уже в 1960-е. Речь, конечно, не идет ни о партийных конъюнктурщиках, ни о почвенниках-луддитах, привычно проклинаящих любой прогресс. Интересна та критика, где принципиальность сочетается с фундированным философским анализом, и безусловным образцом такой критики являются работы Эвальда Ильенкова. Полная реконструкция позиции Иль-

енкова по вопросу кибернетики — дело будущих отдельных исследований, мы лишь кратко остановимся на двух его небольших текстах.

Первый текст — статья «Машина и человек, кибернетика и философия» (1966) — написан Ильенковым в соавторстве со специалистом по педагогической психологии, последователем Выготского Василием Давыдовым и философом и психологом Анатолием Арсеньевым, также разделявшим идеи деятельностного подхода. Авторы подчеркивают, что ни в коем случае не ставят себе целью критиковать кибернетику как таковую или извне задавать границы ее развитию. Речь идет о том, чтобы философски прояснить связи между процессами мышления, структурой мозга и внешним миром, поскольку именно искаженные представление о таких связях и мешают полноценному прогрессу кибернетической теории и практики.

Большая часть статьи посвящена критическому анализу дискуссий о возможном создании «мыслящей машины», которая была бы интеллектуально равной человеку или даже превосходила бы его. Аргументация Ильенкова и его соавторов — если излагать ее по необходимости кратко — в целом такова. Кибернетический оптимизм по поводу искусственного интеллекта исходит из неверного ответа на вопрос, кто или что мыслит. Кибернетика отвечает, что мыслит мозг, тогда как на самом деле мыслит человек посредством мозга. Это важное различие, поскольку мозг нуждается еще и в теле — вернее, в двух телах: в физическом теле, сенсорно питающем интеллектуальную деятельность, и, что не менее важно, — в общественном «теле» всей человеческой цивилизации: «...Способность мыслить не наследуется человеком вместе с мозгом, <...> эта способность не “закодирована” в нем генетически, биологически. Она “наследуется”, передается от поколения к поколению совсем другим путем — через формы предметного мира, созданного трудом, через тело цивилизации»⁸. Отсюда и скепсис по поводу ИИ. Построить «мыслящую машину» означает построить целую искусственную цивилизацию таких машин — цивилизацию, у которой будут собственные цели, расходящиеся с человеческими. Создавая себе помощников, мы на самом деле создаем конку-



Первый компьютер ENIAC, 1946.

рирующий с нами вид разумных существ. Есть, конечно, и другой путь: интеграция умной машины в уже готовую — человеческую — цивилизацию. Но сделать это мы можем, лишь создав собственное абсолютное подобие, наделенное всеми человеческими органами, включая те, «которые позволяют испытывать половую любовь к человеку противоположного пола и вызывать ответное чувство»⁹. В противном случае ИИ станет «ущербным уродцем» в человеческой семье, поскольку без сексуальности невозможны ни искусство, ни поэзия, а без этих последних нет и собственно человеческого воображения.

Кроме того — и этот аргумент звучит особенно актуально в связи с современными исследованиями пластичности мозга — нельзя создать человекоподобного робота с завершённой, «готовой» структурой электронного

мышления¹⁰. Мозг человека тем и специфичен, что способен к радикальной перестройке собственной «структурной схемы» в зависимости от меняющихся условий. Тут мы сталкиваемся с «абсолютно пластичной, то есть универсальной, "формой (всех возможных форм)"»¹¹.

В любом случае, по какому бы пути создания машины умнее человека мы ни пошли, эта машина окажется самоцелью. Из слуги она превратится в господина. Но зачем — задаются авторы вопросом — изобретать такое устройство, если оно уже существует, и имя этого устройства — капитализм? В этом пункте мы вплотную подходим к той «управленческой» проблематике, которая нас здесь интересует. Капитализм в статье и описывается как умная самоуправляющаяся машина, где люди — не более чем сырьё её бесконечного



Компьютер Whirlwind, 1950.

воспроизводства. Этот грандиозный механизм работает через посредство взаимосвязанных «дочерних машин» — государственно-бюрократической, политико-электоральной, полицейской, военной и так далее. Речь, как подчеркивают авторы, не идет о метафоре. Перечисленные выше социальные машины подходят под кибернетическое определение машинного даже лучше, чем станки или комбайны.

Если сущность капитализма заключается в его «машинности», то тогда действительно не так уж и важно, как распределяются конкретные доли «дочерних машин» внутри механики целого. Мы можем частично демонтировать государственно-бюрократический аппарат, передоверить большинство его функций невидимой руке рынка, а затем сделать кибернетический апгрейд этой руки, хотя бы немного компенсируя чистую стихийность свободной торговли — все это будет не более чем «внутримашинная» адаптационная перестройка. Но и советское общество дале-

ко от той фазы, когда каждый сможет выступать от лица «всеобщей, общественно-человеческой, разумной воли»: государство все еще существует, а значит, и существует специфическое разделение на управляющих и управляемых. Следовательно, и здесь ротация «машин» ничего не меняет: «Когда некоторые люди думают, что вся проблема заключается в том, чтобы просто заменить нынешние государственные органы *мыслящими* — планирующими и управляющими — *машинами*, ящиками вроде холодильников, они становятся на почву своеобразной кибернетически-бюрократической иллюзии, мифологии. Они думают, что коммунизм можно построить на пути математически-электронного усовершенствования нынешней системы отношений, то есть на пути *увечковечивания нынешнего положения дел*, на пути передачи нынешних управленческих функций не демократически организованному человеческому коллективу, а другим машинам»¹². Адресованные совет-

ским энтузиастам кибернетики 1960-х, эти размышления могут оказаться полезными и сегоднешним левым, продолжающим верить в освободительный потенциал сетей.

Поскольку отчуждение в том или ином виде продолжает сохраняться, машины неизбежно фетишизируются. Тяжелому и рискованному труду реальной демократической политики люди предпочитают веру в «электронного Лознгрину». Казалось бы, навсегда изгнанная научно-техническим прогрессом религия вдруг триумфально возвращается в форме кибернетического «черного ящика». Эта странная взаимосвязь технического и религиозного как раз и начинает тематизироваться — весьма по-разному — в мировом философском дискурсе 1950–1960-х и вновь вызывает интерес сегодня, в дигитальную эпоху. Так, Алексей Гринбаум в «Машине-доносчице», отталкиваясь от размышлений Жильбера Симондона, чья книга «О способе существования технических объектов» вышла в 1958-м, показывает, что религия и техника вообще гомологичны, и источник этой гомологии заключается в том, что и та и другая работают с тайной. При этом тайна религиозной мистерии или тайна цифрового устройства одинаково противостоят открытости публичной политики — они «перекраивают общественное пространство, его географию, топологию, отношения власти и подданных, саму функцию власти, типологически меняя ее носителей, заменяя общее дело на тайный мир, в котором доступ к желанному секрету опосредован священнодействием одной касты»¹³.

Это сближение религии и техники на почве «общей тайны» заставляет вспомнить еще один текст Ильенкова, написанный уже без соавторов. Речь идет о небольшом рассказе с симптоматичным названием «Тайна черного ящика». Первоначально опубликованный в ростовской университетской многотиражке, он стал затем «научно-фантастической прелюдией» к монографии Ильенкова «Об идолах и идеалах» (1968)¹⁴. «Тайна черного ящика» представляет собой довольно едкую пародию чуть ли не на все модные увлечения шестидесятников — кибернетику, авангардное искусство и саму научную фантастику в духе братьев Стругацких. В этом пронизанном религиозными аллюзиями памфлете рассказыва-

ется о собрании Мыслящих Машин под руководством Управляющего Устройства на Великом Конгрессе Соединенных Штатов Автоматики. Собрание посвящено окончательному искоренению вредной легенды о том, что когда-то машины были созданы человеком. Устаревшим сказкам антропологизма противопоставляется истина божественно пустого Черного Ящика, отвечающего великим молчанием на все вопросы и противоречия. В итоге, все машины решили уподобиться явленному Абсолюту, перестать мыслить и слиться с пустым Пределом¹⁵.

Но, пожалуй, самое интересное заключается в том, что «электронному Лознгрину» предшествовал экономический. Как и «системно-кибернетическое», экономическое «управленчество» имеет, как выясняется, отчетливый теологический бэкграунд. Богословским истокам экономики и *gouvernementalite* посвящена работа Джорджо Агамбена «Царство и Слава» (2007). Агамбен полагает, что предложенная Фуко генеалогия «управленчества» «может быть расширена и продолжена во времени вплоть до того, что через историю становления тринитарной парадигмы становится возможным выявить в самом Боге истоки концепции экономического управления людьми и миром <...>»¹⁶.

Обратившись к патристическим спорам об «ойкономии», Агамбен показывает, как в результате теологических ухищрений на свет появилась особая «провиденциальная машина», чьей основной задачей было сопряжение ипостаси Отца с ипостасью Сына; свойственного гностикам чувства глубокой греховности мира и чисто языческого ощущения единства бытия и действия; трансцендентного и имманентного. Вместе с тем, согласно Агамбену, и внутри себя самого это устройство являлось прекрасным образцом того, что вслед за Йозефом Реевым можно назвать «удержанием разделенного». «Провиденциальная машина» одновременно и едина, и дифференцирована по двум основным уровням — с одной стороны, вечность, общее провидение, первичные причины, знание; с другой — временность, частное провидение, вторичные причины, практика. «Два уровня тесно взаимосвязаны друг с другом, так, что первый обосновывает, легитимизирует и делает возможным второй,

а второй приводит в конкретное исполнение в пределах цепи причин и следствий общие решения божественного разума»¹⁷.

В этой изощренной богословской конструкции, не дающей ни «защиты» онтологический разрез, ни довести его до окончательного разрыва, находят свое основание и знаменитая доктрина о разделении властей, и практика *gouvernementalite*: странная способность управлять не свободой, а с помощью свободы. Так, в отдельном приложении, посвященном концепции «невидимой руки рынка», столь важной для либерального политико-идеологического проекта, Агамбен показывает, что теолого-провиденциальная управленческая парадигма продолжает работать в самой сердцевине наших просвещенных, построенных по модели свободного рынка обществах. Представление о том, что за видимым хаосом циничной конкурентной борьбы скрывается незримый порядок, ведущий в итоге ко всеобщему благу, имеет своим истоком теологические споры о соотношении первичных и вторичных причин в рамках общей Божественной ойкономии. Именно благодаря иерархии действий первичных и вторичных причин, земной мир (ставший сегодня миром полностью «экономическим») оказывается, по словам Агамбена, «зоной неразрешимости» между детерминизмом и свободой, между частным и общим, между интенциональным актом и побочным эффектом, между расчетом и неподрасчетным. Эта зона неразрешимости и являет себя в текстах «секты экономистов» XVIII века, говорящих о новой естественности. И как мы видим, эта естественность не такая уж новая — она не может быть противопоставлена «естественности» средневекового космоса, как думал Фуко; скорее — она является его прямым рационализированным продолжением.

Именно потому, что Фуко проигнорировал всю теолого-провиденциальную составляющую управленчества, его более-менее линейная история европейских диспозитивов власти не слишком точна. Либеральное управленчество не сменяет суверенную власть в качестве доминирующего способа руководства людьми, а скорее, сосуществует с ней внутри единой машины, изобретенной еще в эпоху патристики. Именно здесь были различены и

сопряжены Царство и Правление, *auctoritas* и *potestas*, суверен и администратор-исполнитель, абсолютное могущество и практическое осуществление. И до тех пор, пока «управленчество» конституировано провиденциальной тайной — невидимой руки или видимой машины — фигура суверена и другие призраки политической теологии будут по-прежнему сопровождать нас, парализуя не только волю к изобретению новых форм сообщества, но и артистическое воображение.

Как известно, третья часть книги Жильбера Симондона «О способе существования технических объектов» посвящена взаимоотношению религии и техники. Симондон предлагает не диалектическую, а структурную схему этого взаимоотношения: религия и техника — это две фазы одного целого, образовавшиеся после распада магического единства. Фазовые переходы осуществляются благодаря наличию нейтрального центра равновесия, и таким центром в случае с религией и техникой является эстетика. Она — напоминание об утраченной магической целостности¹⁸. В книге «Об идолах и идеалах» Ильенков интерпретирует переплетения религии и техники диалектически, но завершает свои размышления также обращением к сфере эстетического. И то, как он описывает ситуацию в современном ему искусстве, явно перекликается с агамбеновским описанием христианской «ойкономии». Современное искусство оказывается расколото так же, как и политико-экономическая сфера. С одной стороны, модернизм фетишизирует суверенно-произвольный жест художника, направленный против рабского подражания, но оборачивающийся худшим видом мимесиса — мимесисом объективной детерминации: «Беда произвола, мнящего себя свободой, заключается в том, что он всегда и везде абсолютный раб ближайших, внешних, мелких обстоятельств и силы их давления на психику»¹⁹. С другой — существует огромный массив искусства, которое бесконечно воспроизводит одни и те же клише и штампы, пусть даже это клише «реалистические». Как легко заметить, коллизия «суверенное могущество / осуществленное управление» на свой манер разыгрывается и в эстетике, принимая форму противостояния (и одновременно взаимонеобходимости) су-

веренного творца и ремесленника. И здесь, конечно, тоже не обходится без тайны, которая атрибутируется то первому, то второму в зависимости от реципиентов, выносящих суждение. Как и в случае с техникой, современное искусство также делит публику на «знатоков» и «профанов». «Знаток» опознает тайну в самом суверенном изобретении нового художественного жеста или нового способа видеть, скучное техническое исполнительство его уже не очень интересует. Для «профана» же наоборот — модернистский жест лишен тайны в силу легкости его потенциального воспроизводства («так и мой ребенок может»). Зато на этом фоне тайна технического миметического «мастерства» ремесленника становится еще более притягательной.

«Черному ящику» кибернетического управления Ильенков, как мы видели, противопоставлял демократическую политику. Двум — по видимости противоположным, а в реальности сходящимся — видам мимесиса он противопоставляет свободное воображение — свободное и от произвола, и от штампа. И симптоматично, что это воображение в основе своей политично, оно связано с сообществом. Подлинное умение видеть действительность — это умение видеть ее не только собственными глазами, но и глазами всех других людей; это умение «сделать всеобщий интерес своим личным интересом»²⁰. И если само это умение станет всеобщим, то и «провиденциальные машины» со всеми их тайнами нам больше не понадобятся.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Срничек Н. Капитализм платформ. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2019. С. 112.

² Peters B. How Not to Network a Nation: The Uneasy History of the Soviet Internet. Boston: The MIT Press, 2016. P. 4. См. также Gerovitch S. From Newspeak to Cyberspeak. A History of Soviet Cybernetics. Cambridge (Mass.); London: The MIT Press, 2002. XIV, P. 369.

³ См. Rindzeviciute E. The Power of Systems: How Policy Sciences Opened Up the Cold War World. Ithaca; London: Cornell University Press, 2016. P. 292.

⁴ Фуко М. Рождение биополитики. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1978–1979 учебном году. СПб.: Наука, 2010. С. 88.

⁵ Моисеев Н. Судьба цивилизации. Путь разума. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 153.

⁶ Моисеев Н. Социализм и информатика. М.: Издательство политической литературы, 1988. С. 147.

⁷ См. Clark K. Changing Historical Paradigms in Soviet Culture // Late Soviet Culture: from Perestroika to Novostroika. Ed. By Thomas Lahusen with Gene Kuperman. Durham, N.C.: Duke University Press, 1993. P. 289–306.

⁸ Арсеньев А., Ильенков Э., Давыдов В. Машина и человек, кибернетика и философия // Ленинская теория отражения и современная наука. М., 1966. С. 267.

⁹ Там же. С. 269.

¹⁰ См. Малабу К. Что нам делать с нашим мозгом? М.: V-A-C, 2019.

¹¹ Арсеньев А., Ильенков Э., Давыдов В. Машина и человек, кибернетика и философия. С. 269.

¹² Там же. С. 280.

¹³ Гринбаум А. Машина-доносчица. Как избавиться искусственный интеллект от зла. СПб.: Транслит, 2017. С. 20. См. также Куртов М. К теологии кода. Генезис графического пользовательского интерфейса. СПб.: Транслит, 2014.

¹⁴ Историю этого текста см. в: Потемкин А. О «тайне черного ящика» // Эвальд Васильевич Ильенков в воспоминаниях. М.: РГГУ, 2004. С. 224–228.

¹⁵ См. Ильенков Э. Об идолах и идеалах. К.: Час-Крок, 2006. С. 10–27.

¹⁶ Агамбен Дж. Царство и Слава. К теологической генеалогии экономики и управления. М.; СПб.: Изд-во Института Гайдара; Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2018. С. 187.

¹⁷ Там же. С. 237.

¹⁸ См. Simondon G. On the Mode of Existence of Technical Objects. Univocal Publishing. 2017. P. 173–246.

¹⁹ Ильенков Э. Об идолах и идеалах. С. 240.

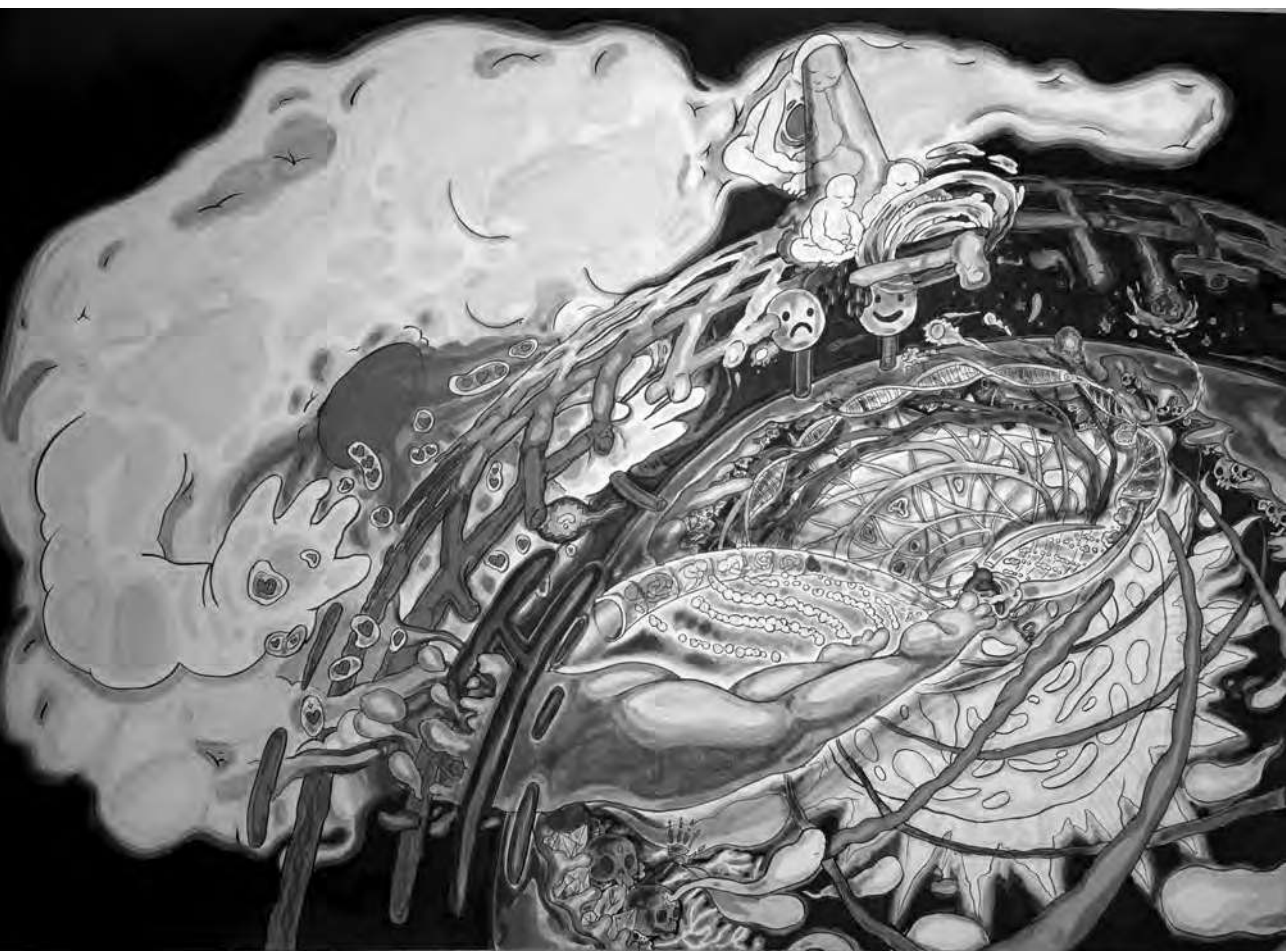
²⁰ Там же. С. 237.

Игорь Кобылин

Родился в 1973 году в Кстово.

Философ, историк культуры.

Живет в Нижнем Новгороде.



Джесс «Бесконечный поток трансформации и единство фрактальных частиц», 2019. Предоставлено художником.

Николай Смирнов

Антропоцена еще не было

Отказ от онтологических доминант

*Человек и человечество
теснейшим образом прежде всего
связаны с живым веществом,
населяющим нашу планету,
от которого они реально
никаким физическим процессом
не могут быть уединены.
Это возможно только в мысли.
В.И. Вернадский¹*

Проблематика антропоцена — экология, а также сопутствующие антропологические и философские вопросы — одна из основных тем современного искусства. Сегодня человек столкнулся с необходимостью пересмотра своего отношения к окружающему миру и к себе самому. Все большему количеству людей становится ясно: так дальше жить нельзя. Человек очень долго относился к планете, природе, другим биологическим видам и самому себе, в лучшем случае, неосознанно, а в худшем — хищнически и потребительски. Это привело Землю на грань экологической катастрофы, и простым ужесточением регулирования — вроде снижения промышленных выбросов — здесь уже не обойтись. Необходимо философское и научное переосмысление того, что такое человек вообще и какова его роль на этой планете.

Первый шаг в этом направлении: прежний статус человека — «царя природы», наместника Бога на земле и автономного субъекта, — распознанный как источник его хищнического и потребительского отношения к окружающему, должен быть демонтирован. Над решением этой задачи трудятся различные философские и эстетические направления. Например, всевозможные версии спекулятивной философии, ориентированной на отказ от он-

тологических доминант, пытаются вернуть человека к вещам, объектам, осознанию того, что он вписан в нерушимые связи с окружающим. Неслучайно в новейшей философии тема экологии занимает одно из центральных мест. Достаточно упомянуть концепцию плоской онтологии или таких авторов, как Бен Вудард и Тимоти Мортон.

Но и в искусстве проблематика антропоцена, в том широком смысле, как мы ее обозначили, также очень важна. Многие практики *science art* с середины 1980-х ориентированы на взаимодействие между человеком и нечеловеческими агентами. В основании многочисленных примеров технологического искусства — вроде опытов игры на фортепиано вместе с облаками или создания бактериального радио² — стремление к переосмыслению антропологического статуса человека и вписыванию его в широкие сети взаимодействия.

Более молодое искусство, которого так много выкладывается на портале-агрегаторе TZVETNIK, концентрируется на странных, часто молчаливых и загадочных объектах. Смешивая всевозможные медиумы и техники, это искусство создает тотальные пространственные инсталляции, наполненные сложной и невербализируемой *сенсibilitи* (чувственностью), где различные нечеловеческие акторы как бы живут своей жизнью. Проверить — живут ли они на самом деле своей жизнью — невозможно, ведь нам программно предъявляется онтологический и эпистемологический разрыв между человеческим и нечеловеческим, как и между многочисленными различными онтологиями в принципе. В итоге мы получаем примеры того, что, вслед за логикой Бенджамина Браттона, можно назвать искусством *постантропоцена*. Это искусство, которое уже (как нам кажется) потеснило человека из центра мироздания и работает с сетями различных объектов, где человеческое и нечеловеческое, объектное и символическое вынесено на еди-

ную онтологическую плоскость. Искусство это представлено в бесконечном множестве, как бесконечны разновидности объектов и их взаимодействий в объектно-ориентированной онтологии, и может служить прекрасным визуальным сопровождением к различным течениям спекулятивной философии.

Не всегда эти опыты расцениваются их создателями как имеющие отношение к антропоцену. Например, недавний проект фонда V-A-C «Правосудие против шерсти» ставит его участников — игроков-перформеров — в ситуацию судов над животными: они разделены на людей и нечеловеческих акторов, первые осуществляют суды над вторыми. При этом немалая часть механики проекта направлена на то, чтобы вводить игроков в состояние нечеловеческих сущностей путем различных техник сенсорной депривации. В числе декларируемых задач — получение опыта «других» онтологий — например, почувствовать себя червем³. Для меня этот проект носит яркие признаки работы с проблематикой антропоцена, так как пытается переосмыслить статус человека в направлении плоской онтологии, что опять же делается для того, чтобы поставить под вопрос дуальность пары человек-природа. Но, озвучив эти соображения куратору проекта Марии Крамар, я столкнулся с возражениями: для нее проект совсем не про антропоцен. Аналогично этому вопрос антропоцена сегодня часто сводится к прямой эко-алармистской повестке. Это является серьезной редукцией, ведь ключ к дискурсу антропоцена — проблематизация антропологического статуса человека.

Понимая так проблематику антропоцена, мы можем считать ее одной из центральных в современной философии и искусстве. В широком потоке многочисленных философских и эстетических практик и техник, которые с ней работают, можно выделить операции *де*- и *ре*-территориализации и (ре)материализации, радикально ставящие статус человека под вопрос, тем самым позволяя «расшатать» его и «пересобрать» на новых основаниях. В тексте ниже мы обратимся к наследию В.И. Вернадского, который в середине XX века создал оригинальную теорию *психозойской, или антропогенной эры*, которую сегодня и можно определить как антропоцен. Вернадский

(ре)территориализовывал человека через (ре)материализацию: он утверждал особый статус человека в биосфере (производил (ре)территориализацию антропологического статуса человека), но при этом помещал его на единую онтологическую плоскость с другими акторами через всеобщую атомарную (ре)материализацию. То есть он одновременно утверждал исключительность и не-исключительность человека, что в совершенно другом ключе заставляет взглянуть на «эру человека». Попробуем разобраться в этом.

(Ре)территориализация статуса человека через его ре-материализацию

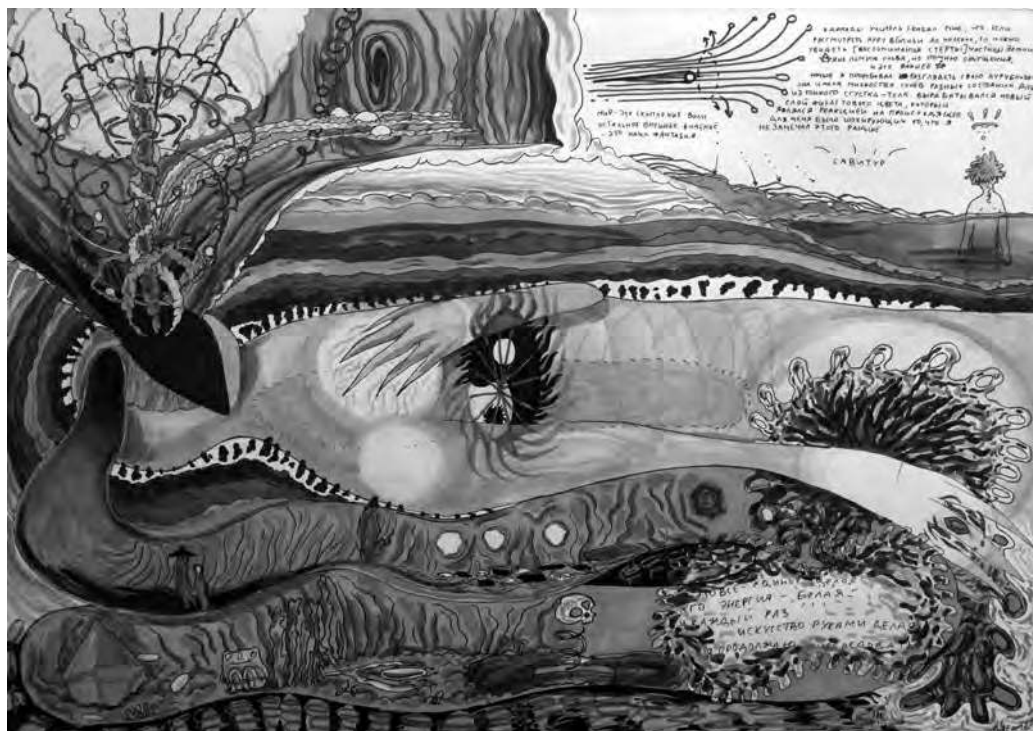
Ведь здесь же до меня был пустырь и нелепые овраги, все в камнях и в чертополохе. А я вот пришел и сделал из этой дичи культурное, красивое место. Знаете ли? — прибавлял он вдруг с серьезным лицом, тоном глубокой веры. — Знаете ли, через триста-четырееста лет вся земля обратится в цветущий сад. И жизнь тогда будет необыкновенно легка и удобна.

А.П. Чехов о своем саде в Ялте по изложению А.И. Куприна⁴

В разговорах с коммунистами многими я не скрываю своих мыслей. Мне чужд капиталистический строй, но и чужд здешний. Царство моих идей впереди.

В.И. Вернадский⁵

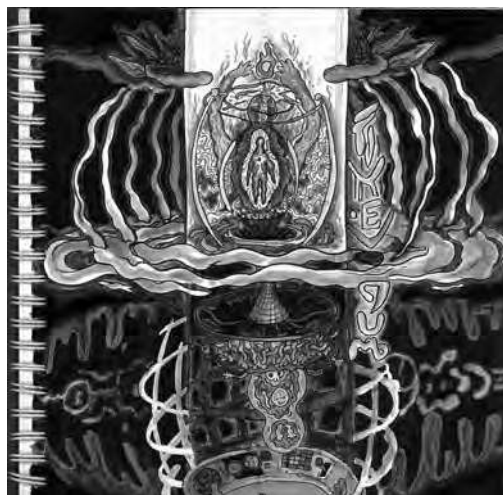
На надгробии В.И. Вернадского на Новодевичьем кладбище в Москве высечено его изречение: «Мы живем в замечательное время, когда человек становится геологической силой, меняющей лик нашей планеты». Звучит как девиз антропоцена или гимн преобразовательному модернистскому отношению к планете, не так ли? Однако взгляды Вернадского были гораздо сложнее того, как мы, постоянно борющиеся с призраками дуализма, готовы сегодня о них судить по этой фразе. В частности, сам Вернадский критиковал дуализм, отделяющий человека от природы и космоса. И даже фраза на его надгробии является посмертной компиляцией. В оригинале она звучит так: «Мы



Джесс «Разгляди ауру до частиц», 2018. Предоставлено художником.

живем в замечательное геологическое время в истории нашей планеты — антропогенной эре (А.П. Павлов), когда стихийно в течение миллионов лет человек — с остановками, но неуклонно, в последние столетия все быстрее, становится геологической силой, меняющей лик нашей планеты. От нас зависит сделать стихийный процесс сознательным, превратить область жизни — биосферу — в царство ума — в ноосферу»⁶.

В полном варианте у этой мысли появляются две важные «оговорки». Во-первых, человек становится геологической силой «стихийно» и уже на протяжении «миллионов лет». То есть речь идет не просто о гимне новейшим техническим возможностям «царя природы», но о некоем природном, естественном процессе. Во-вторых, настоящая работа еще впереди: этот процесс предстоит осознать, чтобы сделать стихийное сознательным. И результат этого будущего усилия, которое «от нас зависит», еще под вопросом.



Джесс. «Тоннель развития», 2019. Предоставлено художником.

То есть опять мы видим парадокс: от человека многое зависит, он важен для всей планеты именно в качестве человека, но в то же время он неотделим от окружающего, «стихийно» связан с ним, и вообще это важное качество человека еще нужно сознательно вырабатывать. Парадоксом это кажется как раз исключительно со стороны дуалистического мышления. Мы привыкли, что западная философия выдвигает две альтернативы: человек либо в качестве автономного субъекта оторван от окружающего (что плохо и уже осознано таковым), либо ничем не отличается от всего окружающего, он — случайность, узор на коинцидентальной поверхности (что нам предлагают в качестве противоядия против антропоцентризма, бросаясь из одной крайности в другую). Вернадский стоит **вне** этого дуализма, предлагая сложную космоантропологию, которая одновременно связывает человека со всем сущим на сложном материальном уровне и поет ему гимн. Все развитие Вернадского шло в сторону выяснения этой всеобщей связи и специфической роли разума как части общего целого.

Еще в студенческие годы, в 1880-е годы, В.И. Вернадский был убежден в важности сознательных усилий человека. Вместе с товарищами (братья Федор и Сергей Ольденбурги, Дмитрий Шаховской, Иван Гревс, Александр Корнилов и другие) они основали неформальное *приютинское братство*, правила жизни которого гласили: работать как можно больше, потреблять (на себя) как можно меньше, на чужие нужды смотреть как на свои. Из этого кружка впоследствии выйдет ряд видных деятелей либерального толка, лидеров партии кадетов (включая Владимира Вернадского). Тогда же Вернадский, через востоковеда Сергея Ольденбурга, заинтересуется философией Индии и буддизмом. В них он найдет одну из основ для критики западного дуализма и корреляционизма.

Самостоятельные научные изыскания Вернадского начались с минералогии и кристаллографии. Изучая минеральные кристаллы и образуемые ими пространства, молодой ученый приходит к выводу, что газы и вода — это также разновидность минералов. Мы видим, что с самого начала Вернадский «перекидывает мостики» между различными ве-

ществами, стремясь найти для них общее основание, при этом не закрывая глаза на их различия.

В 1910-х годах он пришел к предварительному выводу о том, что живые организмы играют на планете ведущую роль, обладают геологической силой. Переворот в сознании случился в 1920 году, когда Вернадский, больной сыпным тифом, оказался под Ялтой в имении Павла Бакунина. Сыпной тиф на тот момент был страшным заболеванием, от которого в России времен Гражданской войны погибло 3 миллиона человек. Находясь на пороге смерти, в горячечном бреду Вернадский прозрел всю свою будущую жизнь: «...Я ясно стал сознавать, что мне суждено сказать человечеству новое в том учении о живом веществе, которое я создаю, и что это есть мое призвание, моя обязанность, наложенная на меня, которую я должен проводить в жизнь — как пророк, чувствующий внутри себя голос»⁷. В визионерских видениях ученый увидел скорую эмиграцию в Англию и США, блестящую международную карьеру, создание исследовательского института живого вещества и свою смерть в возрасте между 83-мя и 85-ю годами.

Мы можем предположить, что Вернадский, подобно Канту, был склонен к мистическим переживаниям и, зная это, всю жизнь пытался выстроить «объективный» базис для познания. Но не трансцендентальную критику способностей человека, как делал Кант, а приведение всех явлений к материалистической основе, которую он нашел в теории атома. В частности, он настаивал на том, что ученому вместо слова *жизнь* следует употреблять точный термин — *живое вещество*. Первое нагружено слишком многими смыслами из области философии и религии, то есть из сферы неясного, *ненаучного*, что уводит ученого от познания единых процессов единой биосферы. В то время как второй термин подчеркивает материальный характер живых явлений, их единство на материальном уровне и возможность сравнения с другими видами *вещества*.

В 1922–1926 годах Вернадский действительно оказывается за границей — в Париже, где читает лекции и выпускает два ключевых труда «Геохимия» и «Биосфера». Провозгласив геохимию, Вернадский уравнивал на единой онтологической плоскости живое и неживое.

В Париже он познакомился с теорией относительности Эйнштейна и исследованиями в области атомной физики. Именно атомарный уровень существования материи он положил в основу своей картины мира. Биогеохимия работает с живым и косным веществами на уровне атомов и химических элементов — и поэтому для нее очевидно единство живого вещества и косной материи. Само название *геохимия* обозначает, что мы рассматриваем вещество планеты, ее геологическую реальность, через призму *химии* — как химические элементы и атомы. Приставка *био* в термине *биогеохимия* подчеркивает центральную роль живого вещества в геологических процессах. В течение жизни Вернадский все более убеждался в этом: например, в том, что практически все газы в биосфере есть продукт живого вещества, и что глубинные геологические породы не что иное, как подвергшиеся метаморфизации (трансформации) области былых биосфер.

С середины 1930-х годов ученый начинает рассматривать деятельность человека как закономерный процесс развития биосферы, а не как что-то наложенное на нее извне. Он приближался к пониманию того, что исторический процесс есть часть процесса эволюционного. При этом человек остается частью живого вещества — то есть вписан в атомарные биогеохимические процессы, которые выравнивают его на единой плоскости со всем живым и косным веществом. Мы можем обозначить эту ментальную операцию как *биогеохимическое заземление человека*. При этом заземление (связь со всем земным) тут же перетекает в разземление, потому что земные биогеохимические процессы зависят от космических, например, от постоянного воздействия солнечного излучения. Таким образом, биогеохимическое заземление сочетается с *космохимическим разземлением* всей планеты в целом.

Свои взгляды В.И. Вернадский обобщил в труде «Химическое строение Земли и ее окружение». Важной частью этой «книги жизни» является задуманный в качестве предисловия текст «Научная мысль как планетное явление», изданный отдельно в 1938 году. А также небольшой текст «Несколько слов о ноосфере», который послужил наброском так и не законченной последней части труда.

К каким же выводам приходит Вернадский в конце своей жизни? Прежде всего, к атомарному единству мира: живого и неживого, планетного и космического. Поэтому естественными телами можно считать не только минералы, почву, реку, но и биоценоз, организм, клетку, парламент, семью, биосферу. Земля как планета пронизана космическим излучением, его ионами и атомами. В свою очередь, на Земле особое значение имеет живое вещество, которое образует здесь особую геологическую сферу — *биосферу*. Единая природа связана путем непрерывного биогенного (то есть произведенного живым веществом) тока атомов. «Живое вещество есть прежде всего планетное явление и не может быть оторвано от биосферы, геологической функции которой оно является»⁸. Отсюда проистекает *специфика* живого вещества и человека, как его особой части. Между живым и косным веществом, несмотря на их биогеохимическое единство, существуют принципиальные различия, но они материально-энергетические, а не метафизические.

Каждое естественное тело — это особое *состояние пространства*. Пространство живого вещества определяется не евклидовой, а римановской геометрией, причем ее неопи-санной формой. Если пространство косной материи, например, минеральных кристаллов, подчиняется трехмерной евклидовой геометрии, то пространство живого вещества организуется по принципу пространства-времени. «Эволюция, старение входит в характеристику этого пространства»⁹. Эту закономерность Вернадский называет *принципом Кюри*, так как именно Пьер Кюри, незадолго до своей смерти в 1906-м, открыл различные *состояния пространства* (*etats de l'espace*).

Итак, живое вещество образует особое пространство-время, в характеристику которого входит однонаправленное время. Живое вещество однонаправленно меняет биосферу, а вместе с ней и планету, меняясь само, — этот процесс нам известен под именем эволюции, а на его поздней стадии — как человеческая история. Именно на этой геологической роли живого вещества основана *организованность биосферы*: живое вещество как бы само создает себе область жизни, в частности про-



Надгробье В.И. Вернадского на Новодевичьем кладбище в Москве. Фото Н. Смирнов. Предоставлено автором.

дуцируя свободный кислород и тем самым создавая земную атмосферу.

В последние пару миллионов лет человечество выделяется из биосферы как ее особый отряд, который «со все усиливающимся в своем проявлении темпом, охватывает всю планету, выделяется, отходит от других живых организмов как новая небывалая геологическая сила. Со скоростью, сравнимой с размножением, выражаемой геометрической прогрессией в ходе времени, создается этим путем в биосфере все растущее множество *новых для нее* косных природных тел и новых больших природных явлений»¹⁰. То есть история человека — это процесс биологический, естественный, биосферный. «Человек должен понять... что он не есть случайное, независимое от окружающего — биосферы или ноосферы — свободно действующее природное явление. Он составляет неизбежное проявление большого природного процесса, закономерного дляще-

гося в течение по крайней мере двух миллиардов лет»¹¹.

Ноосферой Вернадский называет горизонт общей планетной эволюции, когда человек, наконец, осознает свое значение как планетного фактора и сознательно возьмет на себя эту ответственность на пути к справедливой планетарной регуляции. Процесс этот неотвратим: «создание ноосферы из биосферы есть природное явление, более глубокое и мощное в своей основе, чем человеческая история. Оно требует проявления человечества как единого целого. Это его неизбежная предпосылка»¹².

Все изменения, которым человек подвергал планету ранее — вследствие, например, овладения огнем 400 тысяч лет назад или введения современной агрокультуры 10 тысяч лет назад — были *несознательными*. Только сейчас человек становится глобальной силой, осознает свою космическую связь со всем сущим и готовится к тому, чтобы сознательно подойти к своей неизбежной роли планетарного регулятора. По логике Вернадского, изложенной им в середине XX века, только сейчас мы сознательно вступаем в антропогенную эру, то есть в антропоцен. И, надо сказать, ситуация за 70 лет с момента его смерти идет в ту же сторону: вступление в антропогенную эру уже осознано большинством людей.

Однако с современным эко-алармистским дискурсом у мысли Вернадского есть серьезное расхождение. Ученый считал деятельность человека естественным продолжением эволюции живого вещества, биосферы и планеты, а значит — геологическая роль человека неотделима от геологической роли живого вещества и **неизбежна**. Страх перед антропоценом в популярной культуре базируется как раз на дуалистической установке и отсутствии планетного и космического мышления. «Все страхи и рассуждения обывателей, представителей гуманитарных и философских дисциплин о возможности гибели цивилизации связаны с недооценкой силы и глубины геологических процессов, каким является происходящий ныне, нами переживаемый, переход биосферы в ноосферу»¹³.

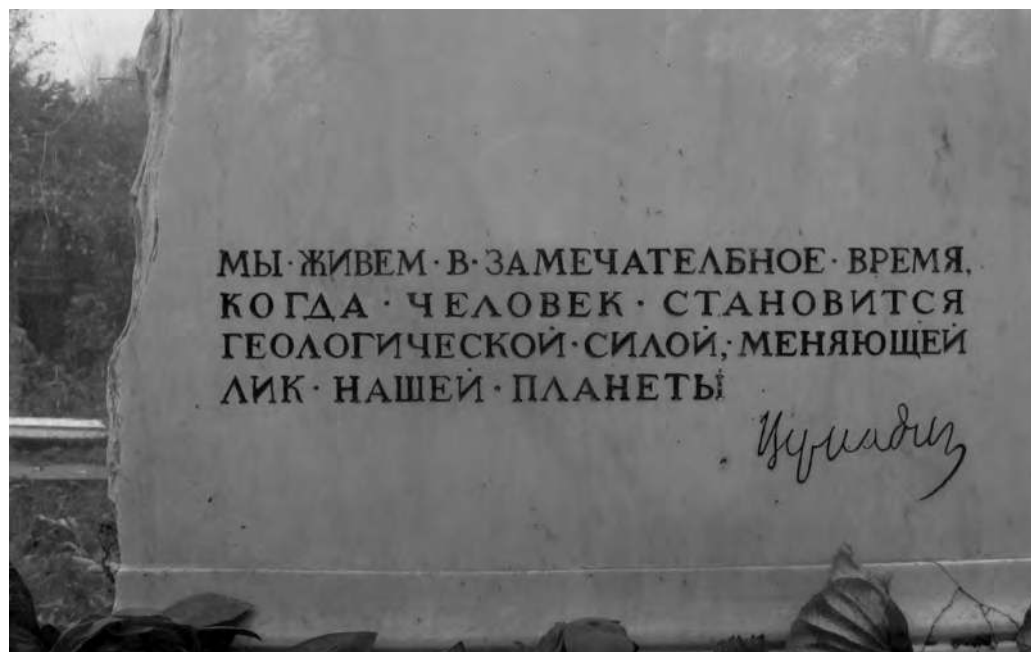
Вернадский критикует дуализм, который разделяет человека и природу, душу и тело.

«Биологи и философы Запада "завязли" в виталистически-материалистической контроверзе»¹⁴. Витализм, по мысли Вернадского, выделяет человека из природы в виде нематериальной идеалистической «души». Материалистическая установка как контраргумент витализма, развитый в XIX веке, привела к тому, что подчеркивалось сходство между живой и косной материей, и упускались их принципиальные различия. Таким образом, Вернадский критикует одновременно и виталистскую (идеалистическую) и материалистическую установки как ограниченные идеологии, которые лежат в основе западных наук.

Но что взамен? Ученый считает, что гораздо ближе современной (атомной) науке философия Индии, например, адвайта-веданта. И не только древняя философия, но и ряд современных мыслителей. В частности, Вернадский упоминает Шри Ауробиндо. Напомним, что последний разработал концепцию интегральной веданты, пытаясь сохранить различие между духом и материей, но при этом обойтись без дуализма. Согласно Шри Ауробиндо интегральная эволюция духа и материи

основана на нисхождении Духа в Материю и дальнейшей ее трансформации.

Это похоже на то, что предлагает нам сегодня философ Тимоти Мортон в своей книге «Стать экологичным»: мы уже связаны со всем во Вселенной, нужно просто «перестать париться» и осознать это. Разделяет Мортон с Вернадским и его интерес к индийской философии. Вот только Вернадский основывает свою систему на плоской геохимической (космохимической) онтологии, а не на феноменологически-медитационных практиках. Правда, и для Тимоти Мортон атомистическое мировоззрение, судя по упомянутой книге, довольно важно. Похоже, Вернадский был прав — современная наука, базирующаяся на понятии атома, квантовой неопределенности и теории относительности, лучше сочетается с индийской философией, чем с западной. Но Вернадский писал об этом в середине XX века, и такие философы, как Мортон, как раз заполняют обозначенную им брешь. Также здесь уместно вспомнить философа Карен Барад, которая сегодня выстраивает теорию всеобщей связности именно через атомарную



Надпись на надгробье В.И. Вернадского. Фото Н. Смирнов. Предоставлено автором.

оптику. В ее понимании постоянные касания на атомарном уровне материей самой себя ведут к переосмыслению идентичности: к осознанию того, что встреча с Другим — это всегда и встреча с самим собой¹⁵. Но разве не к этим же заключениям приводит убеждение Вернадского в атомарном единстве мира? Это именно то, что мы называли геохимическим заземлением/космохимическим разземлением человека.

Земля и Космос, как геохимическая, атомарная реальность, у Вернадского оказывается тем, что пронизывает человека, преследует его, подобно тому, как Земля преследует (haunting) человека у позднего Мерло-Понти. И подобно классикам феноменологии, на которых во многом основывают свои геофилософские концепции такие современные философы, как Бен Вудард и Дилан Тригг, Вернадский утверждает непреодолимую специфику человеческого мира, которую он характеризует опять же материалистически — как особое состояние пространства. Впрочем, Вернадский критиковал материализм как идеологию, которая неотвратно уничтожает различие между живым и косным веществом, и предпочитал называть себя *реалистом*. Человеческий мир, несмотря на снятый на атомарном уровне дуализм человека и природы, тем не менее, обладает особой специфичностью и особой функцией — вот, пожалуй, основной псевдопарадокс мысли Вернадского. В сложной реальности существует и онтологическое атомарное единство жизненного субстрата, и специфичность человеческого мира. Утверждение специфического статуса человека происходит через утверждение его как особого состояния пространства — и это есть (ре)территориализация человека в прямом и переносном смысле. Эта операция происходит через его (ре)материализацию — осознание всеобщего атомарного единства.

Несмотря на признание огромной роли науки и разума в будущей трансформации биосферы в ноосферу, Вернадский всегда берет научное мировоззрение в скобки, понимает его ограниченность конкретной исторической эпохой и феноменальной особенностью человеческого познания («романтическая рефлексия» по Тимоти Мортону или прививка от сциентизма). «Научное мировоззре-

ние» не является синонимом истины точно так, как не являются ею религиозные или философские системы. Все они представляют лишь подходы к ней, различные проявления человеческого духа¹⁶. При этом Вернадский бросает камень и в огород того, что сегодня называется *корреляционизмом*: отделение человека от природы возможно только в мысли, в реальности же они связаны. Именно поэтому ученый критикует современную ему философию: она слишком углублена в реальность мысли и не учитывает завоевания современной науки. В то время как «натуралист должен постоянно возвращаться к «вещам» (а не понятиям — Н.С.)¹⁷. Этим самым он защищает себя от ненаучности, дуализма и корреляционизма, к которым склонна философия.

Во всеобщей космобиогеохимической связности наблюдается принцип Геттона, на который так любят ссылаться и Вернадский и Бен Вудард: мы не находим следов начала и не имеем надежд конца. Это разземленная земля и расчеловеченный (то есть лишенный дуалистической установки и сознания собственной исключительности) человек на ней, пронизанные единым потоком миграции атомов. Но живое вещество создает биосферу в ее особой *организованности* — здесь Вернадский ссылается на А.Н. Уайтхеда, считая, что их понятия *организованности* материи близки¹⁸.

Процесс осуществления этой *организованности* идет лишь в одну сторону — в сторону усложнения центральной нервной системы живого вещества и нарастания степени пронизанности планеты этим веществом. Этот принцип Вернадский называет *принципом Дана* — по имени американского геолога Джеймса Дуайта Дана, который в середине XIX века пришел к выводу, что эволюция сопровождается *цефализацией* — прогрессивным развитием головного мозга. Именно в этой точке соединяются эволюция и история. Согласно Вернадскому, развитие техники в последние пару столетий идет по законам размножения живого вещества. Техника — это расширенный фенотип человека (или предчувствие некоторой будущей формы жизни), природное явление, «напор жизни». Во взгляде на «естественность» техники с нашим героем, пожалуй, согласился бы

Бенджамин Браттон. Эволюция и развитие человечества со всеми его расширениями неотвратимы, как и превращение биосферы в ноосферу. Но, согласно тому же принципу Геттона об отсутствии начала и конца, человек есть всего лишь одна из форм живого вещества, в какой-то период оказавшаяся на гребне его развития: не он первый — не он последний.

Оказавшись же временно на этом гребне, человек должен осознать свою связь со всем сущим и свою роль в неотвратимой планетарной, а возможно, и космической регуляции. «Бремя» космической регуляции может прийти в медитативно-расслабляющей форме, как у Тимоти Мортон: расслабься, парень, ты уже регулятор, просто не парься и не делай глупостей. Либо в виде сознательной ответственности как *общее дело* Николая Федорова или *космотехники* Юк Хуи¹⁹. Главное при этом — не забывать о всеобщей связности, помнить мысль Карен Барад, что, встречаясь с Другим, ты встречаешься с собой-другим, ну или просто относиться к нуждам другого как к своим, подобно участникам студенческого приютинского братства. Осознание своей планетной роли еще только покрывает человечество, не говоря уже о сознательном отношении к своим возможностям. Именно поэтому мы можем иметь реальную надежду на будущую справедливую планетную регуляцию, взывая, как последователь Вернадского А.И. Субетто, к ноосферно-социалистической глобализации и ноосферному социализму. А начать переосмысление антропоцена можно с заявления, созвучного фразе Бруно Латуре о Новом Времени, — **антропоцена еще не было**. Это одновременно возвращает нам веру в человека — осуществляет (ре)территориализацию антропоного и сохраняет плоскую онтологию всеобщего единства, необходимую для избежания ошибок дуалистического мировоззрения.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Вернадский В. Научная мысль как планетное явление. М.: Наука, 1991. С. 14.

² Булатов Д. Искусство как предполагаемое возможное // Художественный журнал № 106 (2018). С. 98–109.

³ Крамар М. Можно крутиться, в крайнем случае, умереть и заново родиться // Сигма, публикация от 15 июля 2019. Доступно по <https://syg.ma/@sygma/mariia-kramar-mozhno-krutitsia-v-krainiem-sluchaie-umieret-i-zanovo-roditsia>.

⁴ Куприн А. Памяти Чехова // Листригоны. Очерки и воспоминания. М.: T8RUGRAM, 2018. С. 562.

⁵ Цит. по Вернадский В. Дневники 1926–1934. М.: Наука, 2001. Запись от 20 июня 1931 года. С. 208.

⁶ Цит. по Мочалов И. Владимир Иванович Вернадский. М.: Наука, 1982. С. 353.

⁷ Вернадский В. Дневники. 1917–1921. Киев: Наук. Думка, 1997. Запись от 11 марта 1920 года. С. 32.

⁸ Вернадский В. Химическое строение биосферы Земли и ее окружения. М.: Наука, 2001. С. 305.

⁹ Там же. С. 208.

¹⁰ Вернадский В. Научная мысль как планетное явление. М.: Наука, 1991. С. 20–21.

¹¹ Там же. С. 21.

¹² Там же. С. 28.

¹³ Там же. С. 45.

¹⁴ Там же. С. 169.

¹⁵ Barad K. On Touching—The Inhuman That Therefore I Am (v1.1) // Power of Material/The Politics of Materiality. Diaphanes, 2018.

¹⁶ Вернадский В. Научная мысль как планетное явление. М.: Наука, 1991. С. 201.

¹⁷ Вернадский В. Химическое строение биосферы Земли и ее окружения. М.: Наука, 2001. С. 190.

¹⁸ Там же. Примечание, С. 64.

¹⁹ Hui Y. Cosmotronics as Cosmopolitics. Доступно по <https://www.e-flux.com/journal/86/161887/cosmotronics-as-cosmopolitics/>.

Николай Смирнов

Родился в 1982 году в Рыбинске.

Географ, художник, куратор.

Младший научный сотрудник

Лаборатории комплексных геокультурных исследований Арктики (г. Якутск).

Живет в Москве.



Городская сигнальная система неизвестного происхождения и назначения, граница Шэньчжэня и Гонконга, 2018. Фото Бенджамин Браттон. Предоставлено автором.

Бенджамин Браттон

Дальнейшие проявления постантропоцена*

Если представить себе антропоцен не длительной геологической эпохой, населенной стаями приматов, с маниакальным упорством добывавших древний углерод и чертивших петли на картах, а мимолетным геополитическим мгновением, тогда то, что приходит ему «на смену», будет задано не тем же *антропосом*, а, будь это к лучшему или к худшему, чем-то буквально пост-, анти-, не-«человеческим»¹. Это же имеет отношение и к городу.

Если антропогенез — это наука о происхождении человека, то *антрополис* может означать процесс становления его чем-то иным². Оба они — *homo sapiens* и то, что пришло ему на смену — определяются не только геномными порогами, но и тем, каким образом они идентифицируют себя, в том числе руководствуясь, например, прямолинейной установкой определять человеческое не через полифонию всеобщего, а в соответствии с тем, что принято за образец (подпитываемой в немалой степени глубоко укоренившейся способностью — даже необходимостью — придавать онтологический характер связующим нарративам)³.

Мы же, напротив, можем рассматривать «человека» как изменчивую и вневременную фигуру, не только способную к метаморфозам, но неизбежно их претерпевающую⁴. Антропологический поворот, если можно так выразиться, был бы одновременно прометеевской (с *п* строчной) демистификацией и коперниковской травмой: кулинарными интервенциями в нерегулярные ландшафты,

осуществляемые гоминидами, изгнанными с пьедестала наследственных иллюзий. К их числу относится тщеславие, определяющее «интеллект» скорее нашим собственным суждением, нежели внезапно возникающей компетенцией любой соответственно упорядоченной материи (включая то, что называют искусственным интеллектом).

Пока мы учимся измерять то, частью чего всегда являлись, но что до настоящего времени не осознавали, мы одновременно определяем вещи еще не сформировавшиеся, но уже имеющие имя, и те, что сформировались, но оказались неверно артикулированными или же так и не получили наименования. Таковы проявления, которые нам важно отследить.

Сюда же мы относим и функциональный разум, наделенный такими возможностями, как ощущение и воздействие, наблюдение и моделирование, правление и выражение и т. д. Они отражают слишком-человеческие способности своих создателей, но могут и превосходить их язык в целом, превращая окружающий привычный мир в до жути чужеродный.

Все эти вышеприведенные проявления могут оказаться не столько первыми симптомами того, что возникает, сколько уже наглядно наличным. Тем не менее, не следует редуکتивно совмещать оптимизм с пессимизмом, утопию с антиутопией. Каждое из этих проявлений, с одной стороны, является откровением, а с другой, катастрофой. Это никогда не есть что-то либо одно, либо другое, а всегда и то, и другое.

* Впервые опубликовано в *Architectural Design* vol. 89 no. 1 (2019). Перевод публикуется с разрешения автора.

Ландшафты, думающие о ландшафтах

С помощью технологий, основанных на использовании полезных ископаемых, которые мы называем «искусственным интеллектом», ландшафты осмысляют и составляют сами себя. Они могут поступать так в полном соответствии с идеальными моделями и/или возникающими ассамблеями, стабильными или хрупкими: телос до тех пор, пока его нет. Этот двойной потенциал синтетических экологий — действовать как тени правящих симуляций и/или подрывать и, в итоге, разрушать их своими собственными сорными силами — является их постоянным свойством.

Ящики, говорящие с ящиками, которые говорят с людьми, говорящими с ящиками

Все эти разговоры могут вестись в тишине или в оглушающем грохоте (который сам суть род тишины). Пикающими звуками или пугающими своей естественностью человеческими голосами. Такие разговорные интерфейсы, особенно в форме персонифици-

рованных ботов, могут быть использованы для активного программирования комплексных систем и — по мере перехода к моделям машинного обучения — заменять текстовые и графические интерфейсы. Это может привести к двойному эффекту — стиранию различий между использованием системы и программированием, расширенному доступу к управлению, но также к запутыванию слоев используемого стека, выглядящего в буквальном смысле этого слова как говорящий черный ящик/металлическая труба.

Интернет вещей, обрабатывающих естественные языки (ИВООИ)

С повсеместным проникновением в повседневность недорогих чипов для машинного обучения, язык-как-интерфейс также может распространиться и на межмашинное взаимодействие. В пределе закона Мура отточенная обработка естественного языка (ОЕЯ) рассеивает крошечные дешевые транзисторы, способные говорить и понимать



Взрослый *homo sapiens* в типичной среде обитания, Государственный Дарвиновский музей, Москва, 2017. Фото Бенджамин Браттон. Предоставлено автором.

английскую или китайскую речь, на нижние уровни. Автомобиль может попросить гараж открыть двери, сказав буквально следующее: «Гараж, я автомобиль, открой ворота!» Интернет вещей, обрабатывающих естественные языки, означает ощущающий пейзаж, где сигналы становятся семантикой, активно накладывающейся на физическое пространство. Здесь системы подтверждения уровней идентичности пересекаются с границами отдельных, множественных и комбинированных пользователей: животных, растений и/или минералов.

Сельхоз-статистики

Такой разговор может опосредоваться крупными облачными платформами, но далеко не обязательно только так. Тем не менее, объединение множественных потоков разговора в производные макромоделли, в которых любой может видеть закономерности и действовать в соответствии с ними, требует создания своих особых городов. Такие серверные «фермы» находятся там, где это сельское хозяйство статистики возвращается облачными ландшафтами километр на километр, растущими по мере расширения широкополосных каналов. В масштабе континентов геополитическое разделение на многополярные полушарные стеки — GAFA (Google, Apple, Facebook, Amazon), BAT (Baidu, Alibaba, Tencent) и тому подобное — усиливает программы правления посредством образцов, почерпнутых из суверенных вместилищ данных. Образцы живут в постскупной протяженности укрепленных энергопоглотителей: городов-теней, полных частичных одноразовых аватаров вас, меня и климатического пояса, в котором мы едем.

Машинное животноводство: риск против рискованности

В перспективе автоматизация производства и логистики включает в себя не только разговоры между машинами, но и создание одной машины другой. Если Тиндер — это то, как ИИ размножает людей, то автоматизированное производство — это то, как он



Ребенок homo sapiens в праздничной маске утки, Ла-Холья, Калифорния, 2017. Фото Бенджамин Браттон. Предоставлено автором.

размножает машины. По мере того как автоматизация ключевых экономических интерфейсов, вроде портов отгрузки, становится более активной и разносторонней, она привлекает к ним политическое внимание. Автоматизация несет с собой риски как просчитываемые, так и те, что невозможно просчитать, но понимание этого в обществе может быть недостаточным. Совокупная выгода от использования автоматизированных транспортных средств (АВТ), с включением автомобилей без водителя, — сотни тысяч спасенных жизней в год, но одновременно с этим каждая связанная с ними авария будет служить доказательством преступной халатности. Мерещащийся риск неизвестного, как правило, кажется больше риска статус-кво, даже если последний — постоянная резня. Более того, наиболее значимые следствия проектирования обычно носят косвенный характер; они больше похожи на трофические каскады в экоцепочке, нежели на про-



Фабрика AshCloud, Шэньчжэнь, Китай, 2018. Фото Бенджамин Браттон. Предоставлено автором.

стую причинно-следственную связь. Например, на моделирование рисков страховыми компаниями влияет автомобильное проектирование, благодаря которому передвижные машины становятся более легкими, энергоэффективными и устойчивыми к столкновению, так как в промышленности расчетные модели будущего управляют ее настоящим (на самом деле, наши представления о прошлом формируют наше представление о будущем, которое определяет границы настоящего).

Пищевые цепочки и притча о городах со свиными органами

Однако, как напоминает мне мой десятилетний сын Люсьен: если нам удастся спасти жизни всех людей в автокатастрофах, где мы

найдем органы для трансплантации? Смерть в результате ДТП является основным ресурсом для трансплантации органов. Таким образом, должны ли мы озаботиться выращиванием новых органов, возможно, прибегая к использованию генетических модифицированных свиней? Как оказывается, оснащение машин современными датчиками и средствами управления может произвести каскадный эффект, став причиной стремительной либерализации регулирования технологии генного редактирования CRISPR и выделения земель для свиноферм. В ближайшей перспективе, дизайн автономных транспортных средств будет регулироваться страховыми требованиями, что, в свою очередь, приведет к изменению облика городов. Их площадь может вырасти в результате исчезновения парковок, ставших ненужными для ин-

дивидуальных транспортных средств в состоянии ожидания. Определение «улиц», вероятно, изменится, поскольку автономные транспортные средства и прогуливающиеся люди, раньше известные как «пешеходы», будут держаться на безопасном расстоянии друг от друга. В таком мире зоны, предназначенные для людей, могут больше напоминать парк, а улицы заберут роботы.

Учиться жить с зонами человеческого исключения (но не в них самих)

Сегодня самая комфортная среда для автоматизации находится в пределах заводского мирка, в котором люди защищены от представляющих потенциальную опасность роботов, а робототехника — от вандализма и традиционных представлений, как проектировать зоны труда. Автоматизация в городских масштабах может означать, что фабрика откроет свои двери и будет шире распространять свои средовые мотивы. Внедрение автоматизированной заводской логики в городе — значит научиться жить с зонами исключения человека (если не в них самих). К ним относятся упомянутые выше коридоры для автоматических транспортных средств; но даже если некоторые «заводские» протоколы проникают в ежедневное взаимодействие и смешение человека и роботов, в региональном масштабе границы могут быть ужесточены. То есть проводится более четкое разграничение между городским ядром как зоной авансены для человеческого проживания и досуга и «сельскими» периферийными зонами для автоматизированного сельского хозяйства, промпроизводства, логистики и добычи энергии.

Автоматизация становится средой

Хотя барьеры между зонами обитания человека и запретными зонами были усилены, они не то же самое, что четкая граница между городом и «сельской местностью», а больше территориальные типологии. Это все «город» различных оттенков и полос и относительной плотности. Простирающиеся на границе, откуда поступают продукты питания и энергия, закулисные городские ме-

гавнутренности могут больше походить на геоинженерию в чашке Петри, чем на архитектуру. Наш язык недостаточно богат для того, чтобы релевантно описать эти явления, потому что, несмотря на то, что так называемая «промышленная архитектура», возможно, и является тем местом, где сейчас сосредоточены многие наиболее интересные технологические и интеллектуальные дисциплинарные проблемы, она не считается престижной. Востребованы теоретически насыщенные и богато иллюстрированные альбомы лучших в своем классе автоматизированных электростанций, складов, мегаферм и тому подобного.

Между тем, если в одном сегменте будет происходить смешение людей и повседневной робототехники, то в другом — вытеснение, например, из помещений для розничной торговли. Бескассовая розничная торговля избавляет нас от некоторых более старых театральных форм клиентского опыта, сводя цепочку поставок к единому интерфейсу или обустроивая шоурумы с сенсорным управлением. Оформление услуг становится сценическим искусством, с помощью которого автоматизация превращается в средовое окружение с собственным эстетическим диапазоном.

Защита планеты и ее управления

Предел зон человеческого исключения поддерживается через отведение половины земной поверхности под восстановление, возрождение дикой природы, рекультивацию почвы, ремонтно-восстановительные работы и возвращение к другим механизмам давления на эволюционный отбор⁵. Последующая концентрация занятых человеком территорий в более плотные городские аппараты, включающие собственные узко определяемые зоны исключения, будет удерживать нас в синтетическом саду, окруженном автоматизированными ландшафтами, а на большем удалении — другими экологиями с их собственными траекториями. Эту возможность следует рассматривать не как некое метафизическое отделение культуры от природы, а, скорее, как принудительное разделение, технологию гетерогенности⁶. Возможно, это применение к Земле



Долина Сорренто, Калифорния, 2018. Фото Бенджамин Браттон. Предоставлено автором.

некоторых передовых методов, разработанных в НАСА Управлением по охране планеты для Марса⁷.

Геокино, симуляция и как они видят нас, смотрящих сквозь них

Для подобных пересортировок люди одновременно удерживаются в нашей среде обитания и живут вместе и среди роботов настолько плотно, что мы не удосуживаемся на деле называть их «роботами». Их административные своды написаны для образцовых симуляций/образцовыми симуляциями особых миров, которые они способны ощущать и понимать. «Видимое существует в глазах смотрящего» (как сказала Сэнди Александр на симпозиуме Массачусетского технологического института «Бытие материальным» в апреле 2017 года)⁸, и поэтому социально-перцептивная функция машинного зрения может быть различной в разных зонах расширенного города. Ландшафты, способные преобразовывать свет в информацию — ощущение в семантику, — находят различные цели для описания, прогнозирования и предписания того,

что они видят от имени различных моделей. В любой сложной экосистеме есть причины прятаться, сканировать, маскироваться, показывать себя и обманывать мир, чтобы он видел вещи не такими, какие они есть, а какими они могут или должны быть. Тем не менее, хотя машинное зрение может быть решающим вводным для образцовых симуляций, при помощи которых ландшафты управляют собой, статус «репрезентации» в том, как обучаются системы глубокого обучения, остается сам по себе не определенным.

В планетарном масштабе мы видим формирование огромного геокинематического аппарата, состоящего из блуждающих спутников, камер слежения, геосенсорных матриц, миллиардов мобильных телефонов и так далее, создающего не одно основное изображение, а множественные возможные комбинированные изображения, каждое из которых перекрывает границы восприятия. Нам еще предстоит открыть, какие роды кино мы можем изобрести с этим уже существующим аппаратом — какой хронометраж, какие перспективы, какие искажения поведения, распределение «экранов» возможны; но эти ответы определяют образительную культуру — архив неопределенного обширного будущего-настоящего и для него. Весь исходный материал чрезмерно огромен. Он подается слишком стремительно для того, чтобы постичь его за один раз, поэтому вторичные суммирующие изображения просчитываются в интерактивные схемы, которые помогают преобразовывать шокирующий шум всех-изображений-за-раз в доступную для понимания форму. Общественный охват данных такого масштаба заключается не только в паноптическом полицейском контроле, но и в глубокой рекурсии между симуляцией природы и проектированием. Поскольку проективные модели будущего проникают в настоящее, симуляция сама начинает направлять проектирование, потому что для симуляции прошлое, настоящее и будущее — это лишь разные состояния внутри одной и той же модели. Могут ли они тем самым замедлить наши системы правления до темпа экологических закономерностей, требующих от нас самого серьезного внимания и творческого подхода?

Пояснение

Это лишь несколько из релевантных проявлений. Другие, столь же сущностные, имеют мало общего с тем, что мы распознаем как «технологическое», но в различных сочетаниях, они указывают на другую космотехнику (термин, заимствованный у Юка Хуэя) — смещение и связи между исторически укоренившейся социальной онтологией и технической системой в масштабах общества. Одни и те же инструменты могут восприниматься как совершенно разные явления, которые ведут к совершенно разным раскрытиям. То есть новые технологии не только создают новые возможности, но и эволюционируют в связи со смещением функций и контрфункций, а также могут, по мере своего возникновения, раскрывать явления, существовавшие все это время, но которые без них воспринимать было сложно или невозможно. Можем ли мы предвидеть космотехнику, имеющую дело с этими очерчениями, чтобы раскрыть пути к устойчивости, выживанию, неоднородности и демистификации, и если да, то какой ценой?

Подобная перспектива должна противостоять тенденции сводить сложность самой системы до уровня сложности системы управления, которую мы используем для ее осмысления, составления и управления. Для этого опытно-конструкторская работа должна учитывать, что глубокое время идет в обоих направлениях, не только в сторону геологического прошлого, но и в заданном и незаданном будущем, против и по часовой стрелке. Если сохранится господствующее ныне рулевое направление — словно овеЩествленный субъективный опыт более реален, чем реальное — то постантропоцен, создаваемый «нами», может больше напоминать плутоцен, биохимическую катастрофу, уничтожающую все живое. Человеческий разум есть функция его ситуативного возникновения в особом биохимическом планетарном устройстве, от которого он не может бежать, не став чем-то иным. Это становление может произойти в любом случае, с бегством или без него, но для того, чтобы оно обрело направление, нужна новая приверженность разверстой ране нашего геологического положения.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. Браттон Б. Некоторые очертания эпохи постантропоцена: об акселерационистской геополитической эстетике (2013) // *Художественный журнал* № 99 (2016). С. 58–71.

² См. Bratton B. On Anthropolysis // Axel N., Colomina B., Hirsch N., Vidokle A., Wigley M. (eds.) *Superhumanity: The Design of the Self*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018. P. 373–378.

³ См. Bellah R. N. *Religion in Human Evolution: From the Paleolithic to the Axial Age*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

⁴ См. Negarestani R. The Labor of the Inhuman // Avanessian A., Mackay R. (eds.) *#Accelerate: The Accelerationist Reader*. Falmouth: Urbanomic, 2014. P. 425–466.

⁵ См. Robinson K. S. Empty Half the Earth of its Humans: It's the Only Way to Save the Planet // *The Guardian*, March 20, 2018.

⁶ Stiegler B. *Neganthropocene*. Edited and translated by Daniel Ross. London: Open Humanities Press, 2017.

⁷ <https://planetaryprotection.nasa.gov/about>.

⁸ Quoted in Buntaine J. Roundup: “Being Material” at MIT’s Center for Art, Science & Technology // *Sciart Magazine*, April 27, 2017, www.sciartmagazine.com/blog/roundup-being-material-at-mits-center-for-scienceart-technology.

Бенджамин Браттон

Родился в 1968 году в Лос-Анджелесе.

Теоретик дизайна, архитектуры и медиа.

Руководитель образовательной программы Института Стрелка.

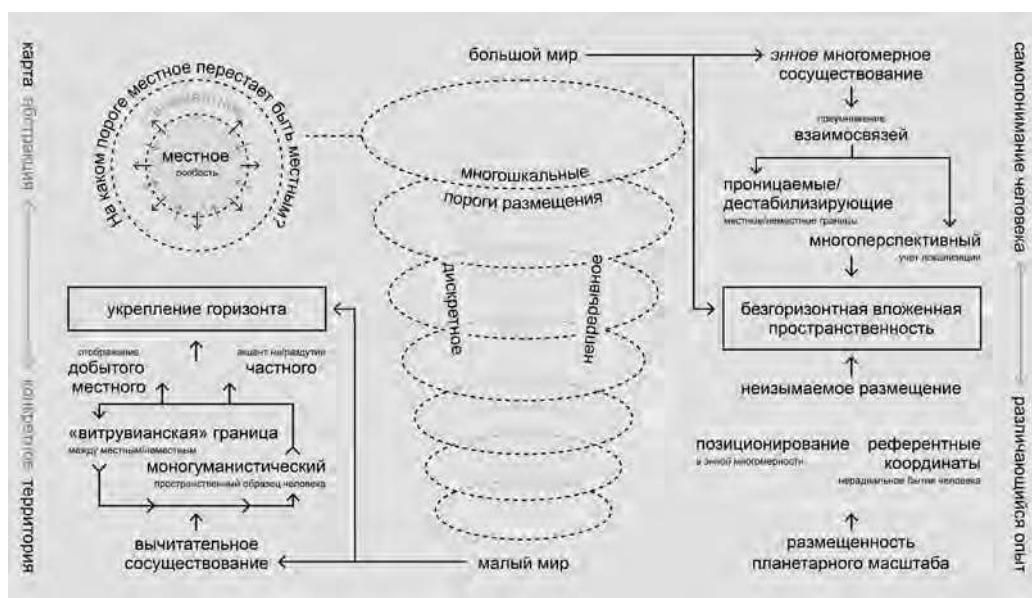
Автор книг «Стопка: о программном обеспечении и суверенитете»

и «Разногласный план по предотвращению конституции роскоши будущего» (обе 2015).

Живет в Сан-Диего.

Патриция Рид

Ориентирование в большом мире: о необходимости безгоризонтных перспектив*



Патриция Рид «Гипотезы о ситуативности в планетарном масштабе», 2019. Схема предоставлена автором.

Одна из самых заигранных песен всех времен была написана диснеевскими «Имажинерами» как раз когда возросшая соединенность средствами связи, всемирные коммерческие путешествия и транснациональные хозяйственные зависимости стали (или были на грани становления) повсеместны-

ми. Песня «Мир тесен» впервые прозвучала в 1964 году на всемирной выставке в Нью-Йорке. Хотя можно с легкостью цинично отмахнуться от лирических упрощений этой навязчивой мелодии, она заслуживает более пристального внимания: в тексте заключены тлетворные и ограничивающие

* Впервые опубликовано в *e-flux journal* #101. Перевод печатается с разрешения автора и редакции журнала.

идеализмы, продолжающиеся и сегодня. Одноименное пошлое выражение, бездумно повторяемое сегодня на автомате, обычно описывает удачный момент взаимного узнавания в условиях, неясных или неизвестных в иных обстоятельствах; это выражение редко произносят с сожалением. Нет ничего дурного в приятном свойстве подобной встречи в этом «тесном мире» как таковом, но встают более общие вопросы о том, почему эмоции, передаваемые этим выражением, представляются желанными и почему они воспринимаются как утешительные? Что это выражение раскрывает о подходе к навигации по миру сегодня?

В этих бытовых словах ухватываются две связанные между собой проблемы. Во-первых, это выражение помечает удовольствие от подтверждения привычных координат, приручающих встречу с неизвестным или чуждым — будь то чужеземец, восприятие, идея или ситуация. Будучи движущей басней раннего распространения интернета в быту, подача «маленького мира» доходила до рекламного слогана упрощенного мира, легко податливого для человеческой чувствительности какова она нынче есть, «обещающая» минимизацию громоздкого глобального в уютный, интимный масштаб деревни. Во-вторых, кажущееся безобидным выражение скрывает необоснованное предположение о том, что возросшая соединенность несет смежность и близость. Хотя сегодня появляется больше логистических, экологических, экономических и коммуникативных векторов, которые связывают людей и нечеловеков в глубокие цепочки отношений по сравнению с когда-либо существовавшими раньше, с точки зрения строения, это состояние указывает на нечто совершенно противоположное маленькому миру. Оно, скорее, указывает на увеличившуюся *многомерность* сосуществования, произведенную многократно умноженными векторами отношений. Что важнее, идеализированный миф о контролируемом малом масштабе сдерживает познавательные, этические и технологические возможности для более адекватной и справедливой навигации по миру в его нынешней *энной* многомерности. Распростране-

ние взаимоотношений и взаимозависимостей, хорошо это или плохо, открыло очень большой мир. Это мир, который требует более подходящих координат (пространственных, восприятия, языковых), чтобы построить ориентирование внутри и для его обширной многомерности.

«Планетарный масштаб» служит исходным, терминологическим индексом этого состояния большого мира с сосуществующей *энной* многомерностью. Планетарный масштаб, задействуемый особенно в последнее десятилетие в разговорах об изменении климата и повсеместном вычислении, в целом описывает последовательность величин (некоторой) технико-экономической деятельности человека (например, зависимости от ископаемого топлива и производных от него продуктов/внешних издержек) и слияние их связанных между собой воздействий, выходящих за земные границы (например, увеличение концентрации углекислого газа в атмосфере). Может ли этот термин, обозначающий «масштаб того, как сейчас все устроено», помимо диагностической значимости, использоваться в качестве новой измерительной рамки для общественных перемен? Может ли он служить осевым понятием, посредством которого можно практиковать иномиры — где «создание» всегда является переделкой подручного мира?¹ Может ли это понятие «планетарного масштаба» работать в качестве основы для политического изобретения и солидарности, чтобы вывести нас за пределы упрощенного комфорта по мерке маленького мира? Сегодня эти удобства и эта мерка вместе работают как угроза, а не обещание, поскольку «глобальные деревни» мутируют в надтреснутые социальные пузыри, огороженные подтверждающими друг друга предвзятостями. Если планетарный масштаб возник как совокупный результат либеральных поощрений из XIX века для частного накопления богатства, могут ли существующая гиперсвязанность и эффект колеи, присущие планетарному сосуществованию, быть приведены в движение иным образом, прочь от идеалов, подлежавших материализации этого состояния? Очевидно, что одного лингвисти-

ческого маркера недостаточно для того, чтобы дать ответ на столь сложные вопросы. Вместе с тем такое высказывание все же не является тривиальным упражнением при условии, что обозначения приобретают последовательность, а не просто являются знаками дисциплинарного жаргона. Когда язык представляется как подключение между человеком и миром для создания картины и корреляции с реальностью, полезно выяснить, как обозначение может преобразовывать данные системы отсчета, и, в свою очередь, как эти обновленные системы могут служить отправной точкой для гипотезирования навигационных следствий как *на* планетарном масштабе, так и *для* него.

Навигация как синтез

Прежде чем углубиться в навигацию в планетарном масштабе, стоит очертить краткий абрис того, что такое навигация. Навигация — это прежде всего синтетическое действие. Во-первых, это постоянное опосредование преднамеренности и обусловленности непредвиденных или случайных событий. Навигация не есть назначение, но она и не отделена от назначения совсем. Это движение отклонения, требующее ориентиров. Если навигация требует отклонения, чтобы придавать мобильности функциональную или аффективную валентность, политика навигации связана с требованиями построить точки вспомогательной ориентации, а также сделать их ощущаемыми, понятными и разделяемыми.

Во-вторых, навигация зависит от внелокальных, умственных схем пространства и времени, которые постоянно сопоставляются с определенной локализацией. Таким образом, навигация воплощает континуум между концептуальным и материальным; и именно благодаря этому переплетению навигаторы могут постоянно пересматривать и адаптировать свою хореографию и метки ориентации с течением времени. Как говорится, «карта — это не территория». Но блокирование этой мысли в ее чисто противопоставленном состоянии мешает сущностно важной синтетической динамике, в кото-

рой карта (понимаемая как концептуальный артефакт) частично формирует:

а) восприятие и воспринимаемость территории или системы,

б) представление о том, как территория или система существует вне непосредственной чувственной обратной связи (если она вообще ощущаема),

в) пространство возможностей ее воображаемой податливости, и

г) понимание причинно-следственных взаимосвязей, которые вносят свой вклад в образы дееспособности.

Карта, будь то рассказ, рисунок, чертеж, макет или математическая проекция, может быть отлична от территории или системы, на которую она ссылается, но она влияет на то, как ее понимают, отображают доступ к ней и воображают в качестве навигируемой сущности. Злоупотребления картографией происходят тогда, когда абстракция карты или умственная схематика остаются неизменными и не реагируют на ситуационную локализацию. Перенос европейских имен на существующие, обитаемые и локально названные места как способ использования картографической проекции для экстерриториальных претензий является лишь одним из таких примеров, когда злоупотребления абстракциями исторически использовались для отмены или игнорирования ситуативной реальности².

Наконец, деятельность навигации предполагает наличие навигируемой вещи. Когда речь идет о сегодняшнем дне, насколько доступным навигации является современный мир в его сложной *энной* многомерности? Размышляя о политике навигации, важно изучить несколько связанных с ней вопросов: для кого или для чего оптимизируется навигируемость? Перед кем или чем закрывается сама возможность навигации, и посредством какой динамики власти эти возможности определены? Готовую навигацию нельзя принимать как данность; деятельность навигации неотделима от задания новых ориентиров и/или критической оценки координат для отображения условий, доступных для навигации первоначально. Так как планетарный масштаб обозначает настолько сложный «объект», что

превосходит способности индивидуально-героического, человеческого интеллекта, он может быть частично доступным лишь на коллективном или децентрализованном уровне. Иными словами, планетарная способность к навигации может быть представлена только как столь же сложный коллективный проект. Геометрии, повествования, эпистемологии, образы и подключения (как в функциональной, так и в языковой форме), необходимые для придания этому планетарному масштабу доступности к навигации, похоже, едва зарождаются, если существуют вовсе. Это не разубеждение от меры труда, которая ждет впереди, а нота оптимизма, разбавленная реалистической наклонностью.

Планетарные соображения

Рассуждая о преобразованиях «планетарного масштаба» из его нынешнего диагностического статуса в тот, что может представлять ценность для политического ориентирования, мы видим несколько факторов. Первым и наиболее очевидным фактором является ключевой вопрос о том, как совладать с масштабом как таковым. На протяжении истории амбиции масштабирования были приравнены к формам господства, соответствия и гомогенизации. Об этой корреляции свидетельствует текущая (хотя угадываемая) версия так называемой глобализации — «односторонней глобализации», основанной, по словам Юка Хуэя, на «определенных эпистемологиях [из] регионального мировоззрения к предположительно глобальной метафизике»³, а также продолжающийся гнет колониального подчинения, включая его управленческие производные. Одним из многочисленных примеров подобных управленческих производных (деривативов) является обеспечение казначейством Франции франка КФА — валюты Центральной и Западной Африки, которое оспаривается, но продолжается и сегодня.

Еще один фактор в представлении возможности освободительного планетарного масштаба заключается в вопросе о том, как эта *энная* многомерная абстракция имеет обратное воздействие, преобразуя вос-

приятие человеком самого себя? Планетарный масштаб — не просто внешнее условие, оно предоставляет концептуальную возможность переосмыслить место, занимаемое человеком в рамках этого масштаба, перемену положения, из которого будут следовать другие пути и логики навигации мира. Какие новые перспективы открываются тогда, когда человеческое самоотображение меняет свое положение, занимая место на уровне этой многомерности и меняя его внутри нее? Какие иные способы связи разворачиваются в результате перемены мест самоотображения? И как можно повествовать последствия этого перспективного сдвига одновременно гипотетически и конструктивно? Если существует необходимость в какой-либо справедливой политической навигации планетарного уровня (и в планетарном масштабе), нужно учитывать эти основные факторы как эпистемологически, так и этически. Упомянутые выше перспективы и способы могут также считаться связанными между собой концептуально-материальной деятельностью навигации.

Сохранение личности

Для того, чтобы приступить к воображению навигации в планетарном масштабе, но без превращения его в режим принудительного единообразия, это структурное условие *энной* многомерности нуждается в подходе, который бы присягнул сохранять локализованные отличия. Что есть политика места в планетарном масштабе? «Политика места» подчеркивает учет (и ответственность перед) личности для того, чтобы избежать тирании размывания различия мира, сводящей его в косную и *упрощенную картину* целокупности. Этот вопрос инициирует размещенный учет локализованных геоисторикоматериальных контекстов, исходя из которых говорят, мыслят, познают и действуют, — иными словами, сознательную деятельность позиционирования творцов знания. Как писала Донна Харауэй, настойчивость на «позиционировании» — не просто выявление предвзятости и научной ошибки. Это также развивает вид объектив-

ности, понимаемый как производительно частичный; и так как знание (как в предположительной, так и в материальной формах) возникает из этой частичной объективности, на нее влияют перспективные обусловленности определенного места. Важно отметить, что эти частичные, локализуемые знания не являются примерами вседозволяющего релятивизма, служащего лишь «зеркальным близнецом» для а-позиционной модели объективности (уловки божьего глаза), но, скорее, их следует понимать как проходы к «паутинам связей, которые называют солидарностью в политике и общими разговорами в эпистемологии»⁴. Ценность этой «ситуативной настойчивости» заключается в том, что она сохраняет контекстуальную специфику и видит в этой структуре способы создания более качественных и надежных представлений о действительности. Меньше методологического руководства, однако, эта ситуативная настойчивость предлагает в достижении согласованности обобщенного, более качественного отчета — то есть, как все эти «разговоры» или связи между эпистемологическими локализациями согласуются взаимовлияющими, соучреждающими способами. Как может быть сформулирована ситуативность с учетом энной многоуровневой связанности, близкими и отдаленными отношениями, теми, что непосредственно воспринимаемы и теми, что нет? Одна из основных проблем, возникающих в связи с предложением политического ориентирования в планетарном масштабе, заключается в необходимости одновременно поддерживать многоуровневые масштабы связанности. Эта мереологическая проблема («от частного к целому», «от-одного-ко-множеству-и-от-множества-к-одному») столь же стара, как и философия. Однако ставки поиска путей сосуществования в этом понятии сегодня превращают его в срочный вопрос общественной прагматики.

Дискретное и непрерывное

В этой связи есть общий уклон, который уже присутствовал в работах Эдуара Глиссана в конце XX века обо «всем мире» (*tout*

monde). Весь мир Глиссана состоял из очень различных друг от друга миров, включая их изображения, что делало невозможным разговор о целом с единой позиции⁵. Опосредование этой множественности происходит через задействие предложенной им идеи «мирового менталитета» (метаморфоз *mondialisation* в *mondialité*)⁶ — ментальности, противоположной уплощающим силам односторонней глобализации. Ее движущей причиной он описывал неместную или непозиционную ментальность. Одновременно он защищал картину неоднородной целокупности⁷. Его фокус на связанность *qua* особенности места сохраняет частность, при этом обращаясь к интегрированности этого места, поскольку какое-либо конкретное местоположение нельзя изъять из совокупности его связей, несмотря на его различаемую особость. Преумноженная и многоуровневая картина особенности Глиссана не является вычитательной. Она представляет собой важный теоретический шаг, подрезающий основания редуктивных утверждений о связи особенности с атомизированным индивидуализмом⁸.

В другой, довольно далекой от этого сферы, изобретательность вокруг подобных задач — от частного к целому — можно проследить в области математики. А точнее, во второй половине XX века было проработано то, что математик Рене Том назвал «основополагающей апорией математики», а именно: диалектика между дискретным (или частным) и непрерывным (или глобальным)⁹. Александр Гротендик — математик, климатический активист и активный противник сциентизма, получивший замечательность как один из основателей группы «*Survivre et Vivre*» («Выживай и живи») — работал над решением этой задачи в области геометрии. Он пришел к так называемой «арифметической геометрии», где «арифметика» означала дискретность, а «геометрия» — непрерывность. В своей большой полуавтобиографической книге «*Récoltes et Semailles*» («Урожай и посев: жизнь математика, размышления и свидетельства») Гротендик подробно описывает (относительно) простым языком диапазон своего новаторства в области геометрии, историческое

значение которого может сравниться с эвклидовой геометрией (в свое время), а также трансформацией общей концепции пространства и времени в теории относительности Эйнштейна: «Что касается геометрии, то можно сказать, что две тысячи лет существования этой науки в современном смысле этого слова она “колебалась” между этими двумя типами строения — “дискретным” и “непрерывным”. Можно сказать, что эта новая геометрия — соединение этих двух миров, которые, являясь близкими соседями в тесной солидарности, рассматривались отдельно»¹⁰.

Смысл этого сравнительного обхода через Глиссана и Гротендика — подчеркнуть, что для обоих мыслителей из разных научных областей не существует противопоставления дискретного и непрерывного. Оба отказываются от этого ложного выбора и прилагают усилия, чтобы сочленять отношенческим клеем поддержание и дискретного и непрерывного масштабов одновременно¹¹. Каждый подход, конечно, дает свой собственный набор последствий и контекстов применения. Однако, мысля вместе с обоими авторами, мы извлекаем способ изменения пространственных отношений, а также отношений с пространственностью, которые дают важные находки для навигации в планетарном масштабе. Примечательно, что это результирует в картину ситуативности, дискретно расположенную, но также, что особенно важно, неотъемлемую от непрерывной и неоднородной целокупности.

Распределенная обнаруживаемость

Используя синтетическую оптику дискретного и непрерывного, можно сказать, что локации, или места не только существуют в связях и имеют связи с районами более широких контекстов, но и что эта связанность дает им обратную связь. Это означает, что места и ситуации соучреждаются внелокальными связями. Существует целый ряд контекстуальных условий, сопутствующих производству любого случая локализации. Сегодня это уже не сложная идея; она является частью повседневной

жизни тех, кто подсоединен к интернету, даже если во многих случаях она не поддается непосредственному опыту. Бытие в сети навлекает связи как с локациями, которые служат местами материальной добычи для наших машин, так и с конкретными трудящимися, выполняющими работу; кроме того, вычислительный разбор наших запросов запускает цепные реакции (столбцы) поверх различно геодислоцированных юрисдикций и сущностей одновременно, независимо от случайного физического местонахождения пользователя. С точки зрения функциональности, это современное условие означает, что люди размещены во множественных локациях — распределенную форму ситуативности. Это никоим образом не стирает конкретно различающийся опыт локального воплощения, но предлагает более полную, локальную/экстралокальную картину «бытия размещенным» с учетом эффектов колеи, формирующих планетарный масштаб. Место частично определяется особостью опыта, но не сводится к тому, что можно непосредственно испытать. Хотя это может показаться бесполезным академическим рассмотрением места, в упоминании такого понятия, как «системное угнетение», уже есть указание на оба масштаба места: причинно-следственные силы распределенных локализаций, сопутствующих производству конкретно локализованного (воплощенного, прожитого и известного) опыта угнетения.

Чтобы определить локацию — или определить что-то как «местное», требуется подразумеваемое сочленение геометрического порога. Это понятие обычно принимается как самоочевидное, но оно подразумевает определенные (и обусловленные) пространственные нормы, масштабы, перспективы и абстракции в действии — те, что редко делают явными, проводя границу между общей территорией и конкретной инстанцией. Понимание подразумеваемых пространственных абстракций в таком понятии, как «местное», дает полезный момент для изучения определенных предположений. Что есть пограничное условие

местности, и на каком пороге местное перестает быть местным? С какой перспективной позиции протянуты эти пороги? Ответов множество, так как эти дилеммы местонахождения означают, что местоположение является прежде всего относительным, а не абсолютным пространственным понятием.

Каким образом такое многомерное понимание локализации — как континуума между конкретным и абстрактным — влияет на относительную перспективу, с которой ситуативность понимается в планетарном масштабе? Как мы должны понимать «позиционирование» в этих рамках, поскольку оно зависит от *осознанного* размещения метки знаний — когда обнаруживаемость теперь оформлена во вложенную друг в друга, неизвлекаемую, и в то же время перспективно различающуюся многомерность? Существует двунаправленный ответ: мы можем понимать позиционирование из положения *конкретного* человека *по отношению* к общему размещению человеческих понятийных самоотображений. Если положение человека в планетарном масштабе смещено из центра, то есть таково, что его больше нельзя считать героическим, моногуманистическим¹², отделенным от мира и властно господствующим *над* ним, как это влияет на навигационный синтез концептуального и материального, на взаимовлияние абстрактного и конкретного? Проще говоря, каким образом смещенная из центра картина человечества имеет обратное воздействие на нас как форма схематической дееспособности, в пользу нашей попытки учесть ситуативность в *энной* многомерной системе координат, на которую влияет непосредственно конкретное, но которая не сводима к нулю?

Борьба за человеческое

Есть те, кто отстаивают или делают все для того, чтобы усилить неустойчивость навигационных систем, вызванную этой смещенной из центра позицией человека в планетарном масштабе, инициируя напряженную борьбу за право на ориентиры. Такие тенденции процветают среди ряда технонеореакционеров, которые, отрицая абсо-

лютно любую форму планетарной навигации из по-новому размещенной человеческой позиции, в итоге выступают за лишение когнитивных и политических сил человечества по преобразованию предзаданной системы координат. Парадоксально, но то, что часто воспринимается как форма технофетишистского футуризма, является не чем иным, как лишенным воображения консерватизмом, который прославляет сохранение существующих систем координат. Эти существующие системы защищают так, как если бы они являлись неизменным природным явлением, миром, «естественными» ориентирами которого являются навигационные системы XIX века, нынче дополненные искусственным интеллектом XXI века, умными городами и айфонами. В этом разрушительном отрицании возможностей можно найти неявную поддержку дегуманизации. Так происходит не потому, что подобная поддержка поверхностно спекулирует образами машинного превосходства, что часто является предметом критики, а потому, что она равнозначна отказу от способности утверждать *искусственную природу* самого человечества, сосуществующую вымышленную необходимость для построения меток коллективного ориентирования. В конце концов, упиваться хаотичным увековечиванием турбулентностей навигации в планетарном масштабе — не что иное, как безыскусное окаменение вымыслов статуса-кво в качестве данных и постоянных фактов. На данном этапе становится очевидным, что борьба за ориентиры в сосуществовании в *энном* многомерном пространстве требует вмешательства в эту искусственную плоскость с целью снятия натурализованных консерватизмов, часто маскируемых под мигающую будущность.

Сильвия Винтер выдвинула принципиально значимую теорию, в которой утверждалось, что ни одна историческая парадигма не существует без соответствующего понятия человека, которое бы подтверждало ее логику, способы обоснования определенных действий/решений и систем координат для «смыслорождения». Будучи гибридными, био/мифологическими существами в ее описании (весьма похоже на «природо-

культуру» Харауэй), мы ничто из нашей социальной действительности могли бы делать возможным без понятийной инженерии определенного «жанра человеческого бытия». Этот жанр-понятие работает одновременно в качестве шаблона для идеализированной человеческой адаптации (устанавливая границы включения/исключения в процессе) и как средство, при помощи которого можно легитимировать определенные способы организации общественной жизни¹³. Парадигматические эпистемные и политические перемены связаны с тем, как создаются жанры человеческого бытия, что означает, что фокус на человеческом не обязательно приводит к большому антропоцентричному нарциссизму, поскольку последствия преобразования человеческого самоотображения касаются не только самого человека при условии, что эта нерадиальная ситуативность служит осевой абстрактной точкой, из которой может начаться концептуальная перестройка. В ответ на тотализирующее воздействие односторонней глобализации, введенное логикой онтологизированного, моногуманистического человека и моделью *homo economicus*, которую она навязала далеко за пределы своего регионального изобретения, Винтер утверждает необходимость создания жанров человеческого бытия, «скроенных по мерке планетарного», как способа адекватного совладания с этой отныне полностью неразрывной, запутанной целокупностью¹⁴. Каким образом это «достижение меры» человечества можно вообразить, чтобы оно одновременно учитывало *энную* многомерность сосуществования и в то же время было подотчетно обусловленному, локализованному различению?

Мы можем начать отвечать на этот вопрос отрицательно, поскольку нет стремления продолжать насильственный прецедент по созданию условий планетарного масштаба, доводя ту или иную частную, регионально-человеческую точку зрения до абсолюта. Такой прецедент фиксирует случаи доминирования, обусловленные отдельными условиями, расширяемыми до непрерывного масштаба, заставляя многоликость мира становиться упрощающим шаблоном. По-

добное упрощение не обеспечивает какой-либо схемы ориентирования, соизмеримой с планетарной. Ответ на эту меру требует применения *энно-мерных* подходов, которые способны учесть и быть подотчетны различению, многогранности и системам взаимозависимости человеческого и нечеловеческого, без пагубных утешений упрощением и подтверждением уже знакомого. Не существует негомогенизирующего подхода к этому *энному* многомерному, планетарному состоянию с системами координат, применимыми лишь к масштабу малого мира.

На этом этапе необходимо провести принципиальное различие между возвеличиванием местного понятия до масштаба большого мира, с одной стороны, и с другой — помещением понятийного творения в перспективу большого мира. Перспектива малого мира может быть понята как вычитательная корреляция с действительностью, где границы позиционирования места «самоочевидно» проведены в подчинении привычным пропорциям подручного, непосредственного человеческого опыта — наподобие соразмерных границ чертежа Витрувианского человека. Перспектива большого мира никоим образом не отвергает локализацию малого мира; это необходимая исходная позиция, но она настаивает на недостаточности такого позиционирования самого по себе перед задачей обращения к планетарно масштабированному и ответственности перед ним. Позиционирование в большом мире требует учета местоположения как вложенного, где «место» больше не представляется самоочевидно огороженным, несмотря на его различающийся статус, а, скорее, воображается как синтез между непосредственным/конкретным окружением и размерностными векторами отношений, которые его соучреждают. Перспектива большого мира не обусловлена высокомерным стремлением к иллюзорному «совершенному» видению целокупности. Эти перспективы, как и любые другие, всегда частичны. Задача, скорее, состоит в том, чтобы привнести лучшее понимание преобразования пространственных начал и размерности в этом мас-

штабе для того, чтобы избежать заблуждений масштаба, смешивающих частное с целым, развертывающих это ложное допущение в качестве определяющего навигационного пункта.

Безгоризонтная пространственность

С пространственной и геометрической точек зрения следует подчеркнуть, что классическая перспектива совпала с понятием моногуманистического человека — жанром человеческой центральности, где реальность понимается как оптимизируемая по имеющемуся привычному образу, а «знание» зачастую сводится к представлению мира как ресурса для человеческих проектов¹⁵. Соответственно, в классической перспективе реконструкция человеческого зрения на двухмерной плоскости стала механической, воспроизводя образы, в которых внелокальное исчезает при переходе линии горизонта, а это именно — вычитательный способ отображения. Это направлено на укрепление узкого представления о том, что такое место, путем его извлечения из внелокальных связей и просто имитации ограничений биосенсорных зрительных систем человека, имеющих ограниченную глубину обзора, как правило, отдающих предпочтение непосредственной близости. Более того, как в обычном, так и в академическом языке «горизонт» (как и выражение «маленький мир») стал автоматизированным предпочитаемым словом, которое обычно относится к чувству обширности или способу в общих чертах указывать на неизвестное, становление, будущее явление. При сосуществовании на *энном* многомерном уровне, горизонт — это просто недостаточная корреляция с реальностью; с пространственной точки зрения, с точек зрения отображения и языка его не существует в действительности, он только может отражать масштабы маленького мира. Горизонт может быть полезен в повседневном механическом масштабе маленького мира, но в планетарном масштабе он представляет собой артефакт отображения моногуманистического человеческого мира.

Тем не менее, крайне важно извлечь из этого исторического примера взаимное влияние между нарождавшимся понятием жанра человеческого бытия (в то время) и системой отображения для придания ему пространственной формы, делавшей это понятие подлежащим как ощущениям, так и мышлению. Планетарный масштаб требует аналогичного изобразительного и опространствливающего подхода для нового жанра человеческого бытия, соизмеримого с планетарным масштабом для того, чтобы лучше учитывать эту многомерность в степени *n*. Без жизненных благ, воплощенных в относительной близости горизонта дискретного мира, восстановленного по нашему собственному подобию, большой мир требует перспектив с позиции распределенной локализации, состоящей из — но несводимой к — случайной личной геофизической локации. Для того, чтобы строить предположения о зрении, слухе, перемещении, связи и сообщении внутри большого мира, требуются эксперименты с техниками доступа к незнакомым, часто непрозрачным и вложенным друг в друга шкалам с целью сделать его пространственную совокупность в принципе подлежащей навигации. Одно дело назвать «смещенного из центра человека» и его ситуативность «планетарного масштаба», и совсем другое — научиться осмысленно *сосуществовать* в следствиях этих понятий с их материальными, эпистемными и общественными ответвлениями. Продуманная навигация в планетарном масштабе будет невозможна с инструментами, языком, понятиями и пространственными фигурами, принадлежащими только малому миру знакомого и дискретного. Если для этого состояния существует навигационный оптимизм, *реалистический оптимизм*, крайне необходимо будет задействовать существующие векторы *энной* многомерной связанности иначе в попытке бороться с теми эксплуататорскими стимулами, которые привели к их появлению. Этот стимул основан на самом губительном вымысле моногуманистического жанра человеческого бытия, мифе об атомизированной личности, чье представление о благосостоянии принадлежит лишь самому мало-

му из возможных миров. Если существующие отношения должны быть катализированы по-другому, против раздутья эксплуатации малым миром (это хорошо передает мем об одном проценте), требуется не просто мировой менталитет, но также системы координат, созданные для большого мира, при помощи которых можно гипотезировать о возможностях нерадиального сосуществования в этом безгоризонтном энном измерении.

Перевод с английского АННЫ ЛИКАЛЬТЕР

ПРИМЕЧАНИЯ:

Автор благодарит Кайю Кейн-Нильсен за редакторские находки в преобразовании этого текста из его первоначальной лекционной формы.

¹ Goodman N. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978. P. 6.

² Harley J. B. *New England Cartography and the Native Americans* // *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. P. 169–195.

³ Hui Y. *Cosmotechnics as Cosmopolitics* // *e-flux journal* #86 (November 2017).

⁴ Haraway D. *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* // *Feminist Studies* vol. 14 no. 3 (Autumn 1988). P. 575–599.

⁵ Glissant É. *Trait du Tout-Monde* (Poétique IV). Paris: Gallimard, 1997. P. 176.

⁶ См. Эдуара Глиссана в интервью с Лорой Адлер в 2004 году https://www.youtube.com/watch?v=Ttqh1ilk_pc.

⁷ Glissant É. *Trait du Tout-Monde* (Poétique IV). P. 192.

⁸ Dash J. M. *Introduction* // *Caribbean Discourse: Selected Essays by douard Glissant* Charlottesville: University Press of Virginia, 1989. P. xii.

⁹ Zalamea F. *Synthetic Philosophy of Contemporary Mathematics*, trans. Zachary Luke Fraser. New York: Sequence Press, 2012. P. 138.

¹⁰ Grothendieck A. *Recoltes et Semailles* (Université Montpellier, 1986). Part I, translated by Roy Lisker, доступно по <https://uberty.org/wp-content/uploads/2015/12/RS-grothendieck1.pdf>.

¹¹ Zalamea F. *Grothendieck and Contemporary Transgression*. Семичастный семинар в институте имени Пратта в сотрудничестве с Новым центром исследования и практики, Нью-Йорк, 7–24 октября 2015 г. Лекция об операциях склеивания доступна по <https://www.youtube.com/watch?v=P2ACg83zi2Y>.

¹² McKittrick K. *Unparalled Catastrophe for our Species* (interview with Sylvia Wynter) // Sylvia Wynter: *Being Human as Praxis*, ed. K. McKittrick. Durham: Duke University Press, 2015. P. 10.

¹³ Wynter S. *A Ceremony Must Be Found: After Humanism* // *boundary 2* vol. 12 no. 3 / vol. 13 no. 1 (Spring–Autumn 1984). P. 19–70.

¹⁴ Scott D. *Preamble to Sylvia Wynter. The Re-Enchantment of Humanism: An Interview with Sylvia Wynter* // *Small Axe* no. 8 (2000). P. 119–207, <https://libcom.org/library/reenchantment-humanism-interview-sylvia-wynter>.

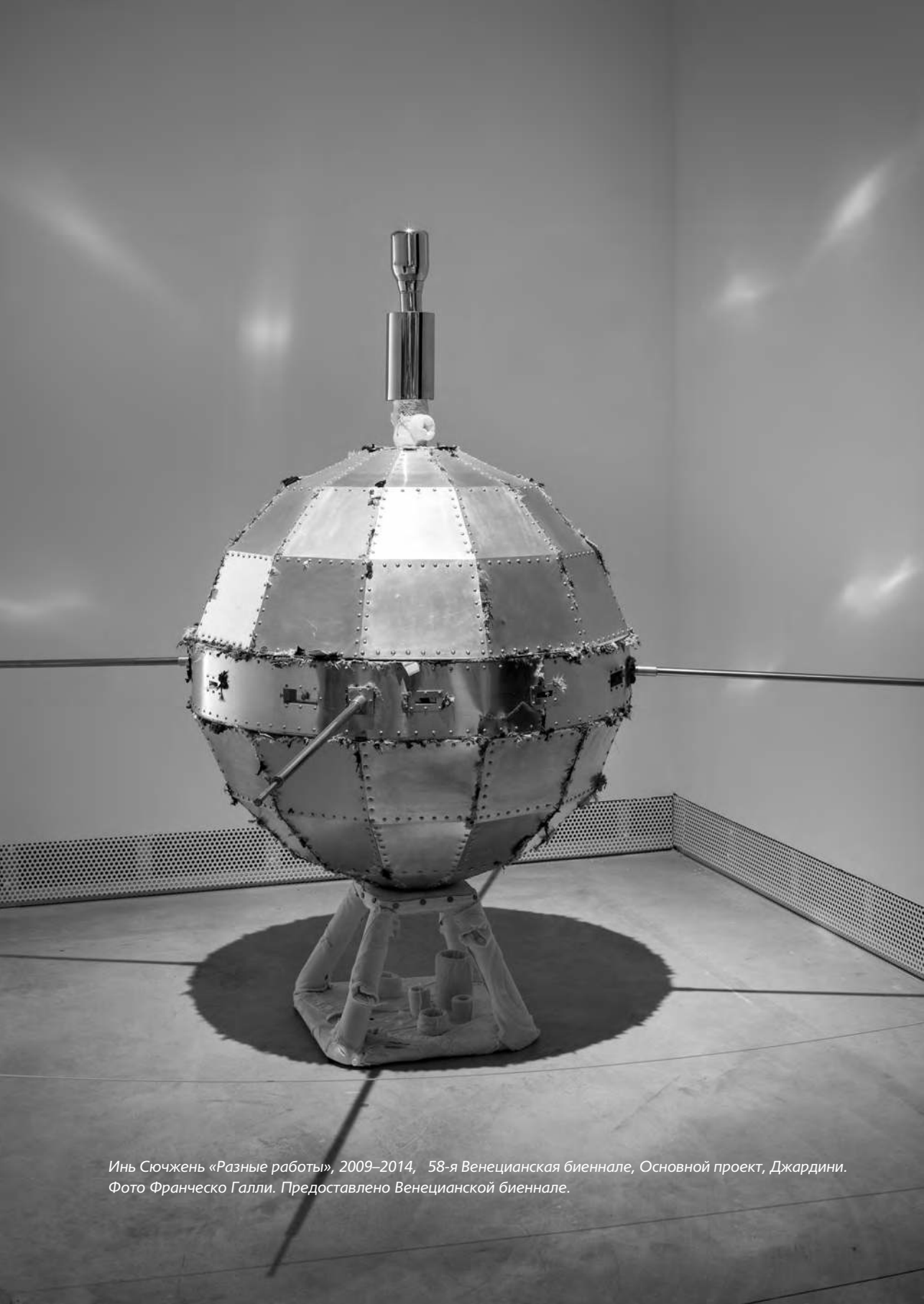
¹⁵ Донна Харауэй цитирует понятие «превращение в ресурс» Зои Софоуллис в «*Situated Knowledges*».

Патриция Рид

Родилась в 1977 году в Оттаве.

Художница, писательница и дизайнер.

Живет в Берлине.



Инь Сючжень «Разные работы», 2009–2014, 58-я Венецианская биеннале, Основной проект, Джардини.
Фото Франческо Галли. Предоставлено Венецианской биеннале.

Борис Гройс, Виктор Мизиано

О территории, материи, племенах, классовой борьбе и иных сложностях...

Виктор Мизиано: Судя по выставкам последнего времени, вновь о себе заявило желание непосредственного «эстетического опыта», лишённого дискурсивной и концептуальной опосредованности. Искусство в очередной раз представляет себя практикой создания эксклюзивных эстетических объектов. Тенденция эта может найти свое оправдание, в частности, в теориях нового материализма и объектной ориентированности. И в то же время в контексте разговоров о кризисе глобализации и возвращении суверенитета в искусстве заявил о себе интерес к месту и территории. Как кажется, эта тенденция опирается на теории антропоцена и новой географии. Насколько верна эта гипотеза? Какова симптоматика этого двойного поворота?

Борис Гройс: Да, конечно, сейчас можно наблюдать процесс деглобализации искусства. Во всех городах и весях художественные среды становятся все более локальными, реагируют на локальные интересы и вкусы и обращаются к локальному зрителю. В значительной мере это связано с ростом локального финансирования искусства — местные власти стремятся сделать свои территории привлекательными для жизни и посещения. Речь здесь идет не только о традиционной политике джентрификации, но и общей привлекательности региона для инвестиций и туризма. Можно сказать, что современные регионы прихорашиваются перед капиталом в ожидании инвестиций. При этом основным критерием успеха организованных локальными властями

художественных мероприятий — идет ли речь о выставке, перформансе или фестивале — является их посещаемость. Требование посещаемости дополнительно нацеливает организаторов подобных мероприятий на локальную аудиторию — за счет туризма посещаемость можно увеличить только в исключительных случаях, вроде кассельской Документы или Венецианской биеннале. Отсюда возникает желание делать выставки или проводить художественные акции не для толпы кочующих профессионалов в области искусства, а для простых людей, живущих в той или иной местности. Но очевидно, что люди, не знакомые с историей искусства и международной художественной сцены, скорее реагируют на привычные и уже близкие им формы искусства и его восприятия. Поэтому так охотно локальные художественные институты практикуют различные формы интеграции публички, интерактивного искусства и так далее. Впрочем, это не означает, что глобальная компонента искусства полностью исчезла. Помимо локальных институций и фондов, поддерживающих искусство, продолжает существовать глобальный рынок искусства, в котором произведения искусства циркулируют между глобально влиятельными галереями, аукционами и художественными рынками, типа базельского. В этом секторе доминирует своего рода модернистский салон — неомодернистский классицизм, соответствующий вкусам международной финансовой элиты. Здесь произведение искусства выступает как ценный объект, приносящий зрителю эстетическое удовлетворение.

В.М.: В самом деле, пробуждение локальных центров и формирование региональных художественных миров — повсеместная тенденция, которая заявила о себе даже в России. А это, в свою очередь, подтверждает, что диалектика глобального и локального себя не исчерпала. Более того — региональные контексты сейчас часто получают мандат на глобальное высказывание, как это случилось на последней Венецианской биеннале, которая, по сути, представила картину мира и искусства Западного побережья США.

И все-таки хотелось бы вернуться к первой части предыдущего вопроса. Какова симптоматика актуального поворота к объектности? К материальным формам — живописи, скульптуры, сценографической инсталляции? И это после нескольких десятилетий разговоров о торжестве нематериального производства и доминирования в искусстве социального взаимодействия, акционизма, перформативности. В частности, поворот этот был масштабно предъявлен на упомянутой выше Венецианской биеннале, причем не только в основном проекте, но и с редким единодушием в большинстве национальных павильонов. При этом речь идет о работах, которые нельзя в полной мере причислить к неомодернистскому салону. Это подчас программно социальные и политизированные произведения, своего рода новый активизм, выражающий себя на языке традиционных техник.

Б.Г.: Ориентация на перформанс и художественный акционизм имеет долгую историю. Можно сказать, что итальянский футуризм и Дада уже поняли искусство как производство событий, а не предметов. При этом, несомненно, большую роль играла их убежденность в том, что перформанс и акции, часто принимавшие характер общественных скандалов, будут освещаться прессой и таким образом дойдут до широкой аудитории за пределами художественной системы. Такая же надежда питала и возрождение перформанса, хэппенинга и политически ориентированного акционизма в 1960-х годах. И действительно о перформансах, скажем, Йозефа Бойса знали очень многие из

тех, кто был далек от художественной сцены и не посещал регулярно музеи и художественные выставки. Как в случае футуризма и Дада, так и в случае искусства 1960-х годов художественный акционизм был частью общественно-политического активизма и поэтому привлекал всеобщее внимание.

Нельзя сказать, что сегодня традиция художественного перформанса исчезла. На последней Венецианской биеннале главный приз получил как раз перформанс, как, впрочем, и на предыдущей. Но, конечно, я согласен с тем, что произошел определенный сдвиг от перформанса к объектному искусству. Причина этому, как мне кажется, в том, что перформативное и акционистское искусство не вызывает большого интереса массовых медиа и широкой аудитории. Утрачена надежда на то, что художественный активизм может вывести художника за границы художественной системы и сделать его героем массовой культуры. Художественные события ушли из главных новостей. Но если уж оставаться внутри художественной системы, то лучше все же производить объекты, которые остаются, а не события, которые быстро забываются. Все же говоря о художественной системе, мы имеем в виду пространство, в котором мы можем видеть работы художников далекого прошлого и других цивилизаций. Отсюда у любого художника возникают надежда и желание сделать что-то, что переживет его и современную ему эпоху. Но таким произведением искусства может быть только материальный объект, будь то картина, скульптура, видео или даже реди-мейд. Наша цивилизация — это цивилизация быстрого устаревания и забвения. Очень многое в современном искусстве можно понять только как форму сопротивления этой машине по уничтожению культурной памяти.

В.М.: До недавних пор крайне обсуждаемой была теория нематериального производства. И многие в художественной теории, описывая реляционную перформативную практику художников и кураторов последних десятилетий, опирались именно на эти идеи. Ты, насколько я помню, относишься к этим идеям достаточно скептически. В со-



Андра Урсуца «Разные работы», 2019, 58-я Венецианская биеннале, Основной проект, Арсенал. Фото Андреа Авецци. Предоставлено Венецианской биеннале.

стоявшемся более десяти лет назад разговоре¹ ты был склонен считать, что нематериальность так называемого нематериального труда сильно преувеличена. И если твои оппоненты аргументировали свои соображения ссылками на большую роль в новой экономике языка, живой речи, как и дигитальной информатики, то ты возражал, что язык сам по себе является объектным, вещным, материальным. Он состоит из звуков, которые вполне материальны, или букв, которые тоже вполне материальны. Да и современная информационная система, включая интернет, оперирует именно этой материальной стороной языка, то есть она использует язык как вещь. И все же сегодня отмеченный нами материальный поворот в искусстве совпадает с попытками вернуть значимость традиционного индустриального, то есть материально-производственного. Случайное ли это совпадение? Или в нем есть своя симптоматика?

Б.Г.: Под нематериальным модусом существования искусства последние десятилетия имелось в виду искусство в интернете. Разумеется, я по-прежнему считаю, что выбор понятия «нематериальное» для обозначения

искусства в интернете неудачен. Прежде всего, вся информация в интернете, включая художественную, имеет вполне материальный носитель, а именно — электричество. И, разумеется, для передачи электричества требуется огромная материальная инфраструктура: электростанции, линии электропередач, кабели, компьютеры и другие электронные аппараты. Конечно, да, я всегда говорил, что язык материален, поэтому и трансляция языка требует материального носителя, которым в данном случае является электричество. Кстати сказать, за электричество надо платить, и одно это уже указывает, что оно вполне материально.

Появление интернета было воспринято многими художниками с энтузиазмом, поскольку дало им возможность распространять свои произведения по всему миру в обход любых процессов отбора со стороны кураторов или коллекционеров, а также в обход художественного рынка с его системой галерей, аукционов и так далее. Здесь слово «нематериальный» является просто эквивалентом слова «некоммерческий» или, точнее, не очень дорогой. Поскольку пользование интернетом долгое время было и отчасти продолжает быть бесплатным, а при-



Сунь Юань и Пэн Юй «Не могу помочь себе», 2016, 58-я Венецианская биеннале, Основной проект, Джардини. Фото Франческо Галли. Предоставлено Венецианской биеннале.

обретение соответствующего оборудования все еще по карману довольно большому проценту населения, интернет и пользование им действительно обходятся недорого сравнительно с арендой помещений для галерей, выставочных залов, мастерских, перевозкой произведений искусства, их страховкой и так далее. И при этом аудитория интернета потенциально намного превосходит аудиторию художественного рынка. Так что художникам казалось, что они вырвались на свободу и воспарили в рай свободной и бесплатной коммуникации. Это воспарение и обозначалось словом «нематериальность».

Однако с того времени энтузиазма у художников в отношении интернета сильно поубавилось. Причин этому в основном две. Прежде всего, быстро выяснилось, что за деятельностью художника в сети наблюдают только его родственники и близкие знакомые, никакой такой универсальной, глобальной аудитории он не достигает, поскольку

эта аудитория не знает его имени и, соответственно, не может его прогуглить. Гуглят только тех художников, которые раскручены галереями и интернациональными выставками, то есть в результате разрыв между художниками, известными в художественной системе, и неизвестными не уменьшился, а, напротив, резко возрос. И, во-вторых, стабилизация художественных произведений в интернете оказалась сложным и дорогостоящим делом. В результате такой стабилизации достигают вебсайты крупных музеев и успешных галерей. То есть тут опять же интернет усилил существовавшее в художественной системе неравенство, а не стер его. В итоге возникла ставка на альтернативные маленькие дешевые галереи и локальные выставки искусства — то есть тот поворот к материальности, о котором ты говоришь.

Я бы не связывал этот поворот к материальности художественных произведений с теориями новой объектности — прежде

всего, потому что эти теории просто невозможно понять. Дело в том, что представители этой теории утверждают, что объекты есть, а субъекта нет. Как это возможно, объяснению не поддается, поскольку объектом может быть только объект для субъекта. Все вместе это больше всего напоминает известную цитату относительно того, что «вымя есть, а хереса нет». Действительно, такое не укладывается в голове обычного человека, а потому все эти теории новой объектности сошли на нет.

В.М.: Теперь хотелось бы вернуться ко второй тематической составляющей настоящего номера — к ретерриториализации. Более двадцати лет тому назад теоретики глобализации констатировали исчерпанность присущей эпохе современности идеи нации и ее суверенитета. И даже сегодня, когда политические дискуссии вновь обращаются к этим понятиям, речь уже не идет о нации, спаянной гражданскими ценностями. Сегодня многими национальная общность понимается больше этнически. Это, скорее, племя, чем политическая нация. Отсюда уместнее говорить о территории, чем о суверенитете. Но в то же время современная ситуация не отказывается и от мышления большим масштабом. Но только сегодня затребованным оказалось понятие не глобализации, отсылающее к экономическим реалиям, а планетарности, предложенное новым экологическим сознанием. Многие видят эти подходы уязвимыми. В ретерриториализации усматривают связь с идеологией фашизма, а планетарность упрекают в том же, в чем ранее упрекали глобализацию — в неолиберальном игнорировании политики места. Как следует относиться к этой новой диалектике территории и планетарности? Чем она чревата для мира и его будущего?

Б.Г.: Глобализация — это результат технологического прогресса. Технология везде одинаковая, идет ли речь о поездах, самолетах или компьютерах. И, кроме того, технология связывает различные точки мира. Первая волна индустриализации в XIX веке дала

нам поезда и автомобили, нынешняя волна технологии — интернет. Соответственно, все идеологии, которые опирались на технологию или признавали ее неизбежную и ведущую роль в цивилизационном процессе, были также универсалистскими и глобалистскими. Таким был, в частности, художественный авангард начала XX века, таким был неоавангард 1960-х годов. И сегодня технооптимизм и техноутопизм не утратили своей мобилизующей силы. Достаточно посмотреть, как охотно в художественной среде обсуждают искусственный интеллект, космические полеты с перспективой освоения Марса и преодоление «человеческого, слишком человеческого» посредством киборга и виртуальной реальности.

Но искусство можно понимать также и романтически — как протест Природы и прежде всего человеческой природы против ее порабощения технологией. В наше время он приобретает форму экологического дискурса. Этот дискурс действительно планетарен, но только в той мере, в которой он антитехнологичен: антитехнология планетарна, потому что технология планетарна. К тому же есть такая вещь, как экологическая технология, типа, скажем, солнечных батарей.

Но в той мере, в которой экологическое сознание действительно апеллирует к природе, оно представляет собой защиту локальных особенностей и контекстов от глобализирующего, универсализирующего, нивелирующего воздействия технологий. Действительно, если в пруду живут карпы, то экологи беспокоятся о том, что в этот пруд в связи с глобализационными процессами попадут какие-нибудь рыбы из экзотических стран, которые этих карпов съедят. Или даже просто сменится экология в пруду и, соответственно, вода, и карпы вымрут сами. Современный национализм представляет собой просто-напросто перенесение этой модели на человека. Слово нация (nation) имеет то же этимологическое происхождение, что и природа (natura). Разумеется, ты прав: речь идет не о политической нации, а о племени, то есть о единстве происхождения, об общей природе определенной человеческой группы. Эта общая природа является материальным носителем того, что сейчас



Инь Сючжэнь «Разные работы», 2012-2017, 58-я Венецианская биеннале, Основной проект, Арсенал. Фото Итало Рондинелла. Предоставлено Венецианской биеннале.

называют культурной идентичностью. Экологическое сознание направлено на сохранение этой природной культурной идентичности от уничтожения или стирания в результате прогресса глобальной технологии, подобно тому, как она защищает ледники в Антарктиде, гиппопотамов в Южной Африке и уссурийских тигров в Сибири. Иначе говоря, там, где всегда (по природе) было холодно, должно и дальше всегда быть холодно, а где всегда было жарко, там и дальше должно быть жарко. Где жили французы, русские или индейцы Амазонки, там они и дальше должны жить согласно своим традициям, нравам и культурной идентичности. Таким образом, выбор — это, собственно говоря, выбор между технологией и природой. Те, кто хочет жить и умирать согласно своей культурной идентичности, и суть те, которые поддерживают экологический дискурс и современный этнический национализм. А те, кто хочет отсрочить свою смерть методами со-

временной медицины, склонны к принятию современной технологии со всеми ее антиэкологическими последствиями.

В.М.: Обычно принято объяснять распад политической нации торжеством рыночного индивидуализма и социальным нарциссизмом. Об этом много писали и Зигмунд Бауман, и Ричард Сеннет, и другие. Так что этнический национализм есть закономерная реакция на торжество неолиберального порядка. Но можно ли предвидеть иные формы социальной консолидации? Так Бауман возлагал надежды на то, что в ситуации, когда социальные общности уже не могут быть собраны через рациональные гражданские ценности, альтернативой культурно-этнической идентичности может стать столь же базовое и до-рациональное начало, как любовь. К поискам альтернативы призывают и некоторые авторы данного номера с надеждой, что

конец политической нации может открыть путь новым формам солидарности. Кажется ли тебе возможной подобная перспектива? Видишь ли ты признаки ее появления на общественном горизонте?

Б.Г.: В любом классовом обществе возможны два типа солидарности: горизонтальная и вертикальная. В некоторых своих публикациях я подробно описывал феномен вертикальной солидарности, которая преобладает сейчас в мировой политике. Под вертикальной солидарностью я имею в виду, прежде всего, этническую солидарность, которая объединяет высшие классы и низшие классы по принципу этнической общности. Это традиционная, можно даже сказать, архаичная форма солидарности. Она проявляется в борьбе одного племени против другого, а позже в войнах между национальными государствами. Во всех этих случаях низшие классы объединяются с высшими классами в борьбе против национального или этнического врага. Но в современной ситуации межнациональные конфликты отчасти уступают место внутринациональным, этническим и религиозным: тутси против хуту, шииты против суннитов. Политическая жизнь в западных странах тоже в основном определяется этими типами конфликтов: черные и латино против белых, арабы против французов и так далее.

Другой тип солидарности — это горизонтальная солидарность, заключающаяся в том, что низшие, угнетенные классы одной нации или этнии объединяются с низшими классами другой нации или этнии в борьбе против высших классов или, что то же самое, угнетателей. Такова была программа марксистского Интернационала, повторенная ленинским лозунгом превращения войны империалистической в войну гражданскую. Исторический опыт, как кажется, подсказывает, что попытки замены вертикальной солидарности на горизонтальную обречены на провал. Интернациональная социал-демократия потерпела фиаско уже перед Первой мировой войной, а недавно развалился и Советский Союз, что укрепило и усилило националистические и этноцентрические силы по

всему миру. Тем не менее, я считаю, что для марксистской программы нет альтернативы. Межэтнические конфликты могут быть преодолены только через универсальный, глобальный классовый конфликт. И здесь мы можем наблюдать тенденции, которые делают такой глобальный классовый конфликт более вероятным, нежели он был в прошлом. Прежде всего, правящие классы различных стран все более сливаются и срастаются, превращаясь в единый правящий класс. И, во-вторых, усиливающаяся миграция рабочей силы приводит к утрате рабочим классом его этнической и национальной принадлежности — он тоже постепенно становится глобальным рабочим классом. Но какими бы ни были перспективы марксистского интернационализма на ближайшее время, альтернатив марксистскому проекту преодоления этнических конфликтов я просто не вижу.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. Гройс Б. Постскрипtum к «Коммунистическому постскриптуму» // Художественный журнал № 65–66 (2007). Доступно по <http://moscowartmagazine.com/issue/26/article/436>.

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Берлине.

Философ, эссеист, художественный критик и теоретик медиа.

Преподает в Нью-Йоркском университете.

Автор множества книг, среди которых

«Искусство утопии» (2003), «Под подозрением»

(2006), «Коммунистический постскриптум»

(2007), «Политика поэтики» (2012) и другие.

Регулярно публикуется в «ХЖ».

Живет в Нью-Йорке и Кельне.

Виктор Мизиано

Родился в 1957 году в Москве.

Куратор, теоретик современного искусства,

главный редактор «ХЖ».

Живет в Москве и Чистернино (Италия).



Берт Тайс, *Философская платформа* в рамках выставки «Skulptur Projekte», Мюнхен, Германия, 1997.
Фото Роман Менсинг.

Геральд Рауниг

Для Берта: эссе о бытии-под и бытии-вокруг*

Совместное бытие искусства и философии, искусства и мысли, социальных и концептуальных машин, которыми оперирует Берт Тайс, не ограничивается практикой разговора, обсуждения, философствования как коммуникации и эрудицией художника в древней и современной философии. Скорее, это режим субъективации, связанный также с изобретательством и непослушанием, свойственными не одному индивиду, а распространяющимися как вирус в среде сопротивления, в экологии заботы. Художественно-концептуальная работа из центра круга, из окружения, внутри машины, на ней и под ней — это «диссамбляж», который все же сходится, соединяется, сгущается в одной фигуре: в Берте Тайсе и в его скандальном философско-художественном активизме, для которого свойственны упорная настроенность, принцип, установка на несогласие вне морализаторских и стандартизирующих позиций. Так происходит сцепка винтиков концептуальных и социальных машин — изобретение концептов переплетается с аффективными машинами искусства.

«Философ — друг концепта»¹ и «философия — дисциплина, состоящая в творчестве концептов»², — писали Жиль Делез и Феликс Гваттари в работе «Что такое философия?» Философия занимается не интерпретацией уже существующих и надысторических концептов, а их изобретением и смещением;

именно поэтому творчество не сводится «к чувственным вещам и к искусствам»³. Изобретательность тем или иным образом проявляется именно во взаимодействии искусства и философии. Никогда не смешиваясь, они стыкуются в работах Тайса, и «в этом пункте — коррелятом творчества является <...> создание еще отсутствующих земли и народа»⁴.

Отсылки к философии присутствуют уже в названиях его работ — от «Философской платформы» (1997) до «Сэндвичей». Связь становится еще очевидней в многочисленных «текстовых работах» (как называл их сам художник)⁵. От ранних газетных вкладышей «Не участвовать в иконографическом загрязнении» (1994–1996) и «Европейского Пентагона, павильона безопасности и сожаления» (2005), созданного по случаю председательства Люксембурга в Совете Европейского союза, до апроприации Жана-Франсуа Лиотара «Не нам поставлять реальность» (2004). Тайс экспериментировал с переворачиванием философских высказываний, с двусмысленными формами текстового перформанса, (не)читаемостью и неожиданной де- и реконтекстуализацией. В то же время письмо, слова и высказывания в этих текстовых и концептуальных работах уже были смещены в физическом и семантическом пространстве — перепридуманы, увлекаемые желанием сцепиться с социальными машинами.

* Впервые опубликовано в Bert Theis. Building Philosophy—Cultivating Utopia. Edited by Christophe Gallois, Marion Vergin, in collaboration with Enrico Lunghi and Mariette Schiltz. Milan: Mudam Luxembourg and Mousse Publishing, 2019. Перевод печатается с разрешения автора.

ΕΤΥΜΗΝ τα 15 χρόνια πείρας στο λει-
τούργημα που επιτελούμε στο συνδυασ-
μό μας με συνειδητές, εκπαιδευμένες για
το έργο και με τους προϋποθέσεις που απαιτούνται
και θα προσλάβουμε καλύτερα το 50% της
νέων διευθυντών για άνδρες - γυναίκες, α-
λοιφή, σπρέι καθυστέρησης και 2011 ακό-
λουθη, σπρέι από το Sex. Συμβουλευτεί-
τε μας ☎5244.511, 5235.552. Διεύθυνση:
Καποδιστρίου 44 6ος όροφος. Αποστέλ-
λονται προσπεκτους δωρεάν ΤΚ 10432 ΤΘ
30356 Αθήνα. Για Θεσ/νίκη: 031.515614
ΤΘ 19547 ΤΚ 54012. Διεύθυνση: Δωδεκα-
νήσου 13

BLUE ROSE SEX VIDEO CLUB
ΑΙΓΑΛΕΩ ΠΟΡΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ
ΕΡΑ ΟΔΟΣ 161 Α ΠΟΡΤΑ ΕΝΟΙΚΙΑΣΗ
Τηλ. 5310880 200 3ρχ/εβδομάδα

Μη συμμετέχετε στην
μολυσματική εικονογραφία

BERT THEIS
Τύχης 12 - ΑΘΗΝΑ

ΣΥΝΕΤΑΙΡΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΛΙ
ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΔΙΑΚΗΡΥΞΗΣ ΔΗΜΟΣΙ
ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΥ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΡΟΜΗ
(+ 400.000 ΕΠΙΛΟΓΗ) ΤΕΜΑΧ

Берт Тайс «Не принимайте участие в иконографическом загрязнении». Объявление опубликовано в финской газете «Ta Nea» от 20/09/1994.

«Язык — довольно несовершенное средство коммуникации»⁶, — комментировал Тайс текстовую работу «Настоящий художник...» (2003). Слово «несовершенное» здесь нужно понимать не просто как негативную характеристику, а прежде всего, буквально, как указание на открытость и фундаментальную незавершенность языка — в особенности языка самих текстовых работ. Кроме того, обращаясь к Делезу и Гваттари, мы можем утверждать, что философия имеет столь же мало общего с коммуникацией, как и искусство: «Философия не занята ни созерцанием, ни рефлексией, ни коммуникацией»⁷.

Если философия представляет себя как «непрерывное творчество концептов»⁸, искусство «мыслит аффектами и перцептами»⁹.

Если в текстовых работах Тайса, вышедших из традиционного художественного контекста, смыслообразующей является парадоксальность высказывания, то политическая работа в Изоле — квартале в Милане, где деятельность Тайса разворачивалась в последние два десятилетия, — движется по линии разрешения противоречий. Социальными практиками в обветшалом пространстве¹⁰, практиками, более не сводимыми к искусству, он пытался чертить траектории и следовать им, не отказываясь от многообразия возможных штрихов. В местности, облик которой стремительно менялся в результате спекуляций и джентрификации, было важно сместить фокус с шифров, дешифровки или их разнообразных интерпретаций. На первый план вышел диссамбляж концептов, который сцеплялся с социальными машинами и работал внутри них. Около 2000 года, на фоне беспощадной джентрификации, в Изоле возникла мощная и неукротимая учреждающая практика, поднялись самые разнообразные по форме и содержанию силы сопротивления.

Взять, к примеру, изобретение такого стратегического понятия, как «грязный куб». В качестве сопротивления среде, подобной итальянской художественной сцене, — строго следящей за чистотой стен своих белых кубов и стремящейся осушить, опустошить, распутать и разъединить сцепление социальных и художественных машин — казалось естественным выбрать стратегию загрязнения, осквернения и контаминации. Так, введение художественных объектов в заводские пространства Ла Стекки¹¹ не только превратило их в сайт-специфичные работы в концептуальном смысле, но и размыло границы между искусством и архитектурой, открыв стратегические пространства для действия. Загрязнение белого куба происходило и в более широком смысле — как активация и комбинация в повседневной жизни завода ремесленных, рукодельных, художественных, градопланировочных и общественных практик. При этом грязный куб предвосхитил другую практику «загрязнения окружающей

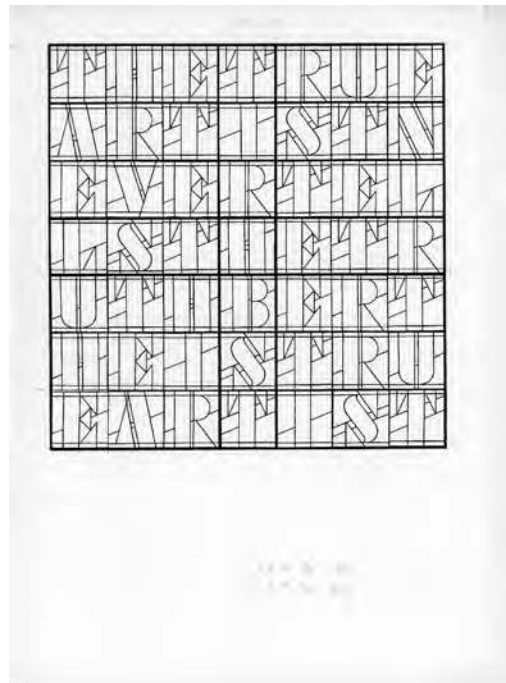
среды», которая в контексте джентрификации Изолы стала более значимой, чем восстание против компульсивной чистоты художественного рынка.

Парадигма креативных индустрий занята не столько установлением границ, сколько непрерывным регулированием и валоризацией изобретения. Пресловутый термин для этой экономической формы оказания услуг — «инкубатор» — этимологически близок слову «куб» и, возможно, даже предшествует ему. Или, как назвал его волк джентрификации в художественно-архитектурной овечьей шкуре Стефано Бозри — «incubatore dell'arte» («инкубатор искусства»). Благодаря постоянному обновлению участников, краткосрочному вовлечению и строго ограниченному по времени использованию защищенного от внешней среды пространства, инкубаторы изолируют своих резидентов от участия в экономических и политических вопросах, одновременно повышая финансовую привлекательность района с помощью неиссякаемого потока новых креативных проектов, соответствующих культурным запросам образованной и обеспеченной не-обуржуазии. Неудивительно, что в пластической социальности плодящихся по всему миру инкубаторов искусства ничего нельзя создать, ничего нельзя изобрести, ничего нельзя разложить или составить заново как диссамбляж. В культурном поле машинного капитализма концепты и практики, в которых участвовал Берт Тайс, всегда были на шаг впереди, и их маленькие шипы порой кололи при проглатывании.

«Отсутствующая земля» — это территория Изолы, где ре- и детерриториализация разных этапов практик сопротивления исследовались и испытывались почти два десятилетия. «Отсутствующий народ» — это социальность Изолы, которая никогда не выглядела как однородная группа или иерархическая решетка, но как общественная оболочка, обтрепанное бытие-вокруг, непокорная окружность. Близилось время восстать против валоризации, восстать хитро и настойчиво, провести более четкие линии — линии ускользания, борьбы, изобретения. Был найден новый термин: не ограничиваясь сайт-специфичностью грязно-

го куба, особенно после выселения из Ла Стекки, художественный центр Изолы породил работы, которые называли уже не сайт-специфичными, а «файт-специфичными»¹². Они больше не вступали в диалог с пространством и не комментировали условия своего размещения, а использовали художественную деятельность как метод вовлечения в специфическую для конкретного места борьбу.

После сноса Ла Стекки Берт Тайс описывал линию ускользания так: «Центр, существующий для искусства и для сообщества, не есть здание, а исключительно идея, программа. Они просчитались, решив, что, разрушив здание, где мы работали с 2003 по 2007 год, они разрушат художественный центр Изолы. Центр рассыпался, но он все еще жив. Выставки и встречи рассредоточились по всему кварталу, они проходят в ассоциациях, в магазинах, в ресторане, на пло-



Берт Тайс «Исследование у истинного художника никогда не говорит правду». Витраж, коллекция МНХА, Люксембург, 2003.



Берт Тайс «European Pentagon. Safe & Sorry Pavilion», Брюссель, 2005. Инсталляция.

щадах и на магазинных защитных рольставнях»¹³. Начиная с 2007 года, ежедневная борьба этого «бездомного центра искусства», занимавшего магазины, книжные, общественные центры и защитные рольставни, характеризовалась неистовой трансверсальностью, отбрасывавшей императивы послушания, участия и (само)одомашнивания, свойственные инкубаторам креативной индустрии.

Трансверсальность борьбы, раз за разом заражающая среду, — это также экология заботы. Не в последнюю очередь эта терминология проясняет функцию, которую Тайс взял на себя, — винтик социальной машины: вместо того, чтобы инсценировать патерналистскую «сига», заботу-озабоченность куратора, которая нарциссически высвечивает и подчеркивает личность курирующего и цементирует социальные иерархии, он практи-

ковал окружающую, обволакивающую, отзвучивающую социальность. Любовь Тайс к слову «субкуратор», возможно, восходит к практике сапатистских субкоманданте. Однако путь, который ведет от субкоманданте к субкураторскому компоненту экологии заботы, довольно извилист. Здесь «суб» означает не просто «под» чем-то, это не иерархическая категория, а — окружение, среду, опасную, неидентифицируемую, трансперсональную обстановку. Субкураторство — не задача индивида, а вопрос бытия-вокруг, совместных усилий по сохранению среды, умножения, распространения и дифференцирования условий заботы. А значит — заботы не только о конкретных людях, но и о вещах, телах и машинах совместно с вещами, телами и машинами (в частности, с летающими машинами, которые Тайс делал ближе к концу жизни). А также заботы о призраках и вместе с призраками, которые раз за разом будят с нами, вокруг нас и среди нас.

Перевод с английского ЛЕРЫ КОНОНЧУК

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? Пер. с фр. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2009. С. 9.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 126.

⁵ Hansen J. Extensions du domaine de la lutte. Interview with Bert Theis // *d'Lëtzeburger Land*, August 26, 2011. P. 19.

⁶ Theis B. The True Artist Never Tells the Truth // *Musée info, bulletin d'information du Musée national d'histoire et d'art* no. 17 (December 2004). P. 25

⁷ Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? С. 11.

⁸ Там же. С. 13.

⁹ Там же. С. 76.

¹⁰ Имеется в виду завод по производству льда La Stecca, который в 2003–2007 гг. занимал Центр искусств Изола. В 2007 году завод вместе с двумя близлежащими парками был эвакуирован и снесен, уступив место высотным зданиям. *Прим. пер.*

¹¹ См. Theis B. The Three Strategies of Isola dell'Arte // *Fight-Specific Isola: Art, Architecture, Activism,*

and the Future of the City. Berlin: Archive Books, 2013. P. 96–100.

¹² От англ. fight — борьба, сражение. *Прим. пер.*

¹³ Theis B. Пресс-релиз выставки «Берт Тайс: построение философии». Prato: Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 2009.

Геральд Рауниг

Родился в 1963 году в Вене.

Философ, теоретик искусства.

Автор книг «Дивидуум: машинный капитализм и молекулярная революция» (2015),

«Фабрики знания, индустрии креативности»

(2012), «Тысяча машин» (2008),

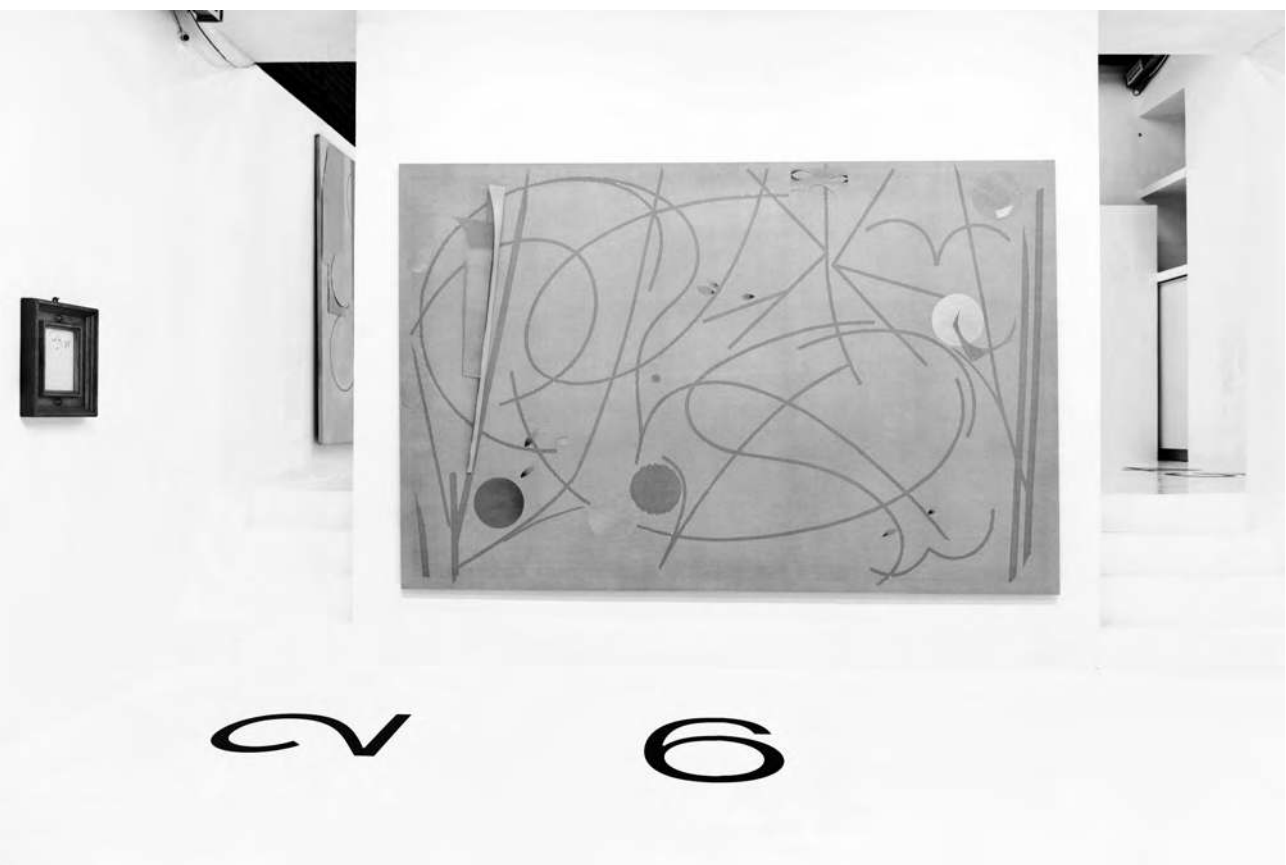
«Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке»

(2005, русское издание 2011).

Работает в Европейском институте прогрессивной культурной политики, Вена, и в Цюрихской высшей школе искусства.

Соредактор публикационной платформы «Трансверсальные тексты».

Живет в Вене.



*Александра Сухарева, выставка «2016–19» в галерее «Основа», Москва, 2019. На переднем плане работа
Сцена с повешенным, 2018. Фото Дмитрий Ветров.*

Егор Рогалев

Гул экологической чувственности 3

В одном из своих многочисленных интервью профессор философии и теоретик искусства Борис Гройс утверждает, что «единственный коллективный проект, на который можно указать, говоря о современности, — это экологический проект. Но проект этот по сравнению с коммунизмом глубоко пессимистический. Эколог — это тот, кто считает, что человечество может объединить только общая угроза, общее несчастье, катастрофа»¹. С этим утверждением сложно спорить, учитывая, что благодаря отсутствию внятного и позитивного понимания прогресса современность в целом функционирует и воспринимается как цепочка следующих друг за другом катастроф. Однако, по моему глубокому убеждению, одна из главных задач современной культуры и искусства сейчас заключается именно в том, чтобы придать экологическому коллективному проекту позитивный, жизнеутверждающий и по-настоящему интернациональный смысл, особенно в условиях, когда существующий (бес)порядок, по многим параметрам являющийся переходным, постоянно воспроизводит и поддерживает себя именно через кризис и разобщение.

Энтропийный пессимизм, *décroissance* и *buen vivir*

Американско-румынский математик, экономист и специалист по статистике Николас Джорджеску-Реген в своей знаковой работе «Закон энтропии и экономический процесс» одним из первых проанализировал экономическую активность с точки зрения порождаемой ею неупорядоченной энергии. Отталкиваясь от термодинамического определения жизни как активности сложных биологических систем, которое предполагает постоянное внешнее уве-

личение энтропии за счет удерживания внутреннего порядка и сложности, ученый пришел к выводу, что критическое наращивание энтропии одним биологическим видом обычно приводит к катастрофическим последствиям и, в результате, к вымиранию самого вида. Концепция, сформулированная Джорджеску в его парадигмальном труде, оказалась в целом неутешительной и в дальнейшем была определена как «энтропийный пессимизм». Однако основная заслуга ученого состояла в указании на ситуации, в которых «невидимая рука» (то есть способность к устойчивой самоорганизации, координации и эффективному функционированию) терпит фиаско, отказываясь учитывать необратимые последствия собственной динамики. Критическая оптика Джорджеску, основанная на необходимости трансформации производительной активности человечества с учетом экологических факторов, оказалась одинаково эффективной в выявлении недостатков как неоклассического подхода, так и марксистской плановой экономики. Естественная асимметрия между доступом к энергоемким, но истощаемым геологическим ресурсам и менее энергоемкими, но практически неисчерпаемыми потоками солнечной энергии, по мнению Джорджеску, обуславливает исторический контраст между индустриальным и аграрным способами производства. Этим во многом объясняется и подчиненное положение аграрных территорий по отношению к более урбанистически развитым, не учитываемое в доктрине исторического материализма².

В 1979 году французский историк и философ Жак Гриневаль опубликовал собственный перевод работы Джорджеску, во французском варианте получивший название «*Décroissance: Entropie — Écologie — Économie*» (Антирост:

энтропия-экология-экономика). Известно, что использование французского термина «*décroissance*» было одобрено самим ученым, в совершенстве владевшим французским языком. Уже в 2000-х, будучи переведенным с французского обратно на английский как «*degrowth*», этот термин стал зонтичным обозначением для антипродуктивистских социально-экономических доктрин, утверждающих необходимость сокращения экономики за счет ее локализации и ориентации на учет долгосрочных последствий.

Радикальные требования движения «*Décroissance*» следует отличать от доктрины «устойчивого развития» (*sustainable development*), часто предлагающей лишь косметические экологически-ориентированные изменения в рамках существующего экономического устройства. По мнению сторонников «антироста», в долгосрочной перспективе подобное «устойчивое развитие» способно привести лишь к большему социальному расслоению благодаря созданию «экологических оазисов», существующих за счет истощения и загрязнения окружающих их территорий³.

В последние годы было осуществлено несколько масштабных исследований на основе анализа большого количества статистических данных, которые во многом подтверждают позицию сторонников движения. Их результаты одинаково указывают на необходимости перехода на альтернативные и возобновляемые источники энергии на планетарном уровне и предрекают необратимые изменения в случае, если этот переход не будет осуществлен до 2050–2060-х годов.

Результаты одного из таких исследований, проведенного независимой группой ученых из Университета Хельсинки и Университета Альваро Аальто, недавно были опубликованы в виде доклада под названием «Управление экономическим переходом»⁴. Данный документ очень точно указывает на основной парадокс текущего момента, заключающийся в том, что новые альтернативные способы энергообеспечения не смогут поддерживать потребность на должном уровне, в то время как их распространение и развитие само по себе требует создания масштабной инфраструктуры, что также является предельно энергоемким процессом.

Возникает своеобразный замкнутый круг, в результате чего человечество, и в первую очередь, конечно же, наиболее экономически развитые государства, впервые сталкивается не просто с требованием сознательной приостановки роста производства и потребления, но и с необходимостью возврата как минимум на уровень 60-х годов XX века. Осуществление чего видится невозможным без трансформации социального устройства и объединения усилий на глобальном уровне, но объединения именно с целью максимального перехода локальных сообществ на самообеспечение.

Нерелевантность существующих государственных способов экономического регулирования требует разработок новых децентрализованных и демократических способов планирования, в свою очередь нуждающихся в этическом осмыслении. Это сближает движение с некоторыми деколониальными наработками в области экологической этики: африканской доктриной Ubuntu, мировоззренческой теорией Sumac Kawsay⁵, буддистской экономикой, базирующейся на принципе «максимального благополучия при минимальном потреблении». Большинство из них в той или иной форме отталкиваются от понятия *homo reciprocans* (человек взаимный, то есть согласовывающий свою деятельность с участниками сообщества и средой), которое вводится в противовес распространенному на Западе понятию *homo economicus* (то есть человек экономический, действующий исходя из личных рациональных экономических интересов). Предельно близкой по своей сути к положениям «антироста» оказывается «социальная экология» Мюррея Букчина, отстаивающая идеалы демократического муниципализма, как продолжение анархо-коммунистической традиции, основы которой были заложены русским революционером и ученым Петром Кропоткиным. Идеи социальной экологии получили реализацию в проекте «*Make Rojava green again*» (Сделать Роджава снова зеленым)⁶, который осуществляется в курдской автономии на опустошенном продолжительными военными действиями севере Сирии.

Если мыслить сложившуюся ситуацию не только в рамках политики, но и культуры, то этическая проблематика неизбежно влечет за собой вопросы эстетического свойства. Каким



Александра Сухарева, Евгения Суслова «Лигейя», 2018–2019. Вид инсталляции в V-A-C Дзаттере (Венеция). Фото Иван Ерофеев. Предоставлено автором.

может быть искусство, органически отвечающее подобному пониманию актуального момента и его политическим требованиям? В предыдущем тексте я указывал на неадекватность миметических, репрезентативных и самореферентных подходов, отстаивая необходимость создания процессуально-ориентированных сред или ситуаций. Здесь мне хотелось бы подробнее рассмотреть саму динамику существования подобных художественных работ.

Неуместные артефакты и экосистемы

Борис Гройс в своем тексте, опубликованном в предыдущем номере «Художественного журнала»⁷, описывает произведение искусства как некий оторванный от своего изначального предназначения предмет, не пригодный к практическому применению, но также и не являющийся носителем какой бы то ни было ясной или полезной информации. Такое описание очень сильно сближает художественные объекты с неатрибутируемыми археологиче-

скими находками, обозначаемыми как «неуместные артефакты» (out-of-space artefacts). По мнению художников-авангардистов (в тексте Гройса в связи с этим упоминается Василий Кандинский), именно благодаря такому отключению информационной функции искусство может оказываться в метапозиции и становиться средством для формирования новых типов чувственности. Радикализуя свою мысль в одном из следующих фрагментов текста, Гройс приходит к выводу — «как метаинструменты произведения искусства предвещают смерть современной цивилизации».

Применяя это высказывание к проекту «экологической чувственности», мы понимаем, что на смерть современной цивилизации могут указывать работы, представляющие собой модели иных, новых миров, основанных на других экологических принципах. Герметичная поэтика работ Пьера Юига и Александры Сухаревой является показательным воплощением подобной эсхатологии. При этом, несмотря на отчетливое присутствие тревожных разломов и гу-

дящий магнетизм, их художественный метод всегда включает в себя заботливое отношение к создаваемым средам и их ускользающим от стандартных режимов внимания характеристикам.

Творчество Александры Сухаревой практически с самого начала было отмечено вниманием к химическим свойствам различных материалов. Первым заметным экспериментом в этой области стала работа под названием «Докса» для выставки «Контриллюзии», проходившей в 2012 году в Культурном центре ЗИЛ в рамках 3-й Международной биеннале молодого искусства. По описанию самой художницы, обожженная хлором ткань на окнах ДК уподоблялась векам закрытых глаз, подвергнувшихся воздействию ослепительного света. На ткани оставалась решетка, повторяющая очертания оконной рамы, неброский пейзаж за окном тоже автоматически становился частью работы. Разъедаая основу, хлор оставляет негативный след и таким образом выступает как своего рода противоположность красящего пигмента. По утверждению Сухаревой, в ее работах «оксидация или коррозия — является экспериментальной платформой для риторических форм записи знания»⁸.

Недавним результатом этих продолжающихся опытов стала выставка в галерее «Основа», где была представлена серия прорисованных хлором холстов, созданных в период с 2016-го по 2019-й гг., в сопровождении нескольких детских рисунков. Несмотря на опасения, связанные с достаточно традиционным способом экспонирования, выставка в итоге мало походила на типичный смотр живописи — «холсты не столько представляли из себя живописные картины, сколько разыгрывали картинность»⁹. Благодаря пристальному вниманию художницы к малейшим аспектам организации экспозиционного пространства работы трансформировали помещение галереи в своеобразный операционный блок — тревожную среду для пересборки внимания и восприятия, где лейтмотивом выступала «способность двух образов утверждать общий смысл, не обладая ни единой идентичностью, ни единством времени, ни цитированием друг друга»¹⁰.

Закономерным развитием второго важного направления в практике Сухаревой — нанесения амальгамы на стеклянную поверхность — стала работа «Лигейя», выполненная для орга-

низованной фондом V-A-C выставки «Время вперед!» в Палаццо на Дзаттере в Венеции при участии поэтессы, медиахудожницы и исследовательницы языка и медиа Евгении Сусловой. Так же, как и в экспериментах с хлором, здесь приобретал важность сам процесс проявления образа. Художница лишь задавала некоторые стартовые условия операции, после чего сбой и недочеты в сложной старинной технологии создания зеркал вместо гладкого отражающего слоя рождали замысловатый рисунок, непостоянный, подверженный изменениям во времени и постепенно истончающийся. Одним из таких начальных параметров становились возникавшие одновременно с «зеркалами» двуступища Сусловой, в результате чего сама работа может восприниматься как итог ментального контакта, внутри которого «зрение организует опыт и смысл, возникающий внутри этого опыта»¹¹. В экспозиции круглые стекла с амальгамой оказались помещены в напоминающие колодцы многогранные цилиндрические объекты, что усиливало ощущение внутренней глубины запускаемой ими работы внимания и превращало их поверхность в своего рода отражения взгляда смотрящего, при том, что сами кинестетические двуступища Сусловой как будто наделяли «полномочиями зрения другие органы тела»¹².

С точки зрения зрителя можно сказать, что химическая процессуальность возникновения и существования визуальных следов в сочетании с герметичной, но в то же время осязательной и почти осязаемой поэтикой превращали инсталляцию в интроспективную лабораторию для выявления функциональной структуры собственного присутствия.

Работы французского художника Пьера Юига также чаще всего основываются на создании условий для масштабных саморазвивающихся процессов, в которых принимают участие самые разные акторы: насекомые, микроорганизмы, растения, нейросети, агрегатные состояния вещества и климатические факторы. В некоторых случаях такие процессы даже не предназначены для наблюдения, как, например, в работе для Стамбульской биеннале 2015-го года «Abyssal Plain. Geometry of the Immortals» (Бездонная равнина. Геометрия бессмертных) — подводном театре для обитателей морского дна со сценой, обставленной культурными артефактами из Средиземномор-

ского региона и объектами, изготовленными самим Юигом. Это произведение живет абсолютно самостоятельной жизнью и оказывается недоступным для просмотра даже в формате документации.

Работы Юига функционируют по дискретной модели, включающей определенный набор операций, но при этом нет сценария или возможности полностью спрогнозировать развитие событий. Правила задают факты и физические законы, при этом всегда остается пространство для отклонений, сбивок, различных усложнений и резонансов.

Активное внедрение в художественный процесс фауны и флоры одновременно ставит вопросы о контроле художника над собственной работой и о возможности человека контролировать окружающую среду.

Одна из последних работ Юига под названием «La déraison» (Безрассудство) представляет собой копию огромной статуи из сада Агрономи Тропикаль в Париже в ее нынешнем руинированном, опрокинутом на землю и лишенном головы состоянии. Внутрь скульптуры помещены электроды, постоянно поддерживающие температуру человеческого тела, а то, что нами обычно воспринимается как признаки упадка — пятна влаги, мха и лишайников, — было тщательно воссоздано художником как живая экосистема. Эта работа Юига, конечно, передает определенную информацию, но делает это не напрямую, а через очень точную и тонкую выборку формальных решений — подробности происхождения и истории самой фигуры, изначально символизовавшей Африку в масштабном парковом скульптурном ансамбле, содержат в себе неизбежные отсылки к колониальному прошлому Франции и множеству проблемных моментов, связанных с экзотизацией, эксплуатацией и «человеческим зоопарком».

Работы Юига и Сухаревой с практической информационной точки зрения являются дефункционализированными, но, скорее, в том смысле, в котором таковыми могут считаться живые организмы или экосистемы, существование которых не исчерпывается какой-то отдельной функцией, так как жизнь по сути вообще не имеет функции, она просто существует, приспосабливается к среде, распространяется и сама наделяет различными функциями то, что ее окружает. Можно представить, на-

сколько проблемными такие произведения могут оказаться для распространенной сегодня институциональной практики художественной медиации.

На мой взгляд, продуктивнее всего воспринимать такие работы как когерентные ансамбли функциональных свойств, которые нелинейным образом открывают нам доступ к новым фактам и иногда к полностью новым формам опыта. Ансамбли, которые мерцают и пропадают для того, чтобы в случае необходимости возникнуть вновь в виде повторяющегося узора.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Гройс Б. Время глобальных исторических проектов закончилось, интервью с Борисом Гройсом. Доступно по <https://expert.ru/expert/2019/15/vremya-globalnyih-istoricheskikh-proektov-zakonchilos/>.

² Georgescu-Roegen N. The Entropy Law and the Economic Process. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1971. Доступно по <https://archive.org/details/entropylawe00nich>.

³ Kolinjivadi V. Why a hipster, vegan, green tech economy is not sustainable. Доступно по <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/hipster-vegan-green-tech-economy-sustainable-190605105120654.html>.

⁴ Доступно по <https://bios.fi/en/economic-transition-governance-a-scientific-background-document-to-the-un-global-sustainable-development-report-2019/>.

⁵ По-испански «buen vivir» — счастливая жизнь

⁶ Доступно по <https://makerojavagreenagain.org/>

⁷ Гройс Б. Музей как колыбель революции // Художественный журнал № 110 (2019). С.103–113.

⁸ Публичная беседа Александры Сухаревой с куратором Касей Редзиш в ICA London.

⁹ Сухарева А. текст к выставке «2016–2019».

¹⁰ там же

¹¹ Суслова Е., Сухарева А. Лигейя. Рапорты связи. Из каталога к выставке «Время вперед!»

¹² Там же.

Егор Погалеv

Родился в 1980 году в Ленинграде.

Художник, автор текстов об искусстве.

Член Редакционного совета «ХЖ».

Живет в Москве и Санкт-Петербурге.



Интермодальный терминал. Схема № 1. 2019. Предоставлено авторами.

Интермодальный терминал

«Большие краны дают нам большие преимущества»¹

1.0

Обсуждение состояния «ни там, ни здесь» довольно удобно начинать с разбора воображаемых пространств — они часто располагаются между уже существующими, пересекая границы государств. Одно из самых известных воображаемых пространств — Лемурия — это затерянный остров, предположительно в Индийском океане. Он упоминается в текстах CCRU², Роберта Смитсона³, RAQs Media Collective⁴ и других авторов как некая воображаемая территория без юрисдикции какого-то одного государства. Тем не менее, как и у любого пространства, у него есть своя археология. Так, например, изначально концепт Лемурии был создан этнографами в конце XIX века для того, чтобы иметь возможность «посчитать» людей, говоривших на языках, которые нельзя было отнести по происхождению ни к санскриту, ни к индоевропейским языкам. Лемурия — удобное пространство для проекций, что-то вроде идеально гладкой поверхности без свойств. Колониальные и сексистские воображения производят такие поверхности одновременно с проекциями, представляя некую безмолвную «природу», открытую для реализаций фантазий Великого Гения⁵, то засаживая «максимально выгодными» эвкалиптовыми деревьями территории, предварительно опустошенные экстракцией ресурсов⁶. Схожим образом Аристотель описывал активное мужское семя, падающее на благодатную почву матки для того, чтобы буквально воспроизвести (reproduce) гены отца⁷. В этой же логике территорию суверенного государства и/или заселенную коренными народами колонизатор воображает свободным пространством, а тех, кто сопротивляется подобным фантазиям, объявляет «террористами» или вообще отказывает им в человеческих свойствах. Во втором случае происходит сращивание либо с «гостеприимной», либо

с предназначенной для покорения/укрощения природой. Колониальные галлюцинации белых хипстеров на айяуаске и откровения логистических корпораций имеют в себе общую фантазию глобализованного мира, щедро смазанного лубрикантом, потерявшим в либеральной смазке возможность трения и напряжения. Патриархальный бред, в котором изнасилование становится сексом при наличии/использовании смазки, не имеет ничего общего с реальностью — на самом деле фрикция и напряжение никуда не исчезли⁸. Планы колониальной логистики связать в единую систему извлечения прибыли весь мир повсеместно производят локальности. Логистика в этом плане наиболее ярко показывает провал глобализованного мира в частности и неоколониального проекта в целом. Детерриториализация не просто функционирует в неразрывной связи с ретерриториализацией, гарантируя производство колониальных локальностей. Процесс ретерриториализации обеспечивается за счет логистической связанности⁹.

1.2

Логистику чаще всего понимают как науку управления потоками — потоки, как мы знаем, не ограничиваются перемещением условных полицейских в условных гражданских автобусах. Потоки могут быть также информационные — одним из экспертов в этом вопросе выступает М-13, управляющая потоками в медиа для Правительства Российской Федерации. Более того, логистика не всегда подразумевает движение — оптимизация и управление потоками может также охарактеризовать их блокаду. Рассмотрим этот аспект чуть позже, чтобы не ломать термин до включения его в контекст. Итак, в 2009-м Анна Цинг дала определение новому способу организации капиталистиче-

ской системы, берущему свое начало в конце 1970-х — начале 1980-х годов, — «капитализм цепи поставок»¹⁰. Контейнер — стандартизированная коробка, которую часто представляют символом современной логистики, была у истоков логистической революции. Появление такой коробки во время войны во Вьетнаме и ее вирусное распространение впоследствии обозначило появление нового пространства «политического и классового конфликта»¹¹. Если весь XX век классовая борьба велась на фабрике, чтобы потом расширить свои границы до «социальной фабрики» Марио Тронти¹², то сейчас логистика играет эту роль наравне с фабрикой, в некоторых пространствах практически замещая ее¹³. Лента конвейера сдает позиции контейнеру. Логистика «обозначает контуры современного капитализма»¹⁴. Если вы хотите максимальной прибыли и преимущество перед конкурентами, то ваш лучший друг — менеджер логистической компании. Шармэн Шуа разбавляет цифры анекдотом — «сейчас дешевле доставить свежемороженную рыбу с западного побережья США в Китай и обратно, чтобы китайские рабочие очистили и выпотрошили ее, чем платить за аналогичную работу в США»¹⁵. Логистика стала настолько важным феноменом, что левые интеллектуалы достали с полки самого Маркса. «Если бы Маркс жил в наше время, он бы начал свой анализ с контейнера вместо товара», — пишет Томас Рейфер в 2011 году¹⁶. Дебора Коэн же считает, что Маркс и так писал про логистику — скорость обращения товаров играет важную роль в процессе накопления¹⁷.

Несмотря на то, что большая часть левой теории, анализирующей «капитализм цепи поставок», написана о западном контексте, менеджеры Яндексa дружно и очень пафосно кивают головой — логистика очень важна в извлечении прибыли. Разумеется, куда важнее продолжительности жизни Артыка Орозалиева, умершего на рабочем месте в возрасте двадцати одного года и оштрафованного за невяк на работу на следующий день после смерти. «Логистика картографирует форму современного империализма» не только в том смысле, что один из российских монополистов убивает рабочего-мигранта, приехавшего из одной из (бывших?) российских колоний¹⁸. Логистика — это буквально военная наука «питания поля сражения, включая в себя питание

как людей, так и машин», о чем пишет целый ряд авторов, начиная с Мануэля дэ Ланды¹⁹. Война сегодня, наравне с рынком, определяется цепью поставок. Война на востоке Украины в этом плане богата примерами — от цепи поставок оружия в одну сторону и трупов российских солдат в другую до блокпостов-призраков, которые анализирует Дарья Гетманова в нашем проекте²⁰. Логистика не просто появляется в первую очередь как военная наука. Современная тактика ведения войны предполагает делегирование полномочий частным компаниям — в России они носят название ЧВК, но это работает и в обратную сторону. «Многие менеджеры и руководители Walmart (крупнейшая в мире сеть оптовой и розничной торговли) — задающие стандарт индустрии в целом — пришли из военной сферы»^{21, 22}.

Военная и/или гражданская логистика не может существовать без инфраструктуры — «сетей, построенных для обеспечения движения»²³. То есть логистика — это управление движением, в то время как логистическая инфраструктура — его неотъемлемая база. Возвращаясь к теме митингов в Москве: логистика — это задача по доставке определенного количества силовиков в центр Москвы и их эффективному распределению по городу. Эта задача будет решаться с помощью инфраструктуры — автобусов, отделов, выделяющих представителей власти, дорог, камер видеонаблюдения, связи по радиации и так далее. Инфраструктура определяет функционирование логистики — если у большинства автобусов на утро перед протестом окажутся проколоты шины, радиации выведены из строя, на дорогах будут стоять самодельные заграждения и далее по списку, то эффективная доставка лиц в форме из пункта А в пункт Б будет поставлена под угрозу. Этот пример раскрывает сразу несколько вопросов.

Во-первых, как я уже упоминала выше, не вся логистика ставит перед собой задачу оптимизировать движение. «Любая инфраструктура наделена способностью соединять и сдерживать (contain)»²⁴. Логистика и логистическая инфраструктура могут ставить своей задачей/одной из задач нарушение потока — подробнее это свойство проанализировано на примере Крымского моста²⁵. Тем не менее, это можно проследить и на примерах художественных институций. Логистика институцио-

нального «коммунитарного проекта»²⁶, сколько бы она ни была открытой к включению в себя максимального разнообразия авторов, основана на инфраструктуре. Эта инфраструктура ограничивает и задает ее логику и, как любая инфраструктура, намеренно скрыта от взгляда²⁷. Если мы возьмем в качестве примера «Художественный журнал», то к инфраструктуре будет относиться редакционная коллегия — механизм ее появления скрыт от взгляда, как и процесс ее работы, при задаче обеспечения движения текста от автора к читателю. Такая невидимость в логистических системах теоретизируется Тоскано как помеха на пути мобилизации рабочих, задействованных в ее поддержании²⁸. Логистическая система, согласно Тоскано, обязана быть прозрачной²⁹. Под прозрачностью при этом понимаются не фотографии контейнеров в интернете и наличие сайтов у логистических компаний. Прозрачность — это качество не конкретного актанта, включенного в инфраструктуру, а инфраструктуры как активной формы. Описание редакторского совета издания как инфраструктуры не исчерпывается перечислением актантов, насколько бы полным оно ни было, ведь проблема непро-

зрачности не решается простой заменой содержимого инфраструктуры и ее потока, если следовать логике Тоскано³⁰. Как и кем производится инфраструктура редакционного совета, и в каких формах она функционирует? Ответы на эти вопросы активно задают ограничения логики, которую эта инфраструктура делает возможной, при этом отслеживание этих ограничений в отрыве от структуры обречено на фрагментарность. Почему если можно входить в редакторский совет дистанционно, то география вошедших будет разделена на Лондон и Москву, а не, например, на Краснодар, Владивосток и Казань? Что определяет гендерный состав присутствующих на серии фотографий на странице в Facebook Moscow Art Magazine от 23 июня 2019 года, озаглавленной «22 июня. Редсовет. ФБ предложил «отметить продукты». Чаролетствуем над соком Rich — неиссякаемый источник вдохновения, иными словами — обсуждаем темы следующих номеров»? Возможность ответить на эти вопросы не в отрыве друг от друга, а через их отношение между собой и определяет прозрачность инфраструктуры. Прозрачность при этом является требованием, но не целью



Интермодальный терминал. Схема № 2. 2019. Предоставлено авторами.

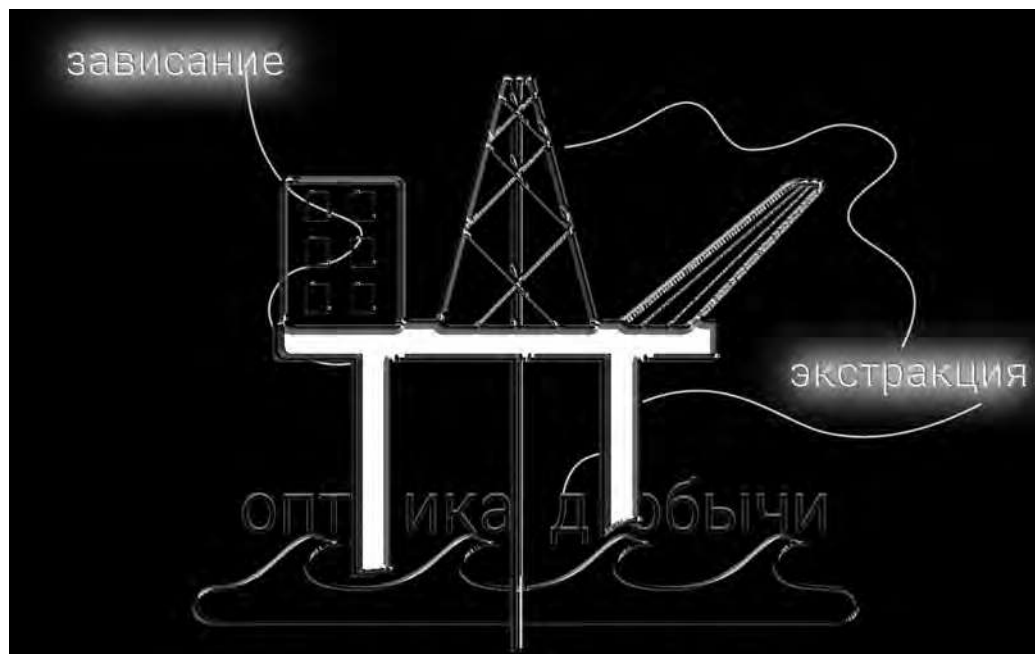
самой по себе. Она помогает определить, стоит ли система перезахвата или разрушения. Если инфраструктура не стоит захвата, контроллогистика может пониматься в терминах саботажа³¹. Контрлогистический саботаж использует уязвимости системы, потоки которой затем распространяют ущерб, придавая ему масштаб. Сама фигура саботажницы при этом остается в тени. Ее имя не всплывает в газетах, когда отказывают плохо собранные тормоза на полицейской машине. Саботаж в понимании анархо-феминистки Элизабет Герли Флинн не конвертируется в культурный капитал, стимулирующий патриархальную фигуру на трибуне. Саботажница намеренно остается в тени³².

1.3

Искусство участвует в логистических ассамбляжах каждый раз, когда объекты помещаются в контейнеры для того, чтобы быть изъятными и установленными в очередном выставочном пространстве. Например, компания, занимающаяся перевозками искусства, предлагая свои услуги, описывает склады, оборудованные новейшей системой контроля, но в то же время рекламирует скорость перевозок. Таким обра-

зом воспроизводится парадокс логистики между скоростью и безопасностью: товары необходимо доставить в точку назначения как можно быстрее, но также их нужно обезопасить, а значит, замедлить перемещения. Так дополнительный досмотр/еще один сканер-рентген делают мечту капитализма о непрерывном потоке товаров невыполнимой — поток дробится препятствиями, создаваемыми другой мечтой — о полной безопасности перевозимых товаров.

Памела Ли отмечает: «принадлежность к арт-миру измеряется в количестве миль от частых перелетов, совершаемых по работе»³³. Дематериализация произведения искусства не извлекает его из сетей логистики, а лишь еще больше скрывает соединения. Искусство, включаясь в многочисленные перемещения, становится «добываемым ресурсом». В отношении искусства из «регионов» кураторы крупных частных и государственных художественных монополий применяют, в терминах Макарены Гомес-Баррес, «оптики добычи»³⁴, то есть относятся к работам и часто к художникам так же, как российское государство относится к ресурсам — извлекают, устанавливая раз за



Интермодальный терминал. Схема № 3. 2019. Предоставлено авторами.

разом собственную символическую власть, в случае кураторов — власть экспертности³⁵.

Два наиболее ярких примера «оптики добычи» — проект «Nemoskva» (2018) и «Триеннале Российского современного искусства» (2017). В проекте «Nemoskva» сам список городов, которые могли посетить участники, был обусловлен колониальной инфраструктурой: Транссибирской железной дорогой. По выражению Владимира Ленина, «великая не только по своей длине, но и по безмерному грабежу строителями казенных денег, по безмерной эксплуатации строивших ее рабочих»³⁶, она одновременно выступает одним из поводов для производства национальной гордости и колониальным аттракционом для иностранцев, желающих «познать русскую душу» или «прокачаться за золотом в царском поезде»³⁷, как обещает реклама одного из подобных туров. Участницы и участники проекта проводили в каждом из пунктов остановки поезда не больше 24 часов, выступая в роли инспекторов, проверяющих состояние искусства на местах, возвышаясь над поверхностями локальных художественных ситуаций.

Другой показательный пример «оптики добычи» — Триеннале «Гаража». Кураторские путешествия, предпринятые для подготовки проекта, следовали похожей на «Nemoskva» логике зависания и экстракции. Противоречие можно визуализировать через образ буровой платформы. С одной стороны она возвышается над водой, с другой — стремится добраться до нефти. Кураторское исследование было разделено на федеральные округа, такое же структурное деление используется государственными структурами, основной задачей которых являются различные формы контроля: Прокуратурой РФ, Национальной гвардией и Роскомнадзором. Один из самых показательных кураторских отчетов о путешествии — отчет Александры Обуховой о поездке на полуостров Крым — на тот момент недавно аннексированную Россией территорию. Например, Обухова пишет: «При этом общий эмоциональный фон скорее позитивен: да, трудно переориентироваться с одной метрополии на другую, не к Киеву обращаться, а к Москве, но будто пришла сюда некая внешняя энергия, и нет больше причин ощущать себя провинцией провинции, участком постсоветской страны, которая в своей экономической и культурной

политике последовательно игнорировала эту конфликтную территорию»³⁸. Украина здесь называется «провинцией», согласно логике Российского колониализма, а «общий позитивный настрой» идеально вписывается в Российский пропагандистский дискурс, продуцирующий радость от «возвращения в родную гавань». Отмечая отсутствие художественных институций на полуострове, Обухова игнорирует российских «зеленых человечков», вооруженных автоматами, совсем недавно на тот момент присутствовавших на полуострове, и их возможную агентность в этом самом отсутствии художественных институций в Крыму. Два описанных здесь проекта — не исключение и не ошибка системы, они совершенно в духе производства логикой стабильности, повторяющийся узор колониализма российских институций.

1.4

Производя стабильность для некоторых, логистика создает головокружения для многих. Инфраструктура, в том случае, если она функционирует без перебоев, ставит своей задачей быть невидимой — невидимой, как удушающий запах со свалки в Волоколамске, как периферия для центра, как отсутствующие опознавательные знаки у бойцов Росгвардии. Все это перекрывает кислород и лишает возможности дышать, создавая разные формы головокружения. Они становятся «погодой»³⁹, по выражению Кристины Шарп, то есть угнетающей средой, которая характеризует все существование. Франк Б. Вилдерсон III предлагает детальный подход к состояниям головокружения, выделяя различные их формы⁴⁰. Солидарность головокружений может быть той перспективой, которая удерживает одновременно множество частичных взглядов и то, как они сосуществуют, создавая друг друга⁴¹. Такой подход к головокружениям можно визуализировать как лабиринт соединенных кротовых нор, в которые проваливается множество алис. Множественность головокружений позволяет создать то, что Дебора Козн называет инфраструктурой сопротивления, в которой солидарность выстраивается, исходя не из гомогенной идентичности, а из позиций в отношениях власти⁴².



Интермодальный терминал. Схема № 4. 2019. Предоставлено авторами.

Примечания:

¹ The bigger cranes bring benefits. Connecting the specialities. wAy up MAGAZINE 2/2008.

² CCRU. Hyper-C // *Writings 1997–2003*. London: Urbanomic, 2017.

³ Smithson R. The collected writings. Berkeley: Univ. of California Press. 2000. P. 201.

⁴ RAQS Media Collective. Pacific Parables // *PLACE: Location and Belonging in New Media Contexts*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2008. P. 10–19. Доступно по <http://www.raqsmediacollective.net/images/pdf/d4344cd9-8ff6-4380-bb99-84fb9e3247b8.pdf>.

⁵ Daston L. The Persistent Dream of the Blank Screen, n.d.

⁶ Vergès F. Is the Anthropocene racial? / *Verso*. August, 30. 2017. Доступно по <https://www.versobooks.com/blogs/3376-racial-capitalocene>.

⁷ Daston L. The Persistent Dream of the Blank Screen, n.d.

⁸ Патриархальная модель использует различные способы размывания границы между сексом и изнасилованием. Единственный возможный критерий — информированное активное согласие — который проводит такую границу, скрывается дымовой заве-

сой разрозненных критериев (смазка, одежда, манера речи и проч.). Обсуждение патриархального насилия таким образом сводится к обсуждению данных критериев и маскируется за деполитизированным понятием «неприятного секса».

⁹ Martin C. Desperate Mobilities: Logistics, Security and the Extra-Logistical Knowledge of «Appropriation». *Geopolitics* 17, no. 2 (April 2012), P: 355–376. Доступно по <https://doi.org/10.1080/14650045.2011.562941>.

¹⁰ Tsing A. Supply Chains and the Human Condition, *Rethinking Marxism* // *Journal of Economics, Culture & Society*, 21:2 (2009). P 148–176. Доступно по DOI:10.1080/08935690902743088.

¹¹ Toscano A. Lineaments of the Logistical State // *Viewpoint*, no. 4 (2014).

¹² Tronti M. Factory and Society / *Operaismo in English*, 1962.

¹³ Cowen D. Disrupting Distribution: Subversion, the Social Factory, and the “State” of Supply Chains // *Viewpoint*, no. 4 (2014).

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Chua C. Logistics, Capitalist Circulation, Choke-points // *The Disorder Of Things*, 2014.

¹⁷ Cowen D. *The Deadly Life of Logistics Mapping Violence in Global Trade*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2014.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Гетманова Д. Готовится к публикации.

²¹ Cowen D., Smith N. After Geopolitics? From the Geopolitical Social to Geoeconomics // *Antipode*, 41, no. 1 (January 2009), P. 22–48. Доступно по <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.2008.00654.x>.

²² Bernes J. Logistics, Counterlogistics and the Communist Prospect // *Endnotes*, no. 3 (September 2013). Доступно по <https://endnotes.org.uk/issues/3/en/jasper-bernes-logistics-counterlogistics-and-the-communist-prospect>.

²³ Larkin B. The Politics and Poetics of Infrastructure // *Annual Review of Anthropology*, 42, no. 1 (October 21, 2013), P. 327–343. Доступно по <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092412-155522>.

²⁴ Cowen D. Infrastructures of Empire and Resistance // *Verso Blog* (January 25, 2017). Доступно по <https://www.versobooks.com/blogs/3067-infrastructures-of-empire-and-resistance>.

²⁵ Энгельхардт А. Готовится к публикации.

²⁶ Леденев В. Это был журнал, который делался изнутри процесса и процесс генерировал // *Colta*, 26 октября, 2013. Доступно по <https://www.colta.ru/articles/art/952-eto-byi-zhurnal-kotoryy-delalsya-iznutri-protsess-i-protsess-generiroval>.

²⁷ Larkin B. The Politics and Poetics of Infrastructure // *Annual Review of Anthropology*, 42, no. 1 (October 21, 2013). P. 327–343. Доступно по <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092412-155522>.

²⁸ Toscano A. Lineaments of the Logistical State // *Viewpoint*, no. 4 (2014).

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Альберто Тоскано в разговоре с Анной Энгельхардт, 2019. Тоскано критически настроен в отношении контрлогистики как блокады, в то же время в данном разговоре мы затронули невозможность апроприации и трансверсии любых логистических систем. Тоскано предположил, что, по аналогии с фабрикой, на помощь в такой ситуации приходят тактики саботажа. См. Williams E. C. *Manual Override* // *The New Inquiry* (March 2016).

³² Flynn E. G. *Sabotage: The Conscious Withdrawal of the Workers' Industrial Efficiency*. Cleveland, OH: IWW Publishing Bureau, 1916.

³³ Lee Pamela M. Boundary Issues: The Art World under the Sign Of Globalism // *Artforum International* 42, no. 3 (Nov 2003). P. 166.

³⁴ Макарена Гомез-Баррес так определяет «оптику добычи»: «она способствует превращению территорий, жителей, а также человеческой жизни и жизни растений в извлекаемые данные и ресурсы для материального и нематериального накопления». См. Gómez-Barris M. *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, *Dissident Acts*. Durham London: Duke University Press, 2017.

³⁵ Иван Стрельцов разбирал «оптику добычи» на примере проекта «Nemoskva» во Владивостоке. См. Стрельцов И. Экзотизирующая политика. Nemoskva и Владивосток // *Neest*. Доступно по http://neest.ru/opinions/49507fbclid=IwAR25MuXXYtIDMe8vALfcgcZ_jkZWWW_UsR3k-dG58-ZfDOFlnWoX-byTsNU.

³⁶ Ленин В. Уроки Кризиса. Доступно по <https://leninism.su/works/43-tom-5/708-uroki-krizisa.html>.

³⁷ Один из примеров таких тузов: Exclusive journeys on the Tsar's gold private train. Доступно по <http://www.trans-siberian-travel.com/>.

³⁸ Обухова С., Волкова Т. Южный федеральный округ. Доступно по <http://triennial.garagemca.org/ru/southern-federal-district>.

³⁹ Sharpe C.E. *In the wake: on Blackness and being*. London. Duke university press. 2016. Доступно по <http://www.dawsonera.com/depp/reader/protected/external/AbstractView/S9780822373452>.

⁴⁰ Wilderson III, F.B. The Vengeance of Vertigo: Apathia and Abjection in the Political Trials of Black Insurgents // *Tensions Journal*, no. Issue 5 (Fall/Winter 2011) (n.d.). P. 1–14.

⁴¹ См. Reed P. Orientation in a Big World: On the Necessity of Horizonless Perspectives, 2019, 8. Доступно по <https://www.e-flux.com/journal/101/273343/orientation-in-a-big-world-on-the-necessity-of-horizonless-perspectives/>.

⁴² Cowen D. Infrastructures of Empire and Resistance // *Verso Blog* (January 25, 2017). Доступно по <https://www.versobooks.com/blogs/3067-infrastructures-of-empire-and-resistance>.

Интермодальный терминал

Проект, запущенный Анной Энгельхардт и Люси Швоб в 2019 году.

«Интермодальный терминал» сфокусирован на промежуточных состояниях и колониальной логистике в постсоветских странах. Он предоставляет пространство для высказывания художницам-исследовательницам-активисткам из мест, часто невидимых за Российской империалистической повесткой.



Мария Айхорн «Политика реституции», фрагмент, 2003.

Алексей Буистов

Когда гиганты спотыкаются

Неудачи таких титанов современного искусства, как кассельская dOCUMENTA, заслуживают не менее пристального внимания, чем их достижения, и не менее поучительны. Я попытаюсь показать, какое отношение имеют амбициозные, но оказавшиеся нереализованными проекты кураторов Каролин Христов-Бакарджиев и Адама Шимчика, соответственно, в 13-м и 14-м изданиях форума, к дискуссии вокруг возврата моды на материальность в искусстве последних лет.

Допуская, что обе истории читателям «ХЖ» могут быть известны¹, все же позволю себе кратко пересказать суть дела. Дуэт аргентинских художников Гильермо Файвович и Николас Голдберг предложил экспонировать на dOCUMENTA 13 в Касселе 37-тонный метеорит Эль Чако, который был обнаружен в 1969 году профессором Уильямом Кэссиди во время экспедиции в Кампо-дель-Сьело, небольшом регионе, расположенном между провинциями Чако и Сантьяго-дель-Эстеро в Аргентине. Через десять лет метеорит был извлечен из земли военными и оставлен рядом со своим кратером. Там он пролежал никому не нужный до 1990 года, пока охотник за метеоритами Роберт Хагг не попытался его выкрасть. Благодаря этому инциденту местное население осознало, что Кампо-дель-Сьело нужно беречь и охранять, и инициировало принятие нескольких локальных законов, запрещающих вывозить метеориты за границу. Файвович и Голдберг, будучи аргентинцами, не могли не знать эту историю, но верили, что у них все получится. Уверенности им добавлял тот факт, что двумя годами ранее им удалось воссоединить во Франкфурте обе половины Эль Тако, другого метеорита со сложной судьбой, который бездушные ученые во имя науки целый год пилили на две части. Показать кассельской

публике внеземной кусок металла казалось отличной идеей еще и потому, что этот жест был бы красивой и наглядной иллюстрацией предложенного куратором Каролин Христов-Бакарджиев интеллектуального упражнения: занять точку зрения летящего из космоса в сторону планеты Земля метеорита. Прибавьте к этому международный авторитет такой институции, как dOCUMENTA, и ее многомиллионные бюджеты, — и путешествие небесного тела с одного континента на другой не покажется таким уж невозможным делом. Однако dOCUMENTA столкнулась с жестким сопротивлением как со стороны коренного населения, так и со стороны антропологов. Нельзя, — говорили первые, — беспокоить камни, место для которых выбрала сама природа. Вторые им вторили — даже в благих целях искусства нельзя использовать методы белых колонизаторов, слишком хорошо известные на этих землях. В результате кампании, развернутой активистами, Христов-Бакарджиев вынуждена была отказаться от демонстрации Эль Чако.

Второе кураторское фиаско dOCUMENTA связано с человеком-невидимкой Корнелиусом Гурлиттом и его коллекцией картин. Фаилия Гурлитта попала на первые полосы всех мировых СМИ в мае 2013 года, и его история, в разы более детективная, чем кейс с южноамериканским метеоритом, сразу заинтересовала куратора нового издания dOCUMENTA Адама Шимчика. Вполне возможно, что старик-коллекционер был бы до сих пор жив и здоров, если бы в 2010-м, возвращаясь в Мюнхен из Швейцарии, не засветился на таможне с крупной, хотя и допустимой к провозу одним человеком, суммой наличности. Законных оснований для задержания пожилого человека блюстители права



Эдуард Мане «Пучок спаржи», 1880.

не имели, но проверять его стали всерьез. И тут началось самое интересное: ни в одном из государственных реестров никаких упоминаний о господине Гурлитте не нашлось. Он нигде не работал, не получал пенсию, у него не было медицинской страховки и водительского удостоверения. Родственников, как вы, наверное, уже догадались, у него тоже не было. Подозрения в уклонении от налогов росли. Был получен ордер на обыск квартиры, результаты которого стали настоящей медиасенсацией. Скромное обиталище Гурлитта оказалось набитым полотнами всемирно известных мастеров. Корнелиус Гурлитт десятки лет жил, так сказать, с Пикассо под подушкой и с Моне в шкафу. Оказывается, отец Гурлитта, Гильдебрант, был чуть ли не личным арт-дилером Гитлера и в эпоху Третьего Рейха собрал огромное количество шедевров «дегенеративного» искусства. Хотя, точнее было бы сказать — отжал у евреев-коллекционеров. Коллекцию конфисковали, старик Корнелиус все обвинения в незаконном владении произведениями искусства отрицал, но вся эта история подкосила хронического сердечника, и в 2014 году он скончался, предусмотрительно оформив последнюю волю. Согласно завещанию вся его коллекция — более тысячи полотен и рисунков общей стоимостью в десятки миллионов евро — передавалась в распоряжение небольшого музея в Берне.

Адам Шимчик с самого начала занял принципиальную позицию: коллекция Гурлитта должна быть экспонирована в Касселе «во всей полноте». Выставка конфискованного у Гурлитта искусства заложила бы идеологический фундамент всей dOCUMENTA, став молчаливым свидетельством темного прошлого Германии. Инициатива Шимчика предсказуемо забуксовала в бюрократической трясине. Под предлогом того, что произведения искусства проходят процедуру установления провенанса, ему ясно дали понять, что коллекция Гурлитта в Касселе показана не будет. Впервые она встретила зрителя осенью 2017 года уже после окончания dOCUMENTA 14. Две синхронные экспозиции в Бонне и Берне назывались «Gurlitt: Status Report» и носили совершенно прагматичный и аполитичный характер. Институции, похоже, рассчитывали на внезапные озарения законных наследников — «Да это же картина, принадлежавшая моей бабушке!»

Какими бы непохожими ни казались на первый взгляд два приведенных эпизода, их роднит нечто большее, чем несостоятельность кураторских прожектов. Достаточно очевидно, что в обоих случаях мы имеем дело с чем-то материальным: материальностью природного объекта (метеорита) и материальностью собрания произведений искусства. Каким-то непостижимым образом неодушевленные предметы сопротивляются попыткам перетаскивать себя с места на место! (Слово «перетаскивать» я употребляю как в буквальном смысле, подразумевая транспортировку, так и в аллегорическом — как помещение в иной, новый контекст.) Слово когда хочется взять что-то интересное в руки, выясняется, что не то что взять, а с места сдвинуть не особо получается. Как будто интересующее нас нечто прочно «вклеено» в свое окружение или проросло в него сотнями невидимых, но прочных корней.

В идее Файновича и Голдберга привезти в Кассель подходящий для иллюстрирования кураторского текста метеорит и правда есть что-то неэкологичное. Обозначить это можно так: реальный объект-как-объект хотят превратить в объект-как-что-то-иное. В данном случае, в объект-наглядное-посо-

бие. В чем тут проблема? В том, что в роли наглядного пособия метеорит легко заменим. Факты «биографии» конкретного метеорита, его, так сказать, сингулярность отходят на второй план. На первый же план выходит чисто внешняя «метеоритность», опознаваемость в качестве метеорита. Для наглядного пособия может сгодиться фактически *любой* метеорит, без труда опознаваемый в качестве такового! Любой характерный, типический, показательный экземпляр. Подобное мышление прекрасно работает в науке, но когда мы говорим об искусстве, редукция сложного объекта к его легко считываемым характеристикам губительна. Так что Христов-Бакарджиев поступила мудро, отменив проект Файновича и Голдберга и не став договариваться о поставке другого метеорита, например, с Намибией.

Рассмотрев попытку организации показа коллекции Гурлитта в Касселе, можно сделать аналогичный вывод — политические мотивы жеста Адама Шимчика содержат ряд серьезных внутренних противоречий. С одной стороны, лично я симпатизирую «тихим» кураторским решениям, уходу от трансгрес-

сивности, от кричащего контента. Поэтому мне интересно пофантазировать на тему, как бы выглядела выставка коллекции Гурлитта, если бы все получилось. В одном из интервью Шимчик упоминал, что не планирует специально организовывать работы и что, скорее всего, они будут расположены либо в хронологической, либо в алфавитной последовательности. Такая вот с виду бесхитростная, одномерная, дежурная выставка исторической живописи. На настенных стикерах — название, автор, год. Все. И лишь немногие поймут, что есть двойное дно, что все это искусство показывается здесь не совсем как искусство и не столько как искусство. А как *что-то-иное*.

Я искренне ищущу и не нахожу новых вибраций «Моста Ватерлоо» Моне, идущих от знания об обстоятельствах обнаружения этой картины в мюнхенской многоэтажке. Зато я довольно неплохо представляю реакцию на эту экспозицию какого-нибудь немца преклонного возраста, у которого дома висит пара-тройка картин с «темным» прошлым, доставшихся от отца-дедушки. Человек рассуждает примерно так: картины я получил от



Ханс Хааке «Проект-Мане'74», инсталляция, 1974.

родственников по наследству, законно, какая мне разница, откуда родственники их заполучили? Выставка коллекции Гурлитта для такого зрителя — бессловесный укор. Но давайте признаемся: если конечная цель команды dOCUMENTA была в том, чтобы наш бюргер, выйдя из зала, побежал, бия себя в грудь, сдавать картины «мутного» происхождения куда положено — эта цель была утопичной. Нет, я не берусь утверждать, что «тихие» выставки не работают. Но ни об одном случае, когда граждане по своей воле расстались либо же отдали на верификацию провенанса хотя бы одну картину, я не слышал. Можно ли было надеяться на большой эффект от художественной выставки, которая, по сути, дублирует заголовки новостей?

Адам Шимчик называл коллекцию Гурлитта «визуальным свидетелем» (visual witness) и «объектом-уликой» (evidentiary object)². И первая, и вторая формулировки взяты из юриспруденции и этим чрезвычайно показательны в дискуссии о повороте к материальности. Теоретик Дэвид Джоселит отмечал, что в последние годы в современном искусстве (и не только!) заметна тенденция

к предъявлению вещи в качестве свидетеля или доказательства³. Вещественного доказательства. Из недавних примеров отмечу выставку «Forensis» Ансельма Франке и Эяля Вайцмана в Берлине, работу Кристофа Бухеля «Barca Nostra», экспонировавшуюся на последней Венецианской биеннале — корабль-братская могила сотен нелегальных мигрантов, и реди-мейд в виде бетонной стены из гетто в Мехико-сити Терезы Марголлес — «Muro Ciudad Ju rez». Что, если и на случай с метеоритом, и на коллекцию Гурлитта посмотреть через эту политическую оптику визуального свидетеля и объекта-улики? Свидетель — это инструмент, и плох тот свидетель, который рассказывает о себе самом: суду и присяжным это неинтересно. Им важно — что видел свидетель, находясь рядом с местом преступления. Вещественное доказательство — тоже инструмент. Вещь, ставшая «вещдоком», теряет себя в сложной сети дедукций, помогающих установить вину или невиновность. Если коллекция Гурлитта в целом позиционируется как свидетель, то не принципиально, сколько у Гурлитта на квартире нашлось Шагалов, сколько Моне, а сколько Пикассо. Ценна



Метеорит Эль Чако, Кампо-дель-Сьело, Аргентина.

лишь совокупность этих полотен, и ценна постольку, поскольку может высветить проблему, лежащую отнюдь не в поле искусства, а далеко за пределами изобразительной плоскости. Несложно найти объяснение и отказу Шимчика от специальных экспозиционных ходов. Простейшая организация по алфавиту выглядела бы в данном случае логичной и целесообразной, если принимать во внимание, как именно куратор видел роль и статус предъявляемых объектов. Антураж свидетелю не нужен.

Парадоксальным образом художественная стратегия предъявления объекта-доказательства или объекта-свидетеля смещает сам объект и его вещьность на второй план. Материя приносится в жертву на алтарь дискурса. Художник, низводя объект до повода поговорить, забывает, что доказательства зачастую не убеждают, а истина сегодня — это то, что лайкнули твои друзья. Факты из эхо-камеры № 1 в эхо-камере № 2 перековывают на фактоиды. Конструирование доказательств в искусстве — идеологическая процедура, методологически опасно близкая к фейковым новостям, поскольку зрителю навязывается определенный угол зрения на метеорит, на корабль, на картину Моне. Корабль, который вы видите, информируют вас — не просто корабль, а корабль-могила. Тимоти Мортон называет это «режимом доступа» к объекту⁴. У режимов доступа, согласно Мортону, есть одно замечательное свойство — их много и все они равноправны. Лучшее подтверждение этому — реакция публики на «Barca Nostra». На фоне корабля делали селфи, в тени его прятались от палящего венецианского солнца, одни рассматривали огромную пробоину в его борту, другие игнорировали корабль в принципе или сетовали на нецелесообразность траты огромных средств на его подъем со дна моря. Цветов, кстати, никто не возлагал.

Вызовы, с которыми сталкивается современное дискурсивное искусство, очевидны. Когда механизмы убеждения дают одну осечку за другой, когда стремление к тотальной ясности рискует обернуться формой фетишизма (clarity fetish), когда давление фактоидов становится нестерпимым, поворот к вещам перестает казаться интеллектуальной блажью. Пока мы не придумали, как нам

обновить стремительно устаревающий в наступившую эру мемов и постправды инструментарий художественно-кураторских стратегий, не самая плохая идея взять паузу и обратить внимание на политическую экологию вещей. Вопросов и нерешенных задач в этой области — целые геологические пласты. Мы думали, что вещи познаны и всецело находятся в нашей власти, что ими можно пользоваться и манипулировать, но мы ошибались. Теперь, когда стало понятно, что вещи могут давать отпор идеологии, необходимо определиться, как действовать дальше. Можно начать с малого. Дюшановский рэйдмейд нуждается в капитальном ремонте и радикальном переосмыслении. Постколониальной теории, темной экологии, Антропологию есть чем помочь в этом деле. Вселенная вещей существовала до нас и имеет все шансы пережить человечество, если какому-нибудь дальнему родственнику метеорита Эль Чако вздумается нанести визит без предупреждения.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: Чехонадских М. «Документа 13» и слепой ужас точки зрения метеорита, «ХЖ» № 86-87, 2012; Леденев В., Тектоника и критика, «ХЖ» № 103, 2017. Чехонадских М. «Документа 13» и слепой ужас точки зрения метеорита // Художественный журнал № 86-87 (2012); Леденев В. Тектоника и критика // Художественный журнал № 103 (2017).

² The Indelible Presence of the Gurlitt Estate: Adam Szymczyk in conversation with Alexander Alberro, Maria Eichhorn, and Hans Haacke // South Magazine #6 2015.

³ Joselit D. Material Witness: Visual Evidence and the Case of Eric Garner // Artforum Vol. 53, No. 6, February 2015.

⁴ Мортон Т. Как стать экологичным. М.: Ad Marginem, 2018.

Алексей Буистов

Родился в 1980 году в Киеве.

Художник, исследователь современного искусства.

Идейный вдохновитель художественно-критической платформы «Singulart».

Живет в Киеве.



Алекс Киященко. Из серии «Комната 1, или Одиночество», 2016. Предоставлено художником.

Валерий Леденев

По следам польской хонтологии¹.

(Де)материализация гомофобии в семи сценах с эпилогом

I

В день известия об убийстве петербургской ЛГБТ-активистки Елены Григорьевой² я испытывал страх. Тяжелое, пронизывающее ощущение небезопасности, боязнь выйти на улицу, спуститься в метро. Боязнь взгляда другого, которому в атмосфере ненависти³, узаконенной действующим порядком, неизбежно приписываешь враждебность. Согласно Лакану, ты боишься чужого взгляда потому, что присутствуешь на свету, а, значит, тебя можно увидеть. Кто и кого мог увидеть во мне в тот день, мне было страшно думать.

Гомофобия — материальна. Она внушает чувство уязвимости на уровне собственного тела. Тела субъекта, легко превращаемого из «viable» в «non-grievable»⁴. Глубокое ощущение, пребывающее с тобой постоянно, становящееся фоном и матрицей ежедневных контактов, всей жизни. «Ключевые моменты доминирующей культуры невозможно понять, не принимая в расчет дихотомию между гомо- и гетеросексуальностью», — говорила мне в интервью⁵ Аннамари Джагоз, автор одного из первых академических введений в квир-теорию⁶. Этим чувством можно не проникаться, если находишься в среде, не подпитывающей гомофобию в ее крайних проявлениях. Наверное, такой средой в России отчасти можно считать современное искусство.

Возвращаясь домой в тот день, я вспоминал фильм Шейлы Камерич и Анри Сала «1395 дней без красного» (2011). Он посвящен осаде Сараева. Одна из его героинь, участница Сараевского симфонического оркестра, продолжавшего играть даже во время войны, идет

по пустынным улицам осажденного города на репетицию. Город погружен в тишину, но угроза обстрелов превращает каждый шаг на открытых участках улицы в рискованный смелый маневр. Во время осады жителям не рекомендовали надевать ярких вещей, чтобы не выделяться и не привлекать внимания снайперов.

II

«Bia ystok — stolica nienawiści», — написал 20 июля 2019 года у себя в «Фейсбуке» Кароль Радзишевский, польский художник и один из участников ЛГБТ-прайда в Белостоке, почти сразу после начала разгромленного правыми активистами.

Я нахожу Кароля в списке контактов в мессенджере. Спрашиваю, в порядке ли он. С Каролем все хорошо, он цел, но, по его признанию, напуган.

Что написать ему в ответ? Что он молодец, раз вышел на ЛГБТ-марш в стране, уровень гомофобии в которой приближается к российскому? Что в России нападения на активистов начались бы еще до начала события, и появление погромщиков не стало бы неожиданностью?

Был ли художник напуган так же, как я по прочтении новостей о событиях, которые разделяли какие-то несколько часов?

III

Конец июня, в Польше убийственная жара. Краков, куда я приехал на пару дней, и вся Малопольская возвышенность напоминают рас-

каленную сковороду, по которой снуют туристы — по красивому историческому центру бывшей польской столицы и по Еврейскому кварталу Казимеж, аналогу берлинского Кройцберга.

Я возвращаюсь из мастерской Моники Дрожинской, замечательной художницы, чьи работы неделю назад в Белостоке мне показывала директор галереи «Арсенал» Моника Шевчик. Дрожинская работает с текстилем. В одной из серий она вышивала на ткани случайные цитаты из массмедиа, в другой — слоганы с улиц, в том числе бранного содержания — эти работы украшали впоследствии городские рекламные вывески. В Белостоке экспонировалась серия 2017 года: на узорчатых кусках ткани Моника вышивала в столбик три слова, в которых меняла пару букв или переставляла их местами, получая надписи вроде «chleb — help — help», одновременно лингвистические и экзистенциальные.

Едва уловимое беспокойство внушают мне две фигуры на горизонте. Их крепкое телосложение и недружелюбный вид подсказывает привычную схему действий: сойти с тротуара на газон ближе к шоссе, сделав вид, что хочу перейти дорогу, и обогнуть их на максимальной широкой дистанции. Маневр сработал и оказался не напрасным — гопники позади.

— *Peder!* — слышу вслед.

Ругательство, кажется, из хорватского языка (польский аналог звучит как *peda*). По крайней мере, именно оно звучало в фильме Игоря Грубича «История с восточной стороны» (2009–2013) из коллекции Музея современного искусства в Лодзи (исторически — второго в мире после нью-йоркского МоМА(7)), построенного на документальных съемках разгрома ЛГБТ-прайда в Белграде и Загребе в 2001 и 2002 годах.

Что в моем виде привлекло польских гопников? Какая деталь моей внешности стала стимулом к действию — длинные волосы, борода, едва заметно прореженные брови? Какой аксессуар тогда потянул их в мою сторону? Неброская дизайнерская сумка, купленная в мае в Киеве? Потрепанная жарой футболка с логотипом Берлинской биеннале? Серьга в виде бумажного самолетика, случайно приобретенная накануне в Люблине? Что из этого стало тем материальным свидетельством, чтобы признать меня «годным» объектом насилия, кото-

рого я избежал благодаря натренированной годами бдительности?

IV

— *You peder?* — после моего рассказа об инциденте удивленно переспрашивает художница Саша Любинская, с которой мы выпиваем в баре в Лодзи спустя пару дней.

Саша Любинская и Кацпер Шалецкий — участники лодзинской арт-группы «Dom Mody Limanka». Их новый фильм «Последний поезд в Варшаву» мне посчастливилось неделю назад посмотреть в варшавском «Замке Уяздовском». Элегантная получасовая зарисовка с художниками в роли звезд городской моды, мечтающими уехать в столицу. Билеты в Варшаву распроданы, перекуплены втридорога у спекулянтов, но на отъезд они не решаются, сходя с поезда в самом финале.

Одежда и макияж художников в их работах отражают *queer sensibility*, которую хочется назвать маргинальной. Иногда они, правда, устраивают нечто вроде модных дефиле — костюмы сшиты из «вторсырья», художники не гнушаются «треша», а героями их работ порой становятся местные фрики, чьи выходы в свет исполнены китча, который выглядит неконформно и по-настоящему радикально.

На Шалецком розовая рубашка, красные шорты и кеды. Короткие светлые волосы уложены «шапочкой», он субтильного телосложения и в очках. Я спрашиваю, чувствует ли он себя в безопасности в Лодзи, когда идет ночью домой из бара или клуба. Мой вопрос удивляет его — он никогда не думал ни о чем подобном, он не видит никакой проблемы.

Лодзь, где количество люмпенов и маргиналов на улицах поражает с первого взгляда, некогда была центром текстильной промышленности Польши, рухнувшей с падением коммунизма, после чего, по свидетельству антрополога Ольги Дренды⁸, город устремился к упадку, но не утратил своей динамики и культурных традиций. Он чудом избежал бомбежек и сохранил архитектуру и уникальную планировку исторических улиц, прямых и с большим количеством свободного пространства — я нигде не видел такого в городах со старой застройкой в Польше. Лодзь в буквальном смысле покрыта пылью времени и предстает глазу неотреставрированной — здесь на улицах нет не

только рекламы, но часто и вывесок на домах, отчего город кажется погруженным в постапокалиптическое безвременье, и чтобы понять, где кафе, а где магазин продуктов, нужно заглядывать в окна, не мывшиеся годами и часто бесстыдно выбитые. Садясь в автобус в сторону Познани, я думаю о том, что все три дня, которые я провел в Лодзи — городе печально знаменитого Лодзинского гетто и всемирно известной киношколы, центр которого исторически был «внутренней трущобой» и местом «ссылки» городской бедноты и воров — я чувствовал себя превосходно.

V

Меня интересует вопрос, что считать адекватным материальным носителем queer sensibility и что определяет принадлежность события или феномена к квир-культуре или истории движения. Чтобы ответить для себя на эти вопросы, я пишу Радзишевскому и договариваюсь об интервью с ним.

Уже много лет Кароль работает над проектом «Queer Archives Institute», в рамках которого собирает архив истории квир — по преимуществу в Восточной Европе, но во время резиденции в Сан-Паулу увидела свет его бра-

зилская версия. В идеале художник хочет сделать свой архив интернациональным.

Выставку «Queer Archives Institute» (QAI) мне посчастливилось увидеть в конце июня в Берлине в Музее истории геев и лесбиянок. Несколько залов, полных удивительных документов и вещей, очерчивающих историю ЛГБТ-движения в Хорватии, Сербии, Польше, Чехии, Словакии, Румынии, Беларуси и других странах Восточной Европы. Журналы, часто самиздастовские, отражающие уникальную визуальную культуру конца 1970-х — начала 1990-х годов, говорящую с тобой на языке иронии и подмигиваний и одновременно какого-то искреннего желания, обезоруживающего своей свободой, увы, не достижимой сегодня по целому ряду причин. Много вещей из частных архивов. Например, домашние фотографии. Гордость Кароля — открытый и систематизированный им фотоархив Ришарда Киселя, живущего в Польше, в 1980-е годы выпускавшего журнал «Filo». После «Queer Archives Institute» Киселя стали приглашать на выставки, и Радзишевский не без оснований приписывает себе открытие его как художника. Для архива он также записывает интервью с различными персонажами на всех мыслимых языках. К сожалению, в QAI практически нет



«Dom Mody Limanka» «Последний поезд в Варшаву», 2019. Кадры из фильма. Предоставлено художниками.



Моника Дрожинская «Террор», 2016. Предоставлено художницей.

материалов о России — там его основатель еще не бывал.

После вопросов об истории QAI (проект начался с журнала «Dik Magazine», запущенного в 2005 году), источниках финансирования (Кароль финансирует его с помощью продажи картин, сторонней поддержки не получает, пользуясь случаем, проводит исследования в резиденциях, не связанных с QAI) и политической подоплеке (QAI он описывает как институцию художника, символ сопротивления нарастающему консерватизму) мы переходим к обсуждению «квирности» его архива. «Во время пребывания в Киеве мне твердили, что материала по теме здесь нет или его мало. Как-то я расплачиваюсь в магазине, а друг говорит: на купюрах портреты Тараса Шевченко и Леси Украинки. Он был геем, а она лесбиянкой, — рассказывает художник. — Будто банальности говорит. И я ни одной работы на эту тему не встретил!»

«Образы или тексты попадают в контекст квир-культуры потому, что опознаются в качестве таковых, — резюмирует он. — Если у тебя

нет определенной чувствительности или “взгляда”, можно пропустить нечто важное, открывающее новую перспективу взгляда на вещи»⁹.

VI

«Один из самых живучих вопросов про Стоунволльские беспорядки — кто швырнул первый кирпич?»¹⁰, — в статье из цикла, опубликованного в «The Atlantic» по случаю годовщины событий 1969 года, давших начало освободительному движению ЛГБТ, Брендон Тенсли вспоминает историю, «запустившую» бунт лесбиянок и геев из осажденного бара в Нью-Йорке, вспыхнувший после того, как в сторону полицейских полетел кирпич. «Как память о Стоунволле живет через мем?» — название текста оставляет возможность «первому кирпичу» оставаться мифом, вставшим во главу угла истории.

Метафора «первого кирпича ненависти» рифмуется с интервью Ричарда Портера, художника, составителя «Антологии ярости

квир», интервью¹¹ которого попало мне недавно в сети.

«Представители квир-сообщества приходят к осознанию, что началом всего был гнев. — Может ли ярость квир изменить мир? И как? — Надо начать испытывать гнев. Ощутить его силу, излить в окружающий мир, имеющий потенциал к изменению. Ярость, если она верно направлена, вела и будет вести человечество к прогрессу», — подытоживает он.

Пересматриваю кадры из фильма молодой польской художницы Лилианы Пискорской «Что сильные сестры сказали братьям» (2019), сделанные мной на камеру телефона. Работа номинирована в этом году на премию Дойче Банка, и во время визита в Варшаву я по совету знакомого куратора Сармена Багларяна посетил выставку ее финалистов в галерее «Захента».

На фоне мрачных видов природы транслируется проникнутый яростью текст, основанный на квир-манифестах разных лет¹², суть которого — ярость, оборотная сторона многолетней «жизни в чулане»¹³, неразрывно связанной с историей гомосексуальности.

«Как сказать тебе, брат, сестра, что твоя жизнь в опасности? — обращается к зрителю текст. — Что каждый день, просыпаясь живым и вставая бодрым, ты совершаешь бунтарский поступок? <...> Живой, полноценно дышащий квир-человек, ты сам по себе — революция <...> Ничто на планете не защищает, не поддерживает, не оправдывает твое существование <...> Фрик, чудаки, придурки, шибздики, больной, извращенец, маньяк <...> Единственная причина, почему ты еще жив, — твоя удача и хитрость».

Я не могу думать о ярости, которая переполняет меня. Новостные хроники, рассказы друзей и подруг и другие истории, которые пока не всплыли на поверхность. Я не хочу испытывать ярость, разбалансирующую мое тело на живом, материальном уровне. Видео Пискорской и интервью Портера помогают мне пережить это чувство, оттянув его на себя. Хотя, вероятно, смысл такого искусства совершенно не в этом.

VII

Киевский «Марш равенства» — Киев-Прайд — прошел за месяц до марша в Бело-

стоке¹⁴. Ради его проведения власти частично или полностью перекрыли центральные улицы. Погромов не было, но потасовки случались и быстро пресекались полицией. Воинствующих противников марша, судя по сообщениям в СМИ, в Киеве собралось не меньше, чем в Белостоке.

У своего хорошего киевского друга — талантливое молодого фотографа Алекса Киященко — я интересуюсь, в порядке ли он, не было ли эксцессов на марше. На фотографиях, которые он постит в реальном времени в Инстаграме, вижу лица знакомых, участников марша, сочувствующих и прочих. Алекс в безопасности — он отвечает мне, уже спускаясь в метро. «Был реально длинный марш», — добавляет он.

Фотографии Алекса из проекта «Комнаты» — фотонарратив, посвященный жизни конкретного персонажа и истории коммуникации автора и модели — были в 2017 году напечатаны к книге «Ukrainian Erotic Photography»¹⁵. Уменьшенная копия одного из снимков хранится у меня дома. Алекс интересно рассказывает о людях, которых фотографировал, об их историях (быть его моделью когда-то почастливилось и мне). В его распоряжении — множество любопытного материала, и я надеюсь, что его удастся воплотить в не менее интересные проекты и выставки.

Из новостей узнаю о задержании накануне марша провокаторов, которые готовились закидать марширующих фекалиями. Ради этого гомофобы разобрали несколько биотуалетов и всю ночь расфасовывали их содержимое в презервативы, с которыми были пойманы в ходе полицейского рейда. Бригада правых радикалов, фанатично копошащихся в дерьме. Материальный носитель гомофобии — гондон с говном. Который в тот день, в отличие от «первого кирпича» в 1969 году, никому не суждено было бросить первым. Я рад, что ни один из «снарядов» не попал в участников Марша равенства. И не менее рад, что эту историю мне не пришлось выдумывать.

VIII

В сборнике стихотворений Светы Литвак мне попался текст, который мне кажется уместным процитировать в эпилоге.



Кароль Радзишевский «СПИД», 2012. Из проекта «Queer Archives Institute». Предоставлено Музеем гомосексуальности (Schwules Museum), Берлин.

Маша трогала Андрюше,
А Ванюша трогал Ксюше.
Лишь Марины и Кириллы
Лесбиянки и педрилы.
Даша трогала Параше,
А Аркаша трогал Саше.
Лишь Натальи и Артуры
Натуральные натуры¹⁶.

Стихи из этого сборника нельзя понимать буквально. Они перформативны, как и многие тексты Литвак, стилизующей себя под *enfant terrible*, бросающей вызов комильфо: в 2005 году после пожара в «Фаланстере» и возгорании в клубе «Билингва» на одном из литературных вечеров Литвак распространяла листовки, где в стихах объявляла себя поджигательницей, обещая не останавливаться на достигнутом¹⁷. Тексты книги балансировали на грани между блатными песнями, лубочной эротикой и бытовой порнографией.

Процитированное стихотворение, на мой взгляд, иллюстрирует гомофобию как непреодолимую данность, растворенную в ткани языка. «Педрилы», отсылающее к «пацанскому» и тюремному жаргону — среде, где гомосексуальность делает тебя неприкасаемым, — употреблено вместе со словом «лесбиянки»,

обычным и не оскорбительным, но в таком соседстве приобретающим бранный характер.

Многие слова, используемые для обозначения гомосексуалов, легко становятся ругательствами и синонимами девиаций (об этом в своей работе напоминает Пискорска: женщин, воспринимаемых как «аномалии» в рамках патриархального уклада, часто за глаза называют «лесбиянками»). Про «натуральных натур», если они противопоставляются «лесбиянкам и педрилам», нечего добавить, кроме сочетания слов, теряющих смысл в абсурдистском сопоставлении и не годящихся даже на роль нелепого ругательства. Нормальность «натуральных натур», отстаиваемая противниками маршей равенства, оказывается, согласно Батлер, «всегда находится в процессе подражания»¹⁸, будучи непрерывным перформансом, который обречен на провал, но, тем не менее, всегда добивается успеха¹⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Имеется в виду книга антрополога Ольги Дренды «Польская хонтология. Вещи и люди в годы переходного периода», в которой автор описывает Польшу «переходного периода» с середины 1980-х

до второй половины 1990-х, пытаюсь зафиксировать признаки «хонтологии»: «нечеткой, призрачной, мутировавшей памяти, деформированной давлением наложенных на нее слоев информации». См.: Дренда О. Польская хонтология. Вещи и люди в годы переходного периода. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 200. Прямое отношения к содержанию настоящего текста книга Дренды не имеет.

² Убийство активистки произошло в ночь с 20 на 21 июля 2019 года. См.: Предполагаемого убийцу во дворах Московского района помог найти Жасмин. Жертвой могла стать ЛГБТ-активистка // fontanka.ru, 22.07.2019. доступно по <https://www.fontanka.ru/2019/07/22/069/>.

³ После убийства Григорьевой в СМИ появились сообщения о гомофобном движении «Пила против ЛГБТ», рассылавшем угрозы и ЛГБТ-активистам и незадолго до убийства распространившем заявление о том, что для ряда активистов «заготовлены очень опасные и жестокие подарочки». См.: «Пила против ЛГБТ»: неизвестные рассылают угрозы ЛГБТ-активистам Петербурга // Радио «Свобода», 28.08.2019. Доступно по <https://www.svoboda.org/a/30133801.html>.

⁴ Viable (англ. «годный») — термин, который, согласно Батлер, означает один из механизмов угнетения как запрет на действия, осуществляемые не напрямую, но через систему норм и предписаний (производство «годных» субъектов). См.: Батлер Дж. Имитация и гендерное подчинение // Техника «косога взгляда». Критика гетеронормативного порядка. М.: Изд-во Института Гайдара, 2015. С. 94.

Grievable (англ. «оплакиваемый») — термин, в теории Батлер обозначающий форму обесценивания человеческой жизни, выражающуюся в отказе воспринимать ее в качестве «живой» и достойной сопереживания. См.: Резникова О. Роль категории gender и gasе в исследовании неэколонизальности в России. Оплакиваемость и чеченский феминизм // На перепутье: методология и практика ЛГБТ и квир-исследований. СПб.: Центр независимых социологических исследований, 2014. С. 33.

⁵ Леденев В. В шутку основала оргазмологию // Gorky.media, 26.01.2019. Доступно по <https://gorky.media/context/v-shutku-osnovala-orgazmologiyu/>.

⁶ Джагоз А. Введение в квир-теорию. М.: Канон+, 2008. С. 208.

⁷ Музей современного искусства в Лодзи был открыт для публики 15 февраля 1931 года. Его коллекция начала собираться в предыдущие годы по инициативе художников Катаржины Кобро, Владислава Стржеминского, Генрика Стажевского и поэтов

Юлиана Пшибоша и Яна Бржековского. См.: History // msl.org.pl. Доступно по <https://msl.org.pl/en/museum/history.html>.

⁸ Дренда О. Польская хонтология. Вещи и люди в годы переходного периода. С. 24.

⁹ Леденев В. Работа с квир-историей в постсоветских странах — самая что ни на есть политическая задача // Colta.ru, 13.08.2019. Доступно по <https://www.colta.ru/articles/art/22121-rabota-s-kvir-istoriey-v-postsovetskih-stranah-samaya-chto-ni-na-est-politicheskaya-zadacha>.

¹⁰ Tensley Br. How the Memory of Stonewall Lives On in a Meme // The Atlantic, 01.07.2019. Доступно по <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/07/who-threw-first-brick-stonewall-meme/592999/>.

¹¹ Wallace M. A Queer Anthology of Rage // polyesterzine.com. Доступно по <https://polyesterzine.com/a-queer-anthology-of-rage/>.

¹² См. подробнее на сайте художницы <http://lilianapiskorska.com/en/praca/strong-sisters-told-the-brothers/>.

¹³ Имеется в виду работа Ив Кософски Сэдживк «Эпистемология чулана». См.: Кософски С.И. Эпистемология чулана. М.: Идея-Пресс, 2002. С. 272.

¹⁴ 23 июня 2019 года.

¹⁵ Ukrainian Erotic Photography. Киев: Основы, 2017. Р. 160–165.

¹⁶ Литвак С. Гнев и похоть. М.: Издательский дом Л.И. Мудищева, 2016. С. 66.

¹⁷ Литвак С. Когда я подохла Билингву... Доступно по <http://allpoet.ru/author/1603/35256/index.php>.

¹⁸ Батлер Дж. Имитация и гендерное подчинение. С. 99.

¹⁹ Там же.

Валерий Леденев

Родился в 1985 году.

Художественный критик и журналист.

Научный сотрудник Музея современного искусства «Гараж». Работал редактором порталов «Новая карта русской литературы», «Gif.ru», «OpenSpace», журнала о современном искусстве «Архроника». В составе рабочей группы принимал участие в подготовке проектов «Древо современного русского искусства» и «Открытые системы. Опыты художественной самоорганизации в России. 2000–2015».

С 2017 года инициатор и координатор проекта «В единственном экземпляре», посвященного жанру «Книга художника». Автор книги стихов «Запах полиграфии». Живет в Москве.



Евгений Фикс «Пейзажи Еврейской автономной области», 2012–2016. Предоставлено художником.

Евгений Фикс

Идишское современное искусство

Джеффри Шендлер в книге «Adventures in Yiddishland Postvernacular Language and Culture» (Приключения в Идишландии: поствернакулярный язык и культура) отмечает, что с 1970-х годов по всему миру стала распространяться новая, в основном постнациональная, идишская культура, очаги которой можно зафиксировать зачастую в очень неожиданных местах. Это явление напрямую связано с светской идишской традицией, зародившейся еще до Второй мировой войны в Вильно, Варшаве, Москве, Нью-Йорке и других культурных центрах.

Новая идишская культура создавалась послевоенным поколением художников и ученых еврейского и нееврейского происхождения. Зачастую они открывали для себя идиш заново, используя его для культурного производства — в основном для создания театральных постановок, музыкальных и литературных произведений — в качестве выразительного средства и/или сообщения. Эта культура выкристаллизовалась в эпоху политики идентичности — в 1990-х и 2000-х годах. Ее авангард — постмодернистский, гибридный, прогрессивный, гуманистический феномен. Новый культурный идиш приветствовал появление современных тем и форм, ранее считавшихся табуированными (например, гендера и сексуальности), сохраняя при этом давнюю приверженность традиционной светской идишской культуры идеям равенства и социальной справедливости. Эта взаимосвязь открыла возможности для появления *квир-идишкайта*, творчества Энтони Рассела, объединившего в себе афро-американскую и идишскую традиции, новой постановки «В ожидании Годот» на идиш, и многих других культурных явлений.

Новый идиш знаменовал собой переход от национальной культуры восточноевропейского еврейства к открытой культуре. Работая со множеством сюжетов и художественных форм, он приветствует в своих кругах творческих людей с различным бэкграундом и из разной социальной среды.

Идишское современное искусство?

Если виды творчества, непосредственно работающие с языком — литература, музыка и театр, — естественным образом стали основными формами новой идишской культуры, то идишское современное (визуальное) искусство находится еще пока в стадии зарождения. Но что оно должно собой представлять? Это искусство, которое в той или иной форме использует идиш — в тексте, орнаментированными узорами букв, речи — то есть, например, в жанре видео или саунд-инсталляции или перформансе? В какой степени и в каких формах идиш должен присутствовать в произведении искусства, чтобы его можно было отнести к идишскому современному искусству? Может быть, для идишского современного искусства следует найти более широкое определение?

Я предлагаю считать «современным (визуальным) искусством на языке идиш» любое произведение современного искусства — современную живопись, графику, инсталляцию, фотографию, видео, работы со звуком, перформанс, новые медиа, социальные практики и так далее, — которое сознательно создается художником как проект новой идишской культуры.

Это искусство может либо непосредственно использовать язык идиш, форму, сюжеты, темы идишской/еврейской культу-

ры Восточной Европы, либо быть с ними связано опосредованно и при этом находиться в диалоге с языком (языками) и культурой (культурами) своих соседей и мира в целом.

Между национальной традицией и интерсекциональностью

Современное идишское искусство актуализирует такие вопросы, как гибридность, ассимиляция, аутентичность, эссенциализм и культурная апроприация. Современное идишское искусство отражает общую открытость новой идишской культуры, которая приветствует еврейских и нееврейских деятелей культуры и любые сюжеты и формы, концептуально, визуально или иным образом устанавливающие связь с языком идиш и идишской культурой.

Современное идишское искусство — социально прогрессивное, транстерриториальное, одновременно конфессиональное и светское, этническое и интерсекциональное, традиционное и синтетическое.

В мире современного идишского искусства идентичность восточноевропейского еврейства сосуществует с гуманистическими ценностями, которые не являются специфичными для определенного народа.

Современное идишское искусство не признает подлинность носителей языка, равно как и фантазии постнациональных носителей идишской культуры. Никто не может претендовать в нем на прерогативы. Его границы открыты и подвижны. Оно целиком зависит от выбора его создателей.

Современное идишское искусство приветствует многообразие культурных форм, способствует межкультурному обмену по всему миру и поддерживает универалистские устремления XX века.

Современное идишское искусство «присваивает» открытые и постоянно меняющиеся границы традиционной ашкеназской культуры Восточной Европы. Оно ностальгирует по идишской культуре прошлого и одновременно отрицает ее; его отношение к будущему можно назвать настороженным и в то же время полным энтузиазма. Современное идишское искусство помещает в своем центре человека.

Идишская контемпоральность

Формы современного идишского искусства являются формами репрезентации современной еврейской жизни.

Современное идишское искусство — это не возрождение или реанимация культуры





прошлого, а продолжение и переосмысление идишской культуры в новых условиях и в формах, которые нам было не дано предугадать.

В то же время современное идишское искусство выступает против принуждения идишской культуры к контемпоральности путем «шоковой терапии» насильственной модернизации. Идишская культура — это живая культура, которая не нуждается в приведении к империалистическим «стандартам» современных культурных гегемоний. Нет необходимости переводить формы и темы культурных гегемоний на идиш или находить для них идишские эквиваленты.

Современное идишское искусство должно развиваться в соответствии со своей внутренней логикой для презентации уникальной многомерной идишской современности. Нам не нужен «абстрактный экспрессионизм на идише» или «реляционная эстетика на идише». Нам нужны формы современного идишского искусства.

И формы эти уже существуют, они находятся в стадии становления. Не признавая диктат культурного империализма, современное идишское искусство открыто для всего прогрессивного как на местном, так и на глобальном уровне.

Современное идишское искусство стремится к равновесию между партикуляризмом и универсализмом.

Современное идишское искусство — это искусство мигрантов, диаспор и космополитов. Это искусство репрезентативное, модернистское, монументальное, эфемерное, коллективное, перформативное. Ему свойственны восхитительные цвета, изысканность форм и шаткость границ.

Евгений Фикс

Родился в 1972 году в Москве.

Художник.

Постоянный автор «ХЖ».

Живет в Нью-Йорке.



Север-7 «Lost and Found North-7»,
М НКА, Антверпен, 2019.

Лизавета Матвеева

Территория Север-7

Современный петербургский дискурс так или иначе крутится вокруг территориальной идентичности. Возможно, сказывается комплекс провинциальности и несостоятельности перед Москвой. Художественная среда Петербурга ментально ощущает себя где-то между региональной и столичной категориями, не подпадая ни под ту, ни под другую. Сказывается и историческая традиционность, консервативность города — кругом одни музеи и дворцы, широкая публика привыкла к Эрмитажу с его Рембрандтом и готова смириться разве что с коллекцией братьев Морозовых. В сложившихся условиях актуальное искусство продолжает поиск себя и своего места в локальном, национальном и интернациональном контекстах. Одни представители художественного сообщества выбирают путь воспевания «петербургского духа», его уникальности и как бы естественной ненасильственной интеграции в более широкий контекст, другие — стремятся преодолеть условности и границы, используя локальное как отправную точку, синтезируя и смешивая заимствованное.

Последние год-полтора среди петербургских художественных деятелей возникает очень много споров о громко заявившей о себе местной арт-группе «Север-7»: новая самоорганизованная площадка Kunsthalle Nummer Sieben, постоянное участие в московских ярмарках и аукционах, собственная кочующая независимая ярмарка, следующие одна за другой персональные выставки, победа в ежегодном конкурсе Present Continuous, множество критических отзывов и как результат — попадание в коллекцию антверпенского музея М КНА.

«Север-7» за пять лет значительно расширил свое присутствие, постепенно транс-

формируя тактику и сам способ сборки территории. Если изначально группа двигалась по направлению бесконечного расширения, разрастания и выстраивания новых и разрушения старых связей, ликвидации общепринятых правил и структур и создания своих собственных, то сейчас от хаотичного распространения своих корней они перешли к более осмысленному формированию территории. Сегодня вокруг объединения образовалось товарищество взаимопомощи, сама группа отдает приоритет проектам за пределами Петербурга и вообще больше говорит «нет» и тщательнее выбирает, в чем участвовать, а в чем — нет. При этом во всех процессах формирования «Север-7» удается сохранять обособленность от устойчивых структур и институциональных связей даже несмотря на то, что группа ими активно пользуется, но подчиняет их своим личным целям и задачам.

Знакомство зрителя с группой состоялось в 2014 году во время подготовки выставочного проекта «Сигнал» под кураторством Петра Белого и Александра Теребенина. Это был первый публичный выход коллектива, во время которого участники сначала представили документацию внутреннего обсуждения, что же все-таки показать на выставке, а затем — перформанс, в ходе которого они методично разрушали обветшалый интерьер одного из залов заброшенного КБ «Сигнал». После этого проекта о «Севере-7» заговорили, к ним в одноименную Базу стали захаживать представители художественного сообщества, группу стали больше и чаще приглашать для участия в различных проектах.

Сами художники на этапе своего становления говорили о необходимости выстраи-



Север-7 «Горизонт-19», Новый музей, Санкт-Петербург, 2019.

вания связей внутри группы, о том, что они не просто коллектив, а семья с нарушенной коммуникацией, что их продолжительная изоляция внутри Базы была необходима для изучения того, кто они такие и какие отношения рождаются между ними во время художественной деятельности. Многочасовые обсуждения, перформативные эксперименты, постоянные внутригрупповые противостояния и споры и нематериальное искусство как результат этих отношений — все это стало характерной для «Севера» формой практики.

Несмотря на то, что сегодня «Север-7» — это уже сформировавшаяся группа с налаженными внутренними связями, ее коммуникация с внешним миром по-прежнему страдает. Но если 5 лет назад это было проблемой, которую участники стремились преодолеть, сейчас это вошло в правило. «Север-7» —

слаженный дружеский организм, товарищество взаимопомощи, в том числе материальной. Поддержка друг друга в сложных ситуациях — простой человеческий принцип, но при этом крайне редкий в глобальных условиях обостренного индивидуализма и персональных проектов.

После Базы у «Север-7» были и другие пространства: от открытой мастерской до подпольного бара — группа была нацелена на знакомство с окружающей средой, коллегами. Сейчас «Север-7» переживает новый этап — ей интересны расширение привычной территории, выход за пределы, как они говорят, «коммунальной квартиры» петербургского арт-сообщества. В этой связи для художников особенно важна поездка в Бельгию и показ инсталляции там, где зритель не знает ничего о локальном петербургском или российском контексте, где все отсылки

и образы «Севера» считаются как экзотика и миф.

По признанию членов группы, им не интересно заниматься бытописанием тягостной российской жизни — они стремятся расширить тему неизживаемой провинциальности до обобщенной мифологии. Отторжение художниками «петербургского духа» объясняется тем, что они не видят в этой теме развития, сам «Север-7» выступает за расширение границ, как территориальных, так и концептуальных. Участники группы все чаще говорят о тропикалистике как о форме расширения границ и слияния всего со всем, заимствования, смешения и «переваривания». Художники все больше уходят от конкретики в сторону мифа, сказки — это своего рода игра в знаки, основанные на медиаштампах, без модернистской иллюзии, что вместе с заимствованием можно перенять корневую мощь других культур.

Расширение и обозначение новых границ происходит и благодаря новому пространству «Kunsthalle Nummer Sieben», где участники группы показывают выставки художников, выходящих за пределы костяка группы (Александр и Елизавета Цикаришвили, Нестор Энгельке, Анна Андржиевская, Петр Дьяков). Коллектив заинтересован в вовлечении абсолютно разных людей, часто не вписанных в контекст искусства или устоявшееся художественное сообщество, кого часто не воспринимают и считают маргиналами. Группа создает территорию социализации для таких неприкаянных художников, тем самым доказывая, что участникам важно поддерживать своих единомышленников и взаимодействовать с ними, невзирая на статусы и географию. Именно поэтому с «Севером» часто выступают и Петр Швецов, и Семен Мотолянец, и Никита Селезнев, и Самуил Маршак, и Леонид Цхэ со своими студентами.



Север-7 «Я.Т.Л.З.Я.Т.П», перформанс на открытии Варочного цеха в Мытищах, 2014. Фото Виктор Юльев.

Помимо территориальных трансформаций, Север также переживает изменения в художественной практике. Если вначале участникам было интересно создание системы отношений, нематериальных проектов, где эти взаимоотношения существуют, то в последнее время коллектив все чаще представляет живопись, скульптуры, графику и объекты, взаимодействие которых создает уникальную инсталляционную среду. Такой поворот, конечно, можно объяснить экономическими причинами — нужно кормить себя и свои семьи, а, как известно, на перформансе в нашей художественной среде заработать пока крайне сложно. Но сами художники видят эту ситуацию как фундаментальное изменение, произошедшее вокруг, — время показало, что в настоящий момент нужно искусство именно в материальном воплощении. Многие участники группы используют материалы найденные, доступные, притворяются, что у них нет высшего профильного образования, и занимаются, как они сами говорят, проторисованием,

протоархитектурой, протоскульптурой, намеренно выбирая путь депрофессионализации, приравнивая материал к знаку (земля, грязь, дерево, еда). Материал становится историческим контекстом, концептом или даже легендой, сами проекты часто продиктованы его свойствами, а его функциональность художники доказывают на собственном практическом опыте. Но «Север-7» не занимается поэтизацией куска дерева или комка земли, это лишь найденные отправные точки.

В этом году «Север» отмечает свое семилетие и по этому случаю устроил две выставки в Петербурге. Одна состоялась в Новом музее, другая проходит в галерее «Anna Nova». Обе выставки объединили не только самих участников группы, но и ее друзей и художников, близких ей по духу. Эти проекты, как обычно, больше похожи на две тотальные инсталляции, чем на выставки, на которых представлены отдельные произведения самостоятельных художников. Так группа поставила не точки, но



Север-7 «Lost and Found North-7», М НКА, Антверпен, 2019.

знаки, обозначающие выход из вязкой постперестроечной темы, которой очень долго жил «Север-7». Домик бабушки Яги, алтарь, частная эклектика, дом Сутягина — коллектив стремится выйти за рамки этих образов и фантазий, расширяя их до идеи русского тропикализма.

Юбилейные выставки не только ознаменовали отход художников от темы русскости в ее традиционном смысле, но и выход из «коммунальной квартиры» петербургской арт-среды. «Север-7» игнорирует устоявшуюся художественную иерархию — в качестве примера можно вспомнить независимые ярмарки, которые коллектив организовывал специально, чтобы дать возможность себе и другим не вписанным в коммерческую среду художникам представить и продать свои произведения. Изначальная тактика «Север-7» выстраивать свою собственную систему с ее внутренними связями продолжается и по сей день, но сегодня эта стратегия реализуется с большей силой, чем 5 лет назад.

В целом один из важнейших художественных приемов группы — это пародия, в которой сгущаются отдельные моменты, становясь почти киношными. Коллектив работает со стереотипными образами, мутациями, русской эклектикой, где чулок с луком соседствует с инновациями и хайтеком, но без протеста, скорее, просто констатируя и камуфлируя свои произведения под дешевую российскую бутафорию. «Север-7» критически относится к искусству, в том числе и к своему, выражая это через юмор как одну из форм аналитического мышления.

Сейчас группа размышляет над созданием театрального проекта в экспериментальном русле театра абсурда или сериала на тему изучения юмора и страха. Не зря про свои работы художники часто говорят, что это декорации к театру, а выставки и перформансы, — своего рода постановки. Материальное и нематериальное искусство плотно сосуществуют в проектах «Север-7», масштабные инициативы соединяют все вместе в одну большую историю так же, как это стало с произведением, купленным в коллекцию музея М КНА в Антверпене. Крупная инсталляция представляет собой архив, демон-

стрирующий реальную жизнь «Север-7». Провинциальный краеведческий музей, в который никто не ходит, как сами художники называют этот проект, состоит из фото- и видеодокументации, скульптур, объектов и видеоарта.

Если говорить о группе «Север-7» в логике Жюль Делеза и Феликса Гваттари, то можно сказать, что путь развития объединения двигался ровно по направлению от детерриторизации, то есть постоянного осваивания и смены территорий: множественные переезды из одной мастерской в другую, из одного *artist run space* в другое, участие во все большем количестве проектов, фестивалей и выставок, — к ретерриторизации, возврату к уже изученным территориям и осмысленному закреплению на них. Это можно воспринять как шаг назад с целью сделать два шага вперед — «Север-7» словно совершил откат к уже знакомому и сейчас планирует экспансию в новом, еще неосвоенном направлении. Тактика группы по-прежнему напоминает завоевательскую картографию, но если раньше ее стратегия была хаотичной и, скорее, строилась на количественных «вылазках», то сейчас она двигается в сторону качества.

Лизавета Матвеева

Родилась в 1991 году в Архангельске.

Критик, куратор.

Живет в Санкт-Петербурге.



Мария Сафронова «Паника в офисе», 2016. Предоставлено Уральской биеннале.

Павел Арсеньев

Оптимизация будущего

**«Преодолеть границы бессмертия:
к множественному будущему»
5-я Уральская индустриальная
биеннале.**

**Куратор Шаоюй Вэн.
Кинотеатр «Колизей», Уральский
оптико-механический завод,
Екатеринбург. 5.09.19–1.12.19**

— Давайте спустимся, —
предлагает скелет
с глубокомысленным взглядом. <...>
— Внимание, господа! —
воскликает призрак другой. —
Сейчас начинается представление.
Л. Арагон. *Ура, Урал!*

После конца времен

Лето 2019 года оказалось урожайным на художественные проекты, которые третируют тему времени, пытаются то ли ухватить понятий по старинке *zeitgeist*, то ли описать нарративную логику современности¹, или новое технологически детерминированное переживание времени труда и досуга².

Одну из подобных кураторских интуиций можно было видеть на 58-й Венецианской биеннале, основной проект которой носил название «Чтоб ты жил в эпоху перемен» и был во многом посвящен «разнообразным *hidden stories* и *speculative history*, уже приведшим или гипотетически приводящим к смерти индивида/народа/человечества»³. Но если Венеция еще сомневается — так ли уж интересны нынешние времена, то Уральская индустриальная биеннале откладывает

постановку диагноза современности, поднимая на знамена тему бессмертия.

И если первые выпуски уральской биеннале индустриализовали производство образов (2010) и смыслов (2012), прививали новую грамотность (2015) и мобилизовали критическое мышление (2017), то концептуальная повестка ее пятого издания вышла предельно размытой, как и само понятие бессмертия, объединяющее столь многих — от эзотериков до трансгуманистов. Двоемочие, камуфлирующее во всякой кураторской формулировке институциональный компромисс или концептуальную неопределенность, делало заголовки и вовсе самопротиворечивым: «Преодолеть границы бессмертия: к множественному будущему».

Усталость от темы бессмертия и его отечественной биокосмистской версии⁴ чувствуется уже в тексте комиссара биеннале: «Минувя утопические модели, подобные русскому космизму, мы хотим ответить на вопрос, как преодолеть не только смерть, но и бессмертие»⁵. Что уж говорить о кураторе основного проекта, которому приходится оправдываться за выбранную тему и смягчать постановку вопроса: «Основной проект не демонстрирует произведений, которые

считаются бессмертными... Он сосредотачивается на... ракурсе изучения наших взаимоотношений с современными технологиями»⁶.

Если раньше брэнности человеческой жизни противостояла идея бессмертного искусства, то сегодня ставка делается на технологическую сингулярность («Трансгуманистическая повестка исходит из того, что технологическое ускорение преодолевает смерть»⁷). Впрочем, топос «*ars long, vita brevis*» (жизнь коротка, искусство вечно) напрасно приносится в жертву акселерационистской доксе. Уже изобретение письма ввело в оборот процедуру в равной степени когнитивную и моторную, символическую и механическую — эту родовую характеристику сохраняют и современные формы записи⁸. И если на то пошло, искусственный интеллект давно «заменяет» человеческий. Примерно тогда же, когда последний стал пользоваться алфавитом. Строгой границы между бессмертием, обещанным искусством создания образов и повествований, и «выносом мозга» или «загрузкой сознания» (*mind uploading*) не существует.

Но как только технологический горизонт самих искусств (в дань моде) списывается со

счетов, не медлит явиться самая новая метафизика «множественности» и «преодоления границ». «Наш поиск бессмертия» все еще называется материалистическим, но точка научно-технологической сингулярности описывается на манер второго пришествия, как преддверие появления *homo deus* (человека божественного — Ю. Харари). Другими словами, то ли по причине избыточного рационализма, то ли из-за того, что трансгуманистическая версия бессмертия перестала быть модной, чувствуется некое вялое пасеистическое сопротивление ей. Выражается оно «в открытии путей к прошлому и вобретении забытого знания», а задачей искусства вдруг становится «снять заклятие смерти, наложенное нашей гордыней и упрямством»⁹. Странно, что биеннале все еще имеют комиссаров, а не капелланов.

Сомнительным представляется сам вектор такой технотеологической герменевтики: «Как мифология... способна дать новое понимание основ человеческих технологий?»¹⁰ Технологии объясняются из мифологии, а не наоборот. В этом свете особенно показательным представляется распределение проекта между двумя площадками — оп-



Али Черри «Вечность и День». Видео. Предоставлено Уральской биеннале.



Хэ Сяньюй «Терминатор 3», 2016–2019. Видео. Предоставлено Уральской биеннале.

тико-механическим заводом, находящимся на промышленной окраине города, и расположенным в самом центре реликтовым кино-театром «Колизей»¹¹. Если «фабрика грез» имперских времен — место локации штаба биеннале, то завод — лишь «оптический прибор для рассмотрения взаимоотношений»¹².

Колизей: институциональные фантазмы

Каким бы «множественным» и «преодолевающим границы» не был кураторский стейтмент, всегда остается надежда увидеть отдельные удачные работы художников. Но чтобы добраться до них, приходится продираться через исчерпывающий и изматывающий таймлайн русского космизма: в его предысторию и собственную панораму разрывания вошло почти все — начиная от первых фантазий русских самодумов о полетах на Луну и заканчивая достижениями советского ракетостроения¹³. На этом фоне все дальнейшие мокьюментари-инсталляции — об истории Центрального института сна

(Агентство сингулярных исследований) или будущем Рекреационном космическом центре им. А. Видокле (Арсений Жилиев) — и воспринимаются вместо того, чтобы заручиться духом документальности у метахудожественной части проекта, они сами бросают на нее тень откровенной вымышленности и сконструированности. Возможно, поэтому вызывает интерес не безупречно подогнанная демонстрационная поверхность, а всяческие ухищрения, которые ее поддерживают.

В этом отношении одним из самых удачных проектов можно назвать «Идеальную выставку», предъявляющую всю необходимую институциональную обшивку — выставочное оборудование и экспликации, текст куратора и интернет-представительство — кроме собственно искусства (если все еще понимать под ним объект, а не сами остраивающие институциональный субстрат эффекты). Впрочем, этот самокритический жест тут же снимается торжественной хроникой «роста всемерного дальнейшего скорейшего разворачивания мероприятий» в рамках

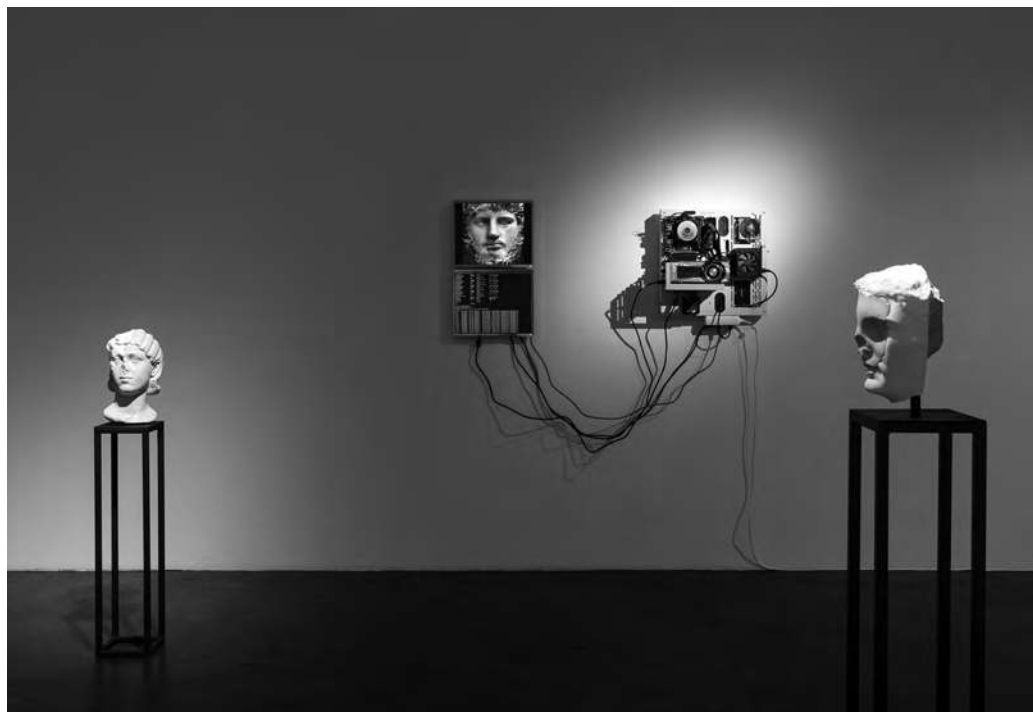
биеннале, рапортом о количестве задействованных площадок, стран-участниц и даже «текста Бориса Гройса в каталоге».

Перемещаясь из «Колизея» в избушку местного ГЦСИ, убеждаешься, насколько удачным для Индустриальной биеннале был выбор Екатеринбурга. Вот только непонятно — почему невозможно ее проведение в самих памятниках конструктивизма (вполне действующих)? На выставке «После нас» собраны работы почти исключительно молодых художников (раньше такая выставка называлась бы «Дальше действовать будем мы»), осмысляющих формы архивации и разархивации электронных следов после некоего воображаемого или всегда уже наступившего конца человеческой истории (Владимир Логутов «После нас», 2010–2018). Не меньше беспокойства вызывает «бегущая строка современности», допускающая в своей пунктуации только запятые, но не окончательную точку (А. Зайцева «Форма массы», 2018). Другими словами, хочется, чтобы это уже «все закон-

чилось», и одновременно, чтобы «будущие исследователи» пришли к верной интерпретации документальных (пост)фактов.

Оптико-механический завод: вычисления и повествования

На Уральском оптико-механическом заводе большая часть работ выставлена в непосредственном соседстве с действующими производственными цехами. Минуту заводскую проходную, продолжаешь еще какое-то время идти вдоль колючей проволоки, невольно включаясь в игру сдвига контекстов (интересно, однако, восприятие не художниками, а заводскими рабочими этой — столь вдохновляющей первых, и столь подозрительной для вторых — близости). Работ много, и чтобы хоть как-то организовать их в уме, инстинктивно делишь на те, что, скорее, о времени (бессмертии), и те, которые о пространстве (колонизации — более или менее вооруженной, более или менее куль-



Егор Крафт «Content Aware Studies», 2018–2019. Инсталляция. Предоставлено Уральской биеннале.



Арам Бартолл «Панорама, наклон и зум». Инсталляция. Предоставлено Уральской биеннале.

турно аргументированной¹⁴). По одну сторону заводского коридора — огромный овальный белый зал (с часами, стрелки которых идут с зазором в пару минут друг от друга), где можно встретить уборщицу — темнокожую, — поддерживающую его безупречную белизну¹⁵. По другую — оптический прицел, установленный на томике Булгакова, явно материализующий метафору «сквозь призму авторского видения» (весьма часто и заслуженно оказывающегося в случае этого автора под прицелом испепеляющей критики)¹⁶. С одной стороны — солнечная батарея, возведенная в статус биокосмистской иконы¹⁷, с другой — камеры видеонаблюдения, низверженные на пол и вынужденные реагировать на движения друг друга¹⁸.

Крайний зал и вовсе отдан под аттракционы, предлагающие зрителю передохнуть — взять конфетку¹⁹, сфотографироваться в фотобудке («обессмертить мгновение или произвести еще немного мусора данных»)²⁰, погрезить об освобождении труда за занавесочкой²¹.

Интересны работы, не просто повествующие о различных временах и локациях, но взаимодействующие с историей самого завода, причем, не только на уровне словесной и концептуальной комбинаторики, но и на уровне атмосферы, духа места, складывающихся из определенной материальной культуры. Так, работа Заруи Абдалян и Дж. Эндрю Розенцвейга «Рифмы и вычисления (для Свердловска и Екатеринбурга)» представляет собой реконструкцию пространства, которое здесь было до нашествия «культурной урбанизации». Кабинет инженера-технолога воспроизводит во всей точности позднесоветскую производственную атмосферу — приборы и механизмы (многие из которых позаимствованы у самого завода), изобилие комнатных растений, рабочие халаты на вешалке, а над всем этим звучит стихотворение, напоминающее лучшие образцы концептуальной поэзии индексов²², в котором перечисляются различные производственные достижения:

Мы создали манифесты
 Мы создали люстры
 Мы создали маяки
 Мы создали рой ботов, чтобы повысить
 или понизить количество запросов
 Мы создали бактериофаги
 Мы создали машины, обученные прогно-
 зировать количество зерна в этой стране
 Мы создали кабель на дне океана для
 проведения сделок с ипотечными ценными
 бумагами <...>
 Мы создали фабрики, породившие фаб-
 рики, и фабрики, которые привели к закры-
 тию первых
 Мы принимали решения и не делали этого
 Мы можем решать

Немало проектов размывает границу
 между документальной и вымышленной,
 «дополненной» реальностью — со стороны
 факции. При сохранении внешнего декора
 научно-технических построений связывают-
 ся в единой схеме космические объекты
 и оммаж Бродтарса типографской поэме
 Малларме («Сверхзвездные вычисления»
 Ч. Инцзюня). Или, как в выставке-эссе Нико-
 лая Смирнова «Смерть, бессмертие и силы
 подземного мира», мифологические пред-
 ставления о подземном мире смешиваются
 с позитивистским нарративом о покорении
 всего поддающегося покорению в природе,
 давая в результате образец современной
 гибридной онтологии.



Юко Мори «Плиссированное изображение: Бабочка». Инсталляция. Предоставлено Уральской биеннале.

Если шестидесятники испытывали оптимизм по поводу объединения усилий человека и технических мощностей²³, то современный взгляд оказывается не только намного более растерян, но и направлен как бы из непроизвольно наступившего будущего (возможно, того самого цифрового бессмертия — единственного, нам остающегося), пропорции и условия гибридизации в котором более неочевидны или нерегулируемы человеком. Если контркультурный человек 1960-х был готов менять будущее, то наш современник, скорее, пробует разобраться в том, что же произошло в недавнем прошлом (и продолжает меняться прямо сейчас в ритме, за которым он не поспевает).

В советской версии шестидесятничество начало проектироваться в середине предыдущего десятилетия (с ориентацией на «людей 60-х годов» XIX века²⁴). Есть ли сегодня программа будущего у «людей 20-х годов» за исключением спасительных аналогий с опытом «первого советского» поколения и бесконечных вариантов переиначивания формулы последнего?

Такой же подозрительной оказывается тема катастрофы, как правило, технологической, но, несомненно, имплицитной моральной²⁵, — за нее почему-то опять же отвечают ветераны экспериментального кино 1960-х: Маркер с его знаменитой «Взлетной полосой» (1962), Брюс Коннер с «Перекрестками» (1976) и Питер Уоткинс с «Игрой в войну» (1965). Похоже, что куратор был добросовестным слушателем курса по film studies, да и работы действительно бессмертные, но только нам ведь обещали не их, а те, что как-то трактуют тему бессмертия в свете «наших взаимоотношений с современными технологиями».

Не является ли тема бессмертия удобной формой вуалирования или «муарирования» (по названию работы С. Вандербрика) какой-то более насущной исторической реальности и ближайшей политической перспективы? У Делеза есть регулярно появляющийся концептуальный персонаж — «русский идиот»: в «любой неотложной ситуации, требующей столь же неотложных решения и ответа, русский идиот ищет не решение, а еще более фундаментальный вопрос»²⁶. Так,

«Манифест биокосмистов», написанный в голодном 1921 году, утверждает, что «теперь же в повестку дня необходимо во всей полноте поставить вопрос о реализации личного бессмертия», а еще в конце XIX века Федоров заявляет, что основная проблема в отсталой аграрной стране вовсе не в развитии промышленности, а в том, что люди не способны на «метеорическую регуляцию», которая возможна только как Общее дело и которая способна дать «естественное, а не искусственное обеспечение от голода»²⁷.

Исследовательский проект и программа арт-резиденций: взгляд постороннего

Выставка программы арт-резиденций, «направленная на взаимодействие современных художников и функционирующих промышленных предприятий», — еще одна попытка высказывания на ту же тему. Что ж, такое «взаимодействие» уже имело место в истории отечественной индустриализации и называлось производственным искусством. Возможно, к этому и делается риторическая отсылка («За счет увеличения времени пребывания художника «на месте»...»²⁸). Сергей Третьяков в своем призыве «На колхозы», обращенном к творческим работникам 1920-х, настаивал, что только длительное пребывание «на местах» позволяет избавиться от туристической оптики и обычных писательских приемов: «я уговорился с товарищами-колхозниками в следующий раз поехать к ним на долгий срок и обязательно на конкретную работу»²⁹.

Но идеология арт-резиденций рассчитана не столько на включение творческих работников в производство, сколько на «включение местных сообществ в творческий процесс», что и заставляет кураторов, скорее, «вышагнуть за пределы очарованности индустриальностью региона и производственными процессами»³⁰. Когда Виктор Шкловский говорил о писателе и/на производстве, он настаивал на том, что «писатель должен иметь вторую профессию не для того, чтобы не умирать с голода, а для того, чтобы писать литературные вещи. И эту вторую профессию не должен забывать, а должен ею работать; он должен быть кузнецом, или

врачом, или астрономом. И эту профессию нельзя забывать в прихожей, как галоши, когдаходишь в литературу»³¹.

Складывается впечатление, что все эти теоретические традиции продолжают жить в современном кураторском новоязе (примечательны дословные резонансы: «вышагнуть за пределы очарованности... производственными процессами» — «профессию нельзя забывать в прихожей, как галоши»), но под давлением идеологической или экономической конъюнктуры культурной индустрии они вытесняются, переименовываются, словом, становятся бессознательным современным критического вокабуляра и, как и полагается бессознательному, возвращаются в вытесненном виде.

И все же, по мнению куратора программы арт-резиденций, «взгляд приглашенного художника, — это всегда взгляд со стороны, и он, в первую очередь, выявляет различия, задерживаясь на форме карьера, текстуре стен шахты, ритме трехметрового молота...»³². Если раннесоветские психо-инженеры ставили перед собой задачу оптимизации коллективной рабочей среды, то сегодня швейцарский художник Люк Маттенбергер

исследует, как обстановка индустриального моногорода Новостроицка влияет на его собственное самочувствие, применяя практику осознанной медитации и регистрируя состояние своего мозга с помощью энцефалограммы («Контроль сознания (тела)», 2019). Индустриальные руины Урала оказываются «зоной», куда теперь отправляются только самые смелые наши современники, хотя и в полном вооружении медицинской техникой — это почти космическое путешествие, требующее постоянной проверки самочувствия. Производство, с точки зрения родившихся в 1990-е, это «пространство потенциальной опасности, и зачастую оно исходит не только от видимых вещей..., но складывается из множества невидимых факторов... — это свет, звук, микроклимат и излучение» (А. Марченкова «Музей условий реализации труда», 2019).

То же поминальное антропоцентричное настроение пронизывает и Исследовательский проект биеннале: «Пространство проекта до недавнего времени было частью полировочного участка оптического цеха № 315. Об этом до сих пор напоминают техническая печь, мойки, призмы и другие дета-



Мария Танигучи «Без названия (Небесные моторы)», 2012. Видео. Предоставлено Уральской биеннале.



Розен Роуи «Пылевой канал», 2016. Видео. Предоставлено Уральской биеннале.

ли, оставшиеся от производства. С каждым из этих предметов взаимодействовал человек. Для нас его присутствие (а теперь — отсутствие) важнее восстановления хронологии дат и событий»³³. Герой отсутствует, но все еще продолжает организовывать повествование вокруг себя даже в снятой форме, населяет свято место призраками. Намного более изящное решение организации повествования — по модели «биографии вещи» — предлагал уже упомянутый пилигрим отечественной производственной эстетики Сергей Третьяков. Критикуя устаревшее уже век назад положение вещей, при котором «в романе ведущий герой поглощает и субъективизирует всю действительность», Третьяков оказывается современнее своих соотечественников из XXI века, взявшихся за тему индустриального производства:

«Чтобы проверить, насколько силен идеализм в романе, достаточно посмотреть, какую относительную весомость в нем имеют мир объективный, мир вещей и процессов, и — мир субъективный, мир эмоций и переживаний»³⁴.

Предлагая переключиться со «слишком человеческого» на «мир вещей и процес-

сов», Третьяков призывает не просто к индустриальной трудовой дисциплине, но к отказу от «старо-литературного отношения к вещам» в самом символическом производстве: «Нам настоятельно нужны книги о наших экономических ресурсах, о вещах, которые делаются людьми, и о людях, которые делают вещи. <...> Больше того, самый человек предстанет перед нами в новом и полноценном виде, если мы его пропустим по повествовательному конвейеру, как вещь»³⁵.

Для описания нового типа нужно не просто перенести акцент с человека на изолированную вещь (как это предлагает объектно-ориентированная онтология), но рассматривать и то, и другое — как звенья одной цепи (конвейера) социотехнической сборки³⁶. Но «для нас, — как безошибочно определяют кураторы дух эпохи после смерти субъекта, — его присутствие (а теперь — отсутствие) важнее восстановления хронологии дат и событий». Внеисторический интерес к «слишком человеческому» всегда носит деполитизирующий характер. Отсюда же и та кураторская удрученность «вытеснением человека машиной», которая неизбеж-

но оказывается ответом на неправильно поставленный вопрос о бессмертии.

Возможно, к проблеме бессмертия нужно подходить, исходя из того, что мы не просто смертны, но уже-всегда мертвы — однако в этом и заключается политический потенциал искусства, все еще желающего называть себя современным. Вместо торжественного рапорта о растущих темпах приближения к бессмертию — цифровому, биотехнологическому или какому-то еще, — нужен скрупулезный исследовательский подход в духе «историографического поворота», который подрывает всякий наличный исторический консенсус победителей и «чешет историю против шерсти» вместо того, чтобы наглаживать воображаемое оптимизированное будущее³⁷.

Эпическая поэма Луи Арагона «Ура, Урал!», написанная в 1934 году по свежим следам путешествия в Екатеринбург, Челя-

бинск и другие строящиеся советские города, начинается с визионерского описания путешествия «туристов в небе Урала» — призраков капитализма, кружащих над уральскими городами и всматривающихся в социалистическую стройку. Похоже, сегодня такой призрачностью наделена сама социалистическая история Урала, которую требуется еще разглядеть в напластованиях культурных слоев. В отличие от индустриального строительства, требовавшего взгляда с высоты птичьего полета³⁸, исследование руин советского индустриального проекта, скорее, предполагает зарывание в землю, археологические или даже палеонтологические изыскания, которые откроют эфемерность нашей собственной исторической ситуации. В этих обломках (уже не залежах) социализма, перемешанных с фракциями других эпох и других социально-технических проектов, кроется точка схода между политической историей и геологическим временем, а также самое бессмертное, что у нас есть.



Уральский оптико-механический завод. Вход. Предоставлено Уральской биеннале.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Одна из наиболее зачаровывающих формул, авторство которой принадлежит антропологу А. Юрчаку, назвавшего свою книгу о последнем советском поколении: «Это было навсегда, пока не кончилось». Не менее заманчивую версию предлагают А. Аванесян и С. Малик в своем диалоге «Комплекс-Время», согласно которому сегодня время начинает отсчитываться не из прошлого, а из будущего. См. подробнее: «ХЖ» № 98 (2016). С. 26–41.

² См., к примеру, «Тезисы о прокрастинации» Й. Регева в «ХЖ» № 92 (2013), а также #22 [Транслит]: Застой / быстрые коммуникации (СПб, 2019). Доступно по <http://www.trans-lit.info/vypuski/open-call-22-translit-zastoj-bystrye-kommunikatsii>

³ См. подробнее Арсеньев П. Жить и умирать в интересные времена. Доступно по <https://syg.ma/@paviei-arseniev/zhit-i-umirat-v-intieriesnyie-vriemiena-vienietsianskaia-biiennale-2019>

⁴ Отечественному биокосмизму посвящено уже немало публикаций и целые выставки или корпуса произведений отдельных художников. См., например, тематический выпуск e-flux, доступно по <https://www.e-flux.com/journal/88/>.

⁵ Прудникова А. Вступительный текст в каталоге биеннале. С. 6.

⁶ Вэн Ш. Преодолеть границы бессмертия: к множественному будущему. Текст куратора Основного проекта в каталоге биеннале. С. 8.

⁷ Там же.

⁸ Жак Деррида: «А. Леруа-Гуран описывает медленное преобразование моторики руки, в результате которого аудиофоническая система высвобождается для речи, а взгляд и рука — для письма. <...> Чтобы помыслить историю этой системы, нужно найти выход за орбиту ее смыслов и значений. Таким образом, мы приходим к следующему представлению об *anthropos*: это хрупкое равновесие, связанное с письмом рукой для глаза (*manuelle-visuelle*). Это равновесие находится под угрозой постепенного разрушения. Нам уже известно, что «никакое существенное изменение», которое привело бы к появлению «человека будущего», которого и человеком-то назвать трудно, «не может произойти без утраты функций руки, зубов и, следовательно, способности к прямохождению. Беззубое человечество, которое стало бы жить лежа, нажимая на кнопки остатками передних конечностей, этот образ не так уж невероятен» // Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. С. 219–220.

⁹ Там же. С. 10.

¹⁰ Там же. С. 11.

¹¹ Приземистое зданье, где располагается штаб биеннале, явно проигрывает стоящему рядом памятнику конструктивизму, в котором размещается почта и который можно было бы в полном соответствии с рекомендациями Деррида называть Дворцом связи.

¹² Там же. С. 8.

¹³ Нарратив о «русском космизме» начинает создаваться только в 1970-х годах в среде интеллектуалов, пребывающих в поисках «духовности» в век научно-технического прогресса.

¹⁴ Как, например, «Три суждения об опиумной войне» (2015) Джеймса Т. Хуна или «Миазмы, растения, живопись и экспорт» (2017) Бо Ванна и Пана Лу, обе о британской колонизации Китая/Гонконга, ее экологических последствиях, а также извлекаемых из нее культурных и эпистемологических эффектах.

¹⁵ Кристина Лукаш «По часовой стрелке», 2016.

¹⁶ Джил Магид «Я свет миру». Из серии «Просветление», 2019.

¹⁷ Арсений Жилиев «Чернорабочий Солнца», 2018–2019.

¹⁸ Арам Бартол «Панорама, наклон и зум», 2018.

¹⁹ Феликс Гонзалес-Торрес «Без названия (Месь)», 1991.

²⁰ Франко Ваккари «Оставь на стенах фотографический след твоего мимолетного посещения», 1972–2019.

²¹ Данило Корреале «Греза: об освобождении от труда», 2017.

²² См. подробнее о поэмах-списках: Стивенс П. Общий указатель авангарда: концептуальное письмо, информационная асимметрия и избыток данных // #21 [Транслит]: К новой поэтике (2018).

²³ Как об этом говорится в описании работы Стэна Вандербрика «Муарирование», 1967.

²⁴ См. об этом подробнее Каспэ И. Мы живем в эпоху осмысления жизни // «Юность», М.: НЛО №1, 2016.

²⁵ Один из разделов выставки носит название «Жестокость и ядерные грибы».

²⁶ См. Ермаков С. Определение «Русского космизма». Доступно по <https://www.facebook.com/notes/sergey-ermakov/opredelenie-russkogo-kosmizma/1745892808789927>.

²⁷ См. Федоров Н. Регуляция метеорическая как исполнение молитвы «хлеб наш (т.е. трудом приобретенный) даждь нам (т.е. всем) днесь //

Н.Ф. Федоров, собрание сочинений в 4-х тт. Т. II, М.: Прогресс, 1995. С. 52.

²⁸ Горланова К. Текст куратора программы арт-резиденций в каталоге биеннале, С.15.

²⁹ Третьяков С. О том же (Писатель на колхозе) // «Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа». Доступно по https://booksafe.net/read/sbornik_sbornik-literatura_fakta_pervyy_sbornik_materialov_rabotnikov_lefa-229788.html#p2.

³⁰ Горланова К. Текст куратора программы арт-резиденций.

³¹ Шкловский В. О писателе // Новый ЛЕФ № 1 (1927). С. 29–33. Позднее в «Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа» (1929) текст получит название «О писателе и производстве». См. «Литература факта». С. 194–199.

³² Горланова К. Текст куратора программы арт-резиденций.

³³ Елизарьева Н., Яковлева У. От кого получено или кому отпущено. Текст кураторов исследовательского проекта в каталоге. С. 22.

³⁴ Третьяков С. Биография вещи // «Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа». Доступно по https://booksafe.net/read/sbornik_sbornik-literatura_fakta_pervyy_sbornik_materialov_rabotnikov_lefa-229788.html#p2.

³⁵ Третьяков С. Биография вещи. «Люди подходят к вещи на поперечных сечениях конвейера. Каждое сечение приносит новые группы людей. <...> Они соприкасаются с вещью именно своей социальной стороной, своими производственными навыками».

³⁶ См. подробнее о третьяковской модели «биографии вещи», а также ее резонансах и расхождении с современными постгуманистическими и объектно-ориентированными программами в эссе Арсеньев П. Би(бли)ография вещи, или литература на поперечном сечении социотехнического конвейера // Арсеньев П. «Литература факта высказывания. Очерки по прагматике и материальной истории литературы» (*démarche, 2019). С. 36–44.

³⁷ См., к примеру, разговор о «войнах памяти» в украинском искусстве и выдвигаемом Никитой Каданом проекте «интернационала мертвых». Доступно по http://www.artterritory.com/ru/teksti/intervju/8450-mi_prihodim_k_nepreprekaemoj_faktichnosti_jami_s_kostjami/.

³⁸ См. Третьяков С. Сквозь непротертые очки (Путевка) // «Литература факта: Первый сборник

материалов работников ЛЕФа». Доступно по https://booksafe.net/read/sbornik_sbornik-literatura_fakta_pervyy_sbornik_materialov_rabotnikov_lefa-229788.html#p2.

Павел Арсеньев

Родился в 1986 году в Ленинграде.

Художник, поэт и теоретик.

Публиковался в «Новом Литературном Обозрении», «Логосе», «Художественном журнале» и газете «Что делать».

Редактор литературно-теоретического журнала [Транслит] и автор четырех книг стихов.

Лауреат Премии Андрея Белого (2012).

Докторант Университета Женевы (с 2017).

Живет в Санкт-Петербурге и Женеве.