



Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Яна Малиновская
Леонид Невлер
Дмитрий Потемкин
Андрей Шенталь

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Ксения Кистяковская

Главный художник
Игорь Северцев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Илья Будрайтскис (Москва)
Мария Калинина (Москва)
Борис Клюшников (Москва)
Иван Новиков (Москва)
Алексей Пензин (Лондон)
Мария Чехонадских (Лондон)
Кети Чухров (Москва)
Станислав Шурипа (Москва)

Литературное редактирование
Евгения Шестова
Верстка
Галина Мухина
Корректра
Диана Коденко

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Yana Malinovskaya
Leonid Nevler
Dmitry Potemkin
Andrey Shental

Comics
Georgy Litichevsky

Business manager
Ksenia Kistiakovskaya

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Ilya Budraitskis (Moscow)
Maria Kalinina (Moscow)
Boris Klushnikov (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Maria Chehonadskih (London)
Keti Chukhrov (Moscow)
Stanislav Shuripa (Moscow)

Copy-editing
Evgeniya Shestova
Lay-out
Galina Mukhina
Proof reading
Diana Kodenko

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

125104, Москва,
Большой Палашевский пер.,
д. 9/1
тел.: (495) 609 0812
факс: (495) 609 0812
E-mail: mos.artmag@gmail.com
<http://permm.ru/menu/xzh/>
<http://xz.gif.ru>

ART MAGAZINE OFFICE:

9/1, Bolshoy Palashevsky per.,
Moscow, Russia, 125104
tel.: (495) 609 0812
fax: (495) 609 0812
E-mail: mos.artmag@gmail.com
<http://permm.ru/menu/xzh/>
<http://xz.gif.ru>

В оформлении обложки использована работа Кати Новичковой «Врожденная склонность», 2012. Предоставлено галереей Kraupa-Tuskany Zeidler, Берлин

«Художественный журнал» издается при поддержке

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ
GARAGE
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

ПОДПИСКА НА ЖУРНАЛ ОСУЩЕСТВЛЯЕТСЯ АГЕНТСТВАМИ:

«ИНТЕР-ПОЧТА»
interpochta@interpochta.ru
<http://www.interpochta.ru/>

«Орикон-М»
+7 (495) 937-49-59, 937-49-58
oricon@sovintel.ru

Издатель: Artguide Editions
ООО «Арт Гид», ISSN 0869-4397
«Художественный журнал»
зарегистрирован Комитетом по печати РФ
Свидетельство о регистрации СМИ № 0110896 от 7 июля 1993 г.



Художественный журнал № 96

Природное и цифровое

Со времен технологического утопизма 90-х новые цифровые технологии претендуют на роль главного симптома современности. А созданная ими виртуальная реальность — на статус второй природы, подчас более достоверной, чем сама действительность. В то же время не менее симптоматичное для тех лет экологическое умонастроение указывало на новую ценность и значимость забытой нами подлинной природы. Симптоматизм настоящего момента в том, что две эти традиции вступили между собой в диалог и, кажется, обрели согласие.

При этом встреча и снятие противоречий между первой и второй природой имеет своим неизбежным последствием то, что «Природа как понятие становится совершенно бесполезной» (Т. Мортон «Экология без природы»). Понятно место природы начинает занимать экология, которая снимает границы между природным и неприродным, а также между живым и неживым, человеком и всем остальным миром. Более того, в настоящий момент любое эволюционное рассмотрение явлений «уступает место комбинаторике, которая преодолевает операции метафорического переноса. Комбинации трактуются как происходящие сейчас, как картографируемые сцепления и расхождения» (Н. Сосна «Минеральный человек»). Эти процессы находят отражение и в современной общественной динамике: восторжествовавший «финансовый капитализм основан [...] на извлечении денег из самих денег, абстрагировании самой абстракции [...]. Вместо означающего и означаемого мы все чаще оперируем числом и цифрой, вместо означивания — исчислением, вместо дискурсивных формаций — цифровыми матрицами» (А. Шенталь «Природо-цифровой хиазм»). Иначе говоря, новое «глобальное видение [...] осуществляет новый этап формирования и воображения Земли как гибрида природного, цифрового и антропологического. Эти уровни становятся неразличимыми» (Н. Смирнов «Космический корабль Земля»).

На эту новую онтологию отреагировали и художники, причем крайне неоднозначно и неединодушно. По мнению некоторых, актуальная картина мира ставит искусство — таким, каким мы его знали и знаем до сих пор, — под вопрос. Ведь «двойная связь визуального искусства — с интеллектуальной собственностью и с материальностью — рискует стать нерелевантной в ближайшие десятилетия», заставляя задаваться вопросом, не «ждет ли визуальное искусство лет через сто та же судьба, что и театр в век кино?» (К. Бишоп «Цифровой раскол»). По мнению же других, новая онтология, напротив, открывает перед искусством новое будущее. «Цифровые технологии — богатейшее поле экспериментов... Во-первых, потому что это новые инструменты и медиа, небывалые по своему художественному потенциалу ре-медиации — цифровой переработки живописи, фотографии, кино, музыки и т.д. — и интерактивности. Во-вторых, потому что цифровые технологии очень насыщены концептуально: в диапазоне от сложнейших теоретических конструкций кибернетики и (мета)физики нематериального цифрового бытия до «Черного квадрата» как прообраза пикселя компьютерных экранов» (Д. Галкин «Цифра и клетка: (не)органический синтез»). Но есть и те, кто отождествляет цифровое видение с банальными шаблонами и готовыми матрицами. Они считают, что в «поиске новых пространств свободы» художники должны найти себя в органической жизни, которая «становится как зрителем, так и соавтором их проектов», в результате чего художники становятся «частью сложной, но цельной системы отношений биоценоза» (И. Новиков «Живопись как субъект природы»). Наконец, есть и такие, кто верит, что Природа продолжает существовать, что к ней можно прорваться, вернув «уникальность и интимность места», и, открыв для себя «возможность уединиться, побыть наедине с собой, со своими переживаниями и мыслями, которой мы столь часто лишены» (С. Ряполов «Обращение к интимности»).

Как бы там ни было, «основной вопрос, который можно задать в отношении искусства, продолжает заключаться в следующем: способно ли оно служить медиумом истины? Ведь если искусство не может быть медиумом истины, то оно есть не более чем дело вкуса [...]. Искусство отождествляется с дизайном» (Б. Гройс «Истина искусства»).

ХЖ

Художественный журнал
Moscow Art Magazine

Журнал можно приобрести в Москве:

Торговый дом книги «Москва» на Тверской
Московский дом книги на Арбате
Библио-Глобус
Сеть магазинов «Республика»
Книжный магазин «Фаланстер»
Центральный дом художника (магазин «Культтовары»)
Центр современного искусства «ВИНЗАВОД»
(магазин «Фаланстер»)
Институт «Стрелка» (магазин «ArtBookShop»)
Дизайн-завод «Флакон» (магазин «ARTCRAFT»)
Магазины «Додо»
Monitor book/box
Музей современного искусства «Гараж»
Еврейский музей и центр толерантности
Московский музей современного искусства
на Петровке
Московский музей современного искусства,
Гоголевский, 10
Мультимедиа Арт Музей
Центр фотографии имени братьев Люмьер

в Санкт-Петербурге:

Музей Эрмитаж
Лофт Проект Этажи (магазин «Библиотека Проектор»)
Галерея/бюро «ФотоДепартамент»
Кафе-клуб BIBLIOTEKA
Магазин «Все свободны»
Магазин «Подписные издания»

в городах:

«Иозеф Кнехт», Екатеринбург
Галерея «Трапедия», Волгоград
Книжный магазин «князь МЫШКИН», Ставрополь

СОДЕРЖАНИЕ

6

БЕЗ РУБРИКИ

СОБАЧЬЯ НАУКА: МОРФОСФЕРА

Илья Долгов

12

ЭКСКУРСЫ

ПРИРОДО-ЦИФРОВОЙ ХИАЗМ

Андрей Шенталь

22

ТЕОРИИ

ЭКОЛОГИЯ БЕЗ ПРИРОДЫ

Тимоти Мортон

32

ТЕНДЕНЦИИ

ИСКУССТВО ПОСЛЕ ПРИРОДЫ

Т.Дж. Демос

42

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

ЖИВОПИСЬ КАК СУБЪЕКТ ПРИРОДЫ

Иван Новиков

48

ТЕНДЕНЦИИ

ЦИФРОВОЙ РАСКОЛ

Клер Бишоп

58

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

КИНО ТЕЧЕТ, ПОДОБНО ВОДЕ

Далида Мария Бенфилд

66

АНАЛИЗЫ

МИНЕРАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК

Нина Сосна

72

ТЕНДЕНЦИИ

**ЦИФРА И КЛЕТКА:
(НЕ)ОРГАНИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ**

Дмитрий Галкин

82

ИССЛЕДОВАНИЯ

**ОТ ГАЛАПАГОССКИХ ВЬЮРКОВ
К СУПЕРКОЛЛАЙДЕРУ. К ТЕОРИИ
ЗВУКОВОГО СХЕМАТИЗМА**

Михаил Куртов

92

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

**КОСМИЧЕСКИЙ КОРАБЛЬ ЗЕМЛЯ:
ДИАЛЕКТИКА ГЛОБАЛЬНОГО
ВИДЕНИЯ**

Николай Смирнов

98

БЕСЕДЫ

**БОРИС РОДОМАН.
ДИСКРЕТИЗАЦИЯ ТЕРРИТОРИИ:
ТЕЛО И ТЕКСТ**

Николай Смирнов

106

КОНЦЕПЦИИ

ИСТИНА ИСКУССТВА

Борис Гройс

116

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

ОБРАЩЕНИЕ К ИНТИМНОСТИ

Сергей Ряполов

120

ПЕРСОНАЛИИ

РЕБЕНОК НА ПЕСКЕ

Алексей Улько

132

ОБЗОРЫ

В СЕТЯХ ФОРМЫ

Мария Калинина

138

ВЫСТАВКИ

**«БАБУШКА, НАША ОТЧИЗНА
КАКАЯ?...»**

Андрей Мизиано

Илья Долгов

Собачья наука: морфосфера



«У россосанского пожарного одновременно зацвели больше 200 кактусов», — сообщает региональное СМИ. На фотографии их, скорее, около двух тысяч, целые квадратные метры. Пожарный рассказывает, что все это вегетативные потомки одной-единственной найденной на улице особи (фактически клоны). Размещаются они в пожарной части, и, кажется, условия там так себе: стволы кактусов закручены, количество ребер на стволе скачет, форма то гребневидная, то ровная. С точки зрения коллекционера это испорченный материал. Для меня эти несоразмерно многочисленные вариации на тему двух-трех параметров поучительны и вдохновляющи.

* * *

Кактусовых насчитывается около трех тысяч видов, к которым добавляются еще сотни вариаций и морф, природных и выведенных селекционерами. Огромное разнообразие форм сводится к перебору сочетаний всего нескольких параметров: форма стебля, количество и геометрия ребер (сосков), количество и геометрия колючек, опушенность.

Радиолярий один только Геккель лично описал 3500 видов. Планктонные морские организмы амебоидного типа, но с удивительными, изысканными, сложными скелетами. Небозримый ряд структур, созданных из ограниченного набора элементов.

Систематические коллекции раковин моллюсков (продолжая морскую романтику) аптекарь Себа по моде своего века устанавливал в зрелищные орнаменты или даже фигуративные сюжеты. Он хотел подчеркнуть гудящую привлекательность этого морфологического зрелища.

Или ближе к обыденности: последние два года осенний сухостой степи кажется мне важным. Колючки и грани разнообразных «репейников», плодоносы, соцветия, сами плоды, став мертвыми, делаются нагляднее, просторнее, интереснее, чем в вегетативном состоянии. В отличие от книжных иллюстраций или коллекций в ботаническом саду они не собраны в кучу — смотреть и удивляться легче.

Совсем наглядно: на полке лежат два кустистых лишайника. У одного веточки миниатюрные, филигранные, образуют пористый губчатый массив, очень графичные. У другого ветки плоские, крупные, жадные, неупорядоченные, сексуальные. Всего два образца, но очевидно, что можно выдумать еще пару сотен, незначительно изменяя исходные параметры.

Это примеры особого зрительного опыта, особого типа наблюдения, порождающего особые познавательные задачи.

* * *

Пояснением может быть заочный спор Геккеля и Томпсона по поводу радиолярий: причин и механизмов разнообразия форм их скелетов.

Геккель крайне противоречив для мониста. Как и другой апостол теории эволюции, Гексли, он дарвинистичнее самого Дарвина. В каждом микроскопическом кремниевом лучике он видит (Томпсон называет это актом веры) исторический результат естественного отбора. Каждая уникальная черта каждого из описанных лично им тысяч видов адаптивна (как именно — Геккель мог только предполагать).

Эволюционен и общий «тип» радиолярий — это один из вариантов того, как природа перебирает способы организовать жизненную еди-

Модель морфосферы Алексея Булдакова. Архив автора



Две точки морфосферы. Архив автора

ницу через симметрии, полюса, «кристалличность». Это эволюция уже не дарвиновского типа, это что-то пифагорейское.

Удивляясь тому, что крайне примитивный комок протоплазмы выстраивает настолько сложные геометрии, Геккель восклицает, что душе (материалистической) радиолярий свойственно, видимо, некое чувство пространства и формы.

И, конечно, все детали формы наследуются буквально.

Будучи автором слова «экология», Геккель не мыслит своих радиолярий как нечто самодостаточное. Он понимает, как неразрывно слияние амебоидного простейшего, кусочка слизи, со средой. Он как никто другой знает, насколько сильно эта живая субстанция встроена во всеобщие физические закономерности¹.

Томпсон намного монистичнее Геккеля. Математик, биолог, переводчик Аристотеля, он выстроил и тщательно обосновал прекрасную теорию морфологии живых тел. Отказы-

ваясь прибегать к биологической адаптации в качестве причины и механизма, иронически заключая в кавычки слово «вид», крайне сомневаясь в детальном наследовании фенотипа (менделизме), он объяснял формы организмов через динамическое взаимодействие растущей плоти с физическими силами. В зависимости от масштаба органической единицы это может быть гравитация, поверхностное натяжение, броуновское движение, осмос и многое, многое другое.

«Форма объекта есть диаграмма силы». Вклад биологии в развитие объекта в томповской морфологии — это разная скорость роста по разным векторам, выбор строительного материала (кальций или кремний), параметры обмена веществ — вот и все.

Отсюда и сравнение радиолярий со снежинками. Все бесконечное разнообразие их форм — это различные комбинации ограниченного набора физических параметров и обстоятельств, которые Томпсон досконально разбирает для всех возможных ситуаций.

Никакого дополнительного смысла в этой россыпи форм, по Томпсону, быть не может. Те же метаболические и физические ситуации вылепливали те же формы скелета лучевиков (или кого угодно другого в тех же обстоятельствах) двести миллионов лет назад. Птеродактиль летал не хуже альбатроса и т.д.

Шотландский автор скромно отмечает: «После всего вышесказанного я начинаю терять веру в три тысячи видов геккелевских радиолярий».

В поле нашего опыта попадает ряд форм, образов.

Этот ряд очень велик, но при этом значительная его часть может быть воспринята одновременно (коллекция, архив, ландшафт).

Ряд состоит из взаимопереходов вариаций, строящихся на изменении нескольких параметров.

(Поэтому легко моделируется в компьютерной графике, к примеру).

Злаковые, бабочки, жуки, кактусы, галька на пляже, лесные деревья, орхидеи. Экзотическое, конечно, будоражит сильнее. Заранее опознанное в качестве искусственного (сорта тюльпанов) не срабатывает.

«Красота форм в природе» Геккеля — способ освежить этот опыт.

Книга будоражит и несколько раздражает. Визуальная композиция провоцирует на построение гипотез, поиск разгадки, требует насыщения и пресыщения зрительного поля.

Отсюда страсть морфологических коллекционеров и классической описательной таксономии с ее названиями для каждой щетинки каждого членика каждой лапки жука.

Отсюда наслаждение селекционеров «параметризмом» материала.

Отсюда провал древовидной систематики — для такого материала гораздо больше подходят матричные классификации перипатетиков.

Отсюда бесконечные и неуместные объяснения, как именно каждая из колючек трех тысяч видов кактусов помогает растению преуспевать на горном склоне или травянистой равнине.

Важное условие: ряд форм должен быть целен. Не должно быть пробелов.

Тогда возможно охватить всю совокупность образов целиком, перемешивать и перестраивать ее под закрытыми веками, вращать поверхность замкнутой сферы.

Об этом прямо говорит Томпсон (и Аристотель): его морфология не способна преодолеть разрыв между позвоночным и радиолярией.

Тип и пратип немецкой натурфилософской морфологии, общий предок филогенетики, — это как раз попытки связать изолированные, самодостаточные морфосферы.

Гениальное провидение Сент-Илера о наличии общего типа позвоночных и беспозвоночных обретает доказательное подкрепление только сейчас. В начале XIX века это был неудавшийся прыжок через морфологическую бездну.

Морфосфера — это ламарковская непрерывная группа органических тел. Внутри нее действительно глупо выделять виды. Внутри нее нет промежутков. Она сомкнута².

Важный урок Томпсона: морфосфера не просто замкнута в себе. Ее ребра демонстрируют векторы изменения параметров, вершины — сочетания этих параметров (морфы). Но это не идеальная конструкция на черном фоне: она сцеплена со средой. Движение форм, остановки — это и есть непосредственный след среды³.

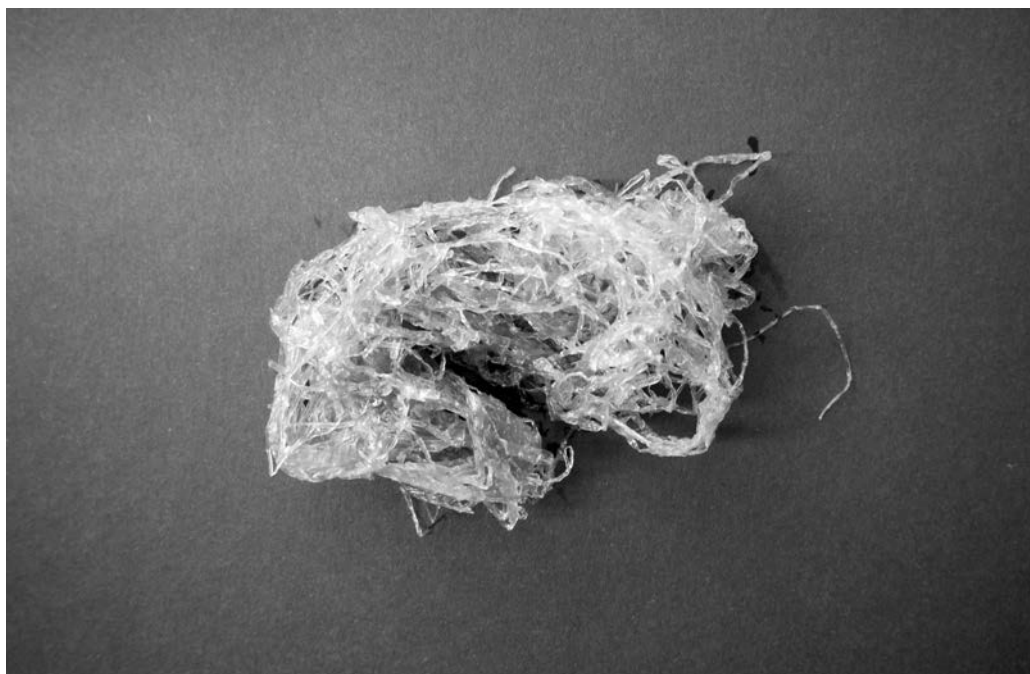
Морфосфера примыкает к среде.

В любом случае важна эта теснота. Теснота непрерывного ряда образов, теснота сближения со средой.

Если уж отгрыз и проглотил кусочек морфосферы — считай, ты получил ее всю.

Что с ней делать?

Можно пофантазировать: человеческое существо, выращенное как охотник (собиратель), как лесной житель, причастно к нескольким морфосферам сразу. Оно знает их, владеет



Ребра морфосферы. Архив автора

ими, может лихо вертеться внутри, как циркач-мотоциклист в гигантской железной клетке. Или, наоборот, оно намотано на их шипастые поверхности.

В книжке «Растения для туристов» в главе про определение времени суток я нахожу примерно сто советов. Их могло бы быть гораздо больше — хоть про каждый орган каждого растения.

Наш воображаемый охотник, конечно, все это знает. Но знает не как Геккель («цветок открывается в такой-то час, потому что...»), а, скорее, как Томпсон или как собака.

* * *

Отечественный палеоботаник Красилов писал, что мышление собаки метафизично.

(Я буду, подобно Геккелю, говорить «душа», чтобы не споткнуться о нейропсихологию.)

Итак, душа собаки успешно формирует сложные представления о комплексах явлений, связей, пространств. Но между узлами

этого представления нет причинно-следственных связей, рациональных или магических. Там черные ящики, «что-то» — в общем-то, неважно, что.

Представим, что воображаемое человеческое существо-лесовик владеет морфосферой леса примерно так же: имея их в душе, располагая в себе, не нуждаясь в схемах взаимодействий, расписанных на сотнях страниц.

При чем здесь Томпсон?

Все свои примеры он разбирает крайне дотошно, оговаривая и объясняя все исключения, отклонения, параллели и т.д. Благодаря стройности и легкости его мысли выстраиваемая им картина мира не просто убедительна. Она полностью переписывает восприятие живых тел, меняет зрение, чувство формы, ощущение массы и напряжения.

Томпсон вкладывает в душу внимательного читателя несколько морфосфер и заставляет с ними примириться.

Замечу, что это возможно благодаря тому, что все томпсоновские объяснения — матема-

тические. То есть являются попросту незаметными звеньями собачьей метафизики. Морфосферы сохраняются целыми и невредимыми внутри этих описаний.

* * *

Другой случай: геоботаника гумбольдтовского образца была поэтической дисциплиной. Точные описания организовывались в теорию благодаря крайне вольным фантазиям.

Попытка привести эту романтическую науку к объективности в отечественной школе была предпринята Раменским: с упованием, как и следует, на математические методы.

Источником сырых данных для матообработки служил специально разработанный «проективный метод учета растительности», опирающийся на формализованные методики, вспомогательные инструменты, но по своей сути совершенно глазомерный.

Это было требование профессии. Советский геоботаник стремился по растительному покрову дать сведения о состоянии почвы, вод, климата, потенциальной вегетативной продукции луга и т.д. Геоботаников мало, лугов и лесов много: приходится разрабатывать относительно быстрые глазомерные методы, несколько теряя в точности.

Описываемое Раменским практическое применение проективного метода возвращает нас к гипотетическому лесовику. Геоботаник настолько усваивает вспомогательные техники, что уже после беглого взгляда способен сказать очень много о наблюдаемом ценозе, соединяя воедино знание важных факторов, вторичных и мелких факторов, взаимосвязи факторов и собственный опыт насмотренности.

Морфосферы растительных сообществ, пройдя через математическое изучение, становятся частью его зрячей души.

Правда, как отмечает Раменский, после зимы глазомер приходится освежать и перенастраивать. Это плата за искусственные методы усвоения морфосфер⁴.

* * *

Колючий осенний сухостой, который так меня тревожит.

Рёбристые острые стебли вырезали во мне место под свою морфосферу. Это не отращивание нового органа. Это изменение устройства души в целом.

Структуры репейников, слегка и бесконечно отличающихся друг от друга, накладываются друг на друга: внутренний, уже неостановимый поток. Еще не увиденные мной уже хорошо знакомы и близки, а однажды запечатленные — волнуют и не дают покоя.

Собачья наука: если я поглощаю морфосферу радиолярий, я прирастаю душой радиолярии, той, что обладает особым чувством формы и пространства.

Это холодное, отстраненное, прозрачное (хотя и волнующее) дело. Больше всего напоминает работу графического процессора, обрабатывающего, анализирующего и генерирующего образы. Очевидно, что жизнедеятельность морфосфер и переработка их в душе обеспечиваются одними и теми же потоками.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Удивительно, как современные авторы всю эту веселую сумятицу необоснованных взаимоотношений суждений маркируют «мрачным теонским телеологизмом», записывая, таким образом, Геккеля в известную породу плохишей.

² Следовательно, говорим: морфосфера кактусовых, морфосфера бабочек, морфосфера ковыльной степи, морфосфера моллюсков, морфосфера плодов. Старые «естественные» классификации очень часто строились на морфосферах, как на очевидном базисе — поэтому у нас есть имена для многих из них.

³ Поэтому, конечно, ряды форм, очищенные от среды, — в виде иллюстраций или сухих коллекций — это не весь опыт. Немного живых кактусов, соединенных хотя бы с одним параметром (потоком света) лучше, чем самый обширный гербарий.

⁴ Важно сказать: усвоение морфосферы не имеет никакого отношения к мистическим трансам, визионерству и другим особым практикам.

Илья Долгов

Родился в 1984 году в Воронеже.

Художник.

Живет в Воронеже.

Андрей Шенталь

Природо-цифровой хиазм



Согласно провокационной задумке этого номера «ХЖ», вместо повторения устойчивых бинарных оппозиций «природное–культурное» и «цифровое–аналоговое», эти неоднородные понятия соединяются посредством хиазма. В этой структуре цифровое (бинарный код) становится «второй природой», а природное (живая и неживая материя) — тавтологически — «первой». При этом обе эти «природы», понятые предельно буквально и формалистично, взаимопроникая и смешиваясь друг с другом до гомогенного состояния, проецируются на современность в целом. Настоящий текст — попытка описать две эти «онтологии» и дать им критическое прочтение через марксистскую теорию и практику постинтернет искусства.

Природа проникает в историю

Сегодня мы можем наблюдать возвращение материального и природного («материальный поворот»), пришедших на смену всеобъемлющей парадигме письма («культурный поворот»). Подтверждение тому: колонизация гуманитарного знания нейробиологией, возвращение материалистических онтологий в философию, новая телесная перформативность и акционизм в искусстве или же одержимость здоровым образом жизни в повседневной культуре. Телесность начинает пониматься как нечто материальное, физическое, физиологическое — в противовес тому перформативному и дискурсивному представлению о теле, которое Мишель Фуко, а вслед за ним Джудит Батлер описывали как «инскрипцию», или «начертательную поверхность событий»¹. В результате вместо гендера мы снова говорим о поле, вместо сознания — о мозге, вместо культуры — о природе, вместо

тела — об организме, вместо софта — о харде и т.д.

Рози Брайдотти, один из ключевых теоретиков этого направления, замечает, что в науке переопределение материи привело к «смещению различия с бинарностей к ризоматике: от пол/гендер и природа/культура к процессам сексуализации/расиализации/натурализации»², а главной целью оказалась сама жизнь и витальность материи. Научному знанию соответствуют и новые идейные течения, расположившиеся в смежных институциональных зонах между искусством и философией: акторно-сетевая теория, новый витализм, спекулятивный реализм, объектно-ориентированная онтология, исследования антропоцена, анимизм, *thing theory* и в особенности постгуманизм и новый материализм. Все эти новые тенденции в той или иной мере противопоставляют себя социальному конструктивизму и лингвистическому идеализму предыдущих десятилетий. Так, Брайдотти, Джейн Беннет, Элизабет Гросс и другие авторы говорят о витальности самой материи, поддерживая тем самым «монологическое представление о зарождающемся, производящем материальном бытии». В их монистической и недиалектической философии материя способна к самотрансформации, субъектности и действию безотносительно человеческих интенций³.

Этот заявивший о себе интерес к материальному неизбежно связан с интересом к природному. Реагируя еще в 1990 году на «глобальное потепление», Мишель Серр отмечал, что впервые «глобальная история проникает в природу, а глобальная природа проникает в историю»⁴. Планета Земля, понимаемая теперь в своей тотальности, поставила под

угрозу существованию всего человечества, а философия должна принять этот вызов, отказавшись от антропоцентризма. За шумом катаклизмов человечеству необходимо расслышать голос собеседника и заключить с ним «природный контракт».

Мысль о тотальности подхватил и феноменологически интерпретировал кураторский проект Ансельма Франке и Дидриха Дидерихсена «Вся Земля» (2013): его главный посыл заключался в том, что съемка из космоса позволила человеку представить Землю в целом, а следовательно, принять ее конечность и исчерпаемость⁵. Осознание безвыходной имманентности природного привело к тому, что исключенные Другие — животные, окружающая среда и земля — возвращаются в философию, занимая в ней центральное положение⁶. Итогом этой динамики стал небывалый ажиотаж вокруг понятия «антропоцена», импортированного из геологии в философию. Обсуждения этого термина можно обобщить следующим образом: один из множества биологических видов смог проникнуть не только в био-, но и в атмо-, гидро- и даже литосферу, изменив ход их развития, что коренным образом меняет представление о субъекте истории. При этом антропоцен стал пониматься не только как новая экологическая эпоха, но и как эстетическое, чувственное явление («опыт проживания в истощенном и токсичном мире»)⁷, не сводимое к научной рациональности, и потому этот термин был мгновенно апроприирован постэстетическим дискурсом искусства.

Несмотря на то, что на протяжении XX века художники нередко обращались к природному, в истории искусства оно не рассматривалось как нечто самоценное, а лишь через противопоставление самому искусству, где оно становилось маркированным членом оппозиции. Например, в практиках ленд-арта и арте повера природное выступало как внешний инструмент для институциональной критики или же как антитехнологический ответ индустриальным формам минимализма соответственно⁸. Совершенно по-другому к природе подходила «органическая школа живописи» (Михаил Матюшин, Елена Гуро) или же представители энвайроментального искусства и эко-арта (Хелен Мейер Хэррисон и Ньютон

Хэррисон, Алан Сонфист). Если первые уже задолго до Мишеля Серра предлагали прислушаться к природному при помощи художественных средств, то вторые пытались заключить с окружающей средой «природный контракт», занимаясь ее защитой и реабилитацией. Им соответствуют и текущие эксплицитно критические практики, обращающиеся к природе через политику и экономику, где разрушение и загрязнение понимаются как следствие иррациональности капитализма (Клер Пентекост, Эми Балкин).

И все же представители описанных выше течений были склонны опредмечивать природное⁹, в то время как новое поколение художников наделяет природу субъектным или хотя бы квази-субъектным статусом: она более не пассивная материя, но возвращается с удвоенной силой, объявляя войну человеческому¹⁰. Например, можно вспомнить проект Пьера Юига «Невозделанное» (2011–2012) представленный им на 13-й «Документе», в котором энтропические природные силы подрывают размеренность кассельского регулярного парка, а прорастающие психотропные вещества — рациональность картезианского *cogito*, или же апокалиптическую spectacularизацию природного у Олафура Элиассона («Проект "Погода"», 2013). Так оба эти проекта выходят за рамки оппозиции «природа — культура» и «натурализируют» другого: природа проникает не только в историю, но и в историю искусства.

Нумерология позднего капитализма

В отличие от индустриального капитала, ориентированного на получение прибыли от производства осязаемых объектов, современный финансовый капитализм основан на заемном спросе и кредитовании, то есть на извлечении денег из самих денег, абстрагировании самой абстракции. Этому экономическому базису соответствует и его идеологическая надстройка — неолиберальная доктрина, подчиняющая логике извлечения прибыли прежде считавшиеся автономными сферы — культуру, науку, политику и даже человеческие отношения. Всеобщая текстуализация, о которой говорила постструктуралистская критика, сегодня сменилась дигитализацией. В результате вместо означающего и означае-



мого мы все чаще оперируем числом и цифрой, вместо означивания — исчислением, вместо дискурсивных формаций — цифровыми матрицами. Беньяминовская магия языковых подобий обернулась нумерологией: только приобщившись к знанию о числах, *homo oeconomicus* может стать хозяином своей судьбы.

Логика цифры, что была заложена в новый дискретный носитель и сделала возможным развитие информационных технологий, а следовательно, и экспансию финансового капитала, — логика эта распространяется на все остальные сферы жизни. Стремительно развивающаяся нейробиология сводит психическую жизнь субъекта к взаимодействию нейронов («мы — это наши синапсы», по известному выражению исследователя психики Джозефа Леду), а гуманитарные науки под на-

тиском оптимизации подчиняются неоэмпиризму и вынуждены заниматься добычей и обработкой данных (*data-mining*)¹¹. Реальная аффективная политика заменяется манипуляцией через статистику и соцопросы, а дружба — «лайками» в социальных сетях. Земля, которая стала осознаваться конечной, оцифровывается, превращаясь в геоинформационную систему¹², в то время как человек перестает воспринимать природу эстетически, чувственно или сенсорно, но продолжает свои разрушительные отношения с миром, *вычисляя* таяние ледников и *измеряя* исчезновение видов, то есть рационализируя последствия своей пагубной рационализации¹³.

Симптоматично поэтому, что именно математика ложится в основу новых философских онтологий. К примеру, Квентин Мейясу, раз-



рывающий с «корреляционизмом» — кантианским сцеплением субъекта и объекта, считает, что именно точные науки, безразличные к человеческому существованию, могут проорвать порочный круг субъектно-объектной корреляции. Кантианский ноумен становится исчисляемым: «вторая природа» покусается на запретное знание о «первой»¹⁴. Но одновременно с «метафизическим поворотом» в философии происходит «цифровой поворот» в области гуманитарного знания: появляются цифровые гуманитарные науки, философия видеоигр, сетевая литература, различные подвиды теории новых медиа и т.д. Многие философы и теоретики (Александр Гэллоуэй, Эдриан Маккензи, Михаил Куртов и другие) склоняются подчас к буквалистскому прочтению онтологии. Например, Гэллоуэй противо-

поставляет самотождественной аналоговой онтологии (где «два» соединяются в «одно») онтологию дискретного, основанную на бинарном коде («одно» разделяется на «два»). При этом «делание-дискретным», то есть как раз дигитальное, подразумевает и большее количество элементов, что делает дигитализацию равноценной математизации¹⁵. Более того, Гэллоуэй говорит о том, что дигитальное всегда парадоксальным образом и уравни-тельное, а эквивалентом набору единиц и нулей могут стать, например, граждане либеральных демократий, что отчасти соединяет логику финансового капитализма с самой цифровой онтологией¹⁶.

Наконец, если бросить сегодня ретроспективный взгляд на искусство модернизма, то можно признать, что уже и его внутренняя ло-

гика была также основана на математике. Например, ортогональные конструкции Пита Мондриана сводили живопись к минимальным выразительным средствам и бинарным оппозициям (линии, цвета и плоскости), «дигитализировали и редуцировали ее до состояния первичного кода»¹⁷. Впрочем даже с внедрением видеоискусства, цифровая онтология далеко не сразу получила должное осмысление. Понятое как онтологически гетерогенное, а следовательно, постмедиальное средство, видео интерпретировалось прежде всего феноменологически¹⁸. С появлением интернета эта ситуация пришла к так называемому «цифровому расколу»¹⁹. Ведь хоть нет-арт 90-х (Оля Лялина, Jodi.org), исследовавший границы компьютерного интерфейса, и был склонен абсолютизировать интерактивность и виртуальность, но биеннальный мейнстрим вплоть до начала 10-х, открывая себя искусству цифровых технологий, отказывался говорить об оцифровке нашего существования. Однако в последние несколько лет с появлением и успешной коммерциализацией так называемого «постинтернет искусства», «новой» или «постсетевой эстетики» (Саймон Денни, Джон Рафман, Оливер Ларич) ситуация изменилась. Представители этого условного направления говорят о размывании границ между реальным и цифровым, между физическим и виртуальным, между человеческим и машинным²⁰. В эпоху повсеместного распространения новых медиа и появления «интернета вещей» искусство признает, что оно уже всегда опосредовано цифровыми протоколами интернета, то есть в историю искусства проникает не только природа, но и цифра²¹.

Овеществление овеществленного сознания

Попытаемся однако онтологизирующему прочтению этих технологических изменений противопоставить их идеологическую критику. Если мы обратимся к эссе Георга Лукача «Овеществление и сознание пролетариата», то увидим, что вышеописанные процессы не являются чем-то новым, но лишь абсолютизируют и заостряют тенденции, проявленные еще в XIX–XX веках. Уже в 20-е годы Лукач концептуализировал принцип калькулируемости, противопоставив его природной онтологии.

Под «первой природой» Лукач понимал «подлинное человеческое бытие» или же ту часть человеческой души, которая «осталась природой»²². Но поскольку в капиталистическом обществе товарные и человеческие отношения уравниваются, то человек здесь подвергается овеществлению и оказывается с ней разлучен. В сравнении с предыдущими общественными формациями, где искусственность и произвольность их организации не скрывалась, буржуазное капиталистическое общество натурализуется и начинает восприниматься как естественное, другими словами, становится «второй природой»²³. Лукач понимает установленный Кантом непреодолимый водораздел между субъектом и объектом, а также феноменом («вторая природа») и вещью-в-себе («первая природа») как результат овеществления. Иначе говоря, в текущей ситуации «мистическая непроницаемость вещи-в-себе» не может быть раскрыта, так как является «иллюзией овеществленного сознания, неспособного узнать себя в своих продуктах»²⁴. Достижение «первой природы» невозможно, пока не произойдет революция, когда человек сможет преодолеть «разрыв на теорию и практику, на разум и чувственность, на форму и материю»²⁵.

По Лукачу, овеществление всей внутренней и внешней жизни общества является следствием господства товарной формы. Будучи знаменателем всеобщей эквивалентности, ее абстракция позволяет уравнивать и обменивать качественно различные предметы, что неизбежно ведет к расчленению, рационализации и механизации сущности единичных предметов и явлений. Калькулируемость, то есть, в современной терминологии, математизация или оцифровка, — ключевое для Лукача понятие. В частности, он определяет «просчитываемость трудового процесса» как «разрыв с органически-рациональным, всегда качественно обусловленным единством самого продукта»²⁶. Капиталистическому способу производства требуется «все более точное предварительное вычисление тех результатов, которые нужно получить», в результате чего человеческие качества (куда мы можем отнести не только когнитивные, но также материальные и аффективные) становятся не более чем источником погрешности в «зара-

нее рассчитанном функционировании этих абстрактных частных законов»²⁷. Цифровая матрица, делающая дискретным гомологическую качественную целостность вещей, оказывается «овеществляющей и овеществленной оболочкой, которая покрывает собой истинную сущность объектов»²⁸.

Идею всеобщей цифровой просчитываемости — в оригинале Лукач использует слово *die Berechenbarkeit*, что соответствует «вычислению», ключевому понятию в информатике, — мы можем сегодня понимать как тенденцию позднего капитализма к новым глубинным формам рационализации, расчленения и овеществления. Забывая о том, что калькулируемость сама является функцией «второй природы», то есть природы, уже опосредованной капиталистическими отношениями, новая философия вслед за наукой пытается проникнуть внутрь «первой», чтобы приоткрыть завесу кантианской вещи-в-себе. У Мейяса сама материя, реальное, вещественное, природное, ноуменальное подвергается калькуляции. Но что нам обещает этот соблазнительный прорыв в неизвестное, который нам позволяет сделать современная наука: оказывается ли он преодолением разрыва между двумя «природами» или же, наоборот, рационализацией того, что не поддавалось разуму? Не станет ли такой прорыв катастрофой удвоенного овеществления и проникновения процессов овеществления в саму онтологию?

Эта ситуация усложняется тем, что математизация и оцифровка не приходят извне вместе с человеком, но имманентны природному. Благодаря многочисленным научным открытиям XX–XXI веков, финансовый капитализм и природная онтология узнают себя друг в друге. Поэтому вопрос оказывается уже не столько онтологическим, сколько этическим и идеологическим. Вместо того чтобы отвергать открытия в области нейробиологии (как, например, делает психоанализ), мы должны поставить вопрос о том, зачем они нам нужны и как они могут быть использованы. Именно об этом и говорят представители постгуманизма, нового материализма и других критических теорий. Научные открытия, позволяющие проникнуть логике калькуляции в неодушевленную природу, живую материю, чело-

веческое тело и мозг, хоть и являются потенциально освободительными, но в рамках капиталистических отношений ставят биосферу под угрозу новых форм субъективации. Так, Роза Брайдотти говорит о «биогенетическом отоваривании жизни», Патриция Клаф об «биоопосредованном теле»²⁹, Беатрис Пресиано о «фармакопорнографическом режиме»³⁰, а Катрин Малабу о гомологии и корреляции между функционированием мозга и самим устройством капитализма и т.д. Открытия в области генетики, фармакологии, нейронауки, астро- и биохимии, компьютерных технологий и других стремительно развивающихся научных областей оказываются идеологически ориентированы на установление новых систем контроля и капитализации форм жизни, приводящих к овеществлению и подчинению природного, биологического, анатомического.

Инфантилизация зрения

Большинство критически-ориентированных работ, представляя обычно экологические проблемы следствиями капитализма, кажутся излишне прямолинейными. Они склонны избегать «онтологической» проблематики, оставаясь, как уже говорилось выше, в рамках критики политической экономии. В свою очередь, представители сайнс-арта, напротив, пытаются рассуждать о новых онтологиях (например, *MEART*, перекодирующий «Черный квадрат» через нейроны крысиного мозга, или работа с говорящим названием «Оцифровка воды» группы «Куда бегут собаки?»)³², являются, пожалуй, не более чем формалистскими экзерсисами в области нового витка медиум-специфичности. В качестве примера я проанализирую работы Кати Новичковой, которые, несмотря на кажущуюся поверхностность — что, кстати, само по себе симптоматично, — критически отражают взаимоотношение двух онтологий на уровне создания, распространения и рецепции произведения. Тем самым они не просто иллюстрируют описанные изменения, но производят новый природо-цифровой субъект искусства.

Работы Новичковой основаны на материализации найденных в интернете двухмерных высококачественных фотографий растений, минералов и животных. Эти изображения,

распечатанные на алюминии и обрезанные ровно по контуру запечатленной фигуры, фронтально инсталлируются в галерейном пространстве. В последних инсталляциях они, как правило, сопровождаются объемными элементами — графиками, визуализирующими статистику вымирания видов, что придает всей инсталляции вид замершего театрального действия. Главные действующие лица этих работ — по преимуществу это образы животных, — нарушая конвенции постконцептуального экспонирования, кажутся трехмерными моделями или же — при взгляде на документацию инсталляций — коллажами, балансирующими между реальностью и высокотехнологичным цифровым воспроизводством. Эффект коллажа здесь неслучаен, так как сами эти ассамбляжи экстерииорируют модель компьютерного интерфейса, позволяющего совмещать несовместимое, произвольно варьируя размеры и формы материальных предметов при помощи простых манипуляций. Сама структура работ, способ их презентации, соответствующий современной плоскостной онтологии, располагают зрителя к фотографированию: и на фотографиях они выглядят, возможно, более эффектно и броско, чем в реальности³³.

Подобная практика Новичковой знаменательна тем, что совершает важный анахронический сдвиг от «видения», о котором с конца 80-х годов начали говорить в рамках «исследований визуального», в сторону зрения как естественного физиологического процесса³⁴. В своей лекции, прочитанной в рамках «Марафона вымирания» в лондонской галерее Серпентайн, художница указывала на то, что мозг, перестав быть научной тайной, оказался манипулируемым и стимулируемым благодаря открытиям в области нейробиологии³⁵. Внимание к изображениям в интернете, которое мы можем оценивать даже с точки зрения калорий, затраченных на восприятие, становится максимально предсказуемым. Ведь человек, будучи приматом, подобно другим представителям этого отряда, имеет предзаданные реакции на ретинальные стимулы: *homo sapiens* в результате эволюции получил не самое лучшее, трихроматическое (трехцветное) зрение, необходимое для различения фруктов



и распознавание других особей. Эти минимальные паттерны, необходимые для определения пищи, собственно и активизирует через мозг посредством простых комбинаций пикселей современная визуальная культура. Поэтому Новичкова говорит о максимальной редукции человеческой способности до простого реагирования, инстинкта. Другими словами, цифровое постинтернет пространство и эпоха гипернасыщения дигитальной образностью *HD* и *4K* приводит к архаизации, примитивизации человеческого восприятия, а не к его освобождению или расширению.

Так работы Новичковой подводят нас к обобщению обсуждавшихся в этом тексте природной и цифровой онтологий, первой и второй природы. С одной стороны, они на содержательном уровне говорят о природном — о хрупких видах, которые, исчезая в реальной жизни, возвращаются с удвоенной силой через воспроизводство в цифровой реальности (именно поэтому рядом с образами животных она помещает инфографику, свидетельствующую о вымирании). Многообразие живых организмов как бы вытесняется своими эфемерными копиями, но также и самим постоянно обновляемым хардвером, требующим токсичного производства, загрязняющего окружающую среду. Кстати, использование графиков как раз и напоминает о том, что человек вместо установления



новых чувственных отношений с миром лишь рационализирует последствия своей пагубной рационализации через исчисление, пряча при этом от реальности за мониторы и дисплеи.

Кроме того, подобно тому как классические произведения апеллировали к всезнающему «внутреннему Я», а модернистские — к развоплощенной трансцендентальной субъективности³⁶, работы Новичковой на уровне восприятия и рецепции феноменологически конструируют нового зрителя. Этот новый зритель отождествлен с интернет-потребителем или веб-туристом, причем понятным предельно материалистично, недialeктично и механистично — как набор операций нейронов, реагирующих на очередной паттерн. Аналогично и инсталляции художницы возбуждают физиологические паттерны активизации внимания, делая реципиента максимально предсказуемым — чем-то вроде «синопсической личности», обладателем «эстетического мозга», субъектом «экономики

внимания». Восприятие качественно единого произведения искусства регрессирует до его простого автоматического расщепления на минимальные пиксельные единицы. Такое изменение на уровне рецепции следует рассматривать как результат неолиберальной трансформации музеев и более общего слияния искусства с культуриндустрией последних десятилетий, где главным критерием оценки становится статистическая посещаемость выставок.

Инсталляции Новичковой говорят о математизации и оцифровке как о конститутивной форме общества, где неолиберальный капитализм, основанный на оптимизации и эффективности, трансформирует «первую природу» по своему образу и подобию. Как было сказано выше, животные понимаются не как формы жизни, но как визуальные паттерны (или «аттракторы», как называет их сама художница), привлекающие индифферентных покупателей через инфантильные формы реакции. В этом смысле важен и сам процесс создания работ. Изначально их образы производятся посредством цифровой фотографии, затем материализуются во время печати и снова технологически опосредуются в виде фотодокументации. Таким образом, сам процесс их производства уподобляется сложным и многоступенчатым процессам абстрагирования и опосредования, отдаляющим человека от реальности «первой природы». Через дискретизацию аналогового, через подчинение его логике калькулируемости эти вещи-в-себе как бы «разгадываются», но при этом они становятся компактными, манипулируемыми и стимулируемыми. В результате они приводят не к новому знанию о мире, а к овеществлению уже овеществленного сознания.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Butler J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1995. P. 165.

² Braidotti R. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.

³ Coole D., Frost S. *Introducing the New Materialisms* // Coole D., Frost S. (eds.) *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press, 2010. P. 8–9.

⁴ Serres M. *The Natural Contract*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995. P. 4.

⁵ Ильченко А. Дидрих Дидерихсен // <http://theoryandpractice.ru/posts/8605-diedrich-diederichsen-interview>.

⁶ Braidotti R. *Op. cit.* P. 37.

⁷ Davis H., Turpin E. *Art and Death: Lives Between the Fifth Assessment and the Sixth Extinction* // Davis H., Turpin E. (eds.) *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2015. P. 3–4.

⁸ Например, так считают авторы круга *October*. См.: Буа И.-А., Краусс Р., Фостер Х. и др. *Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм*. М: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015.

⁹ См. текст Т.Дж. Демоса «Искусство после природы» в этом номере.

¹⁰ См. также текст Ивана Новикова «Живопись как субъект природы» в этом номере.

¹¹ Braidotti R. *Op. cit.* P. 4.

¹² См. текст Николая Смирнова «Космический корабль Земли: диалектика глобального видения» в этом номере.

¹³ Этому и сопротивляется искусство антропоцена. См.: Davis H., Turpin E. (eds.) *Op. cit.* P. 17.

¹⁴ Meillassoux Q. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. London: Continuum, 2008. P. 116.

¹⁵ Galloway A.R. *Laruelle: Against The Digital*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. P. 52.

¹⁶ Ibid. P. 63.

¹⁷ Буа И.-А., Краусс Р., Фостер Х. и др. Указ. соч. С. 150. Мы можем рассмотреть и остальные изводы модернизма (монохром, решетку, концентрические круги или же дедуктивные структуры) как материализовавшиеся бинарные коды его внутренней логики.

¹⁸ Краусс описывала видео как «дискурсивный хаос», не имеющий ни сущности, ни объединяющего ядра». См.: Krauss R. *Voyage to the North Sea*. New York: Thames & Hudson, 2000. P. 24–25. Чтобы разрешить эту проблему, а также онтологизировать «расширенное кино», теоретик Джонатан Уолли описывает сущность фильма как «свет и время». Современная теория кино также рассматривает фильм феноменологически (Вивиан Собчак, Д.Н. Родовик).

¹⁹ См. текст Клер Бишоп «Цифровой раскол» в этом номере.

²⁰ См.: <http://booktwo.org/notebook/sxaesthetic/>.

²¹ Например, ретроспективно это пытается доказать выставка *Electronic Superhighway (2016–1966)* в галерее Уайтчепел (январь — май 2016).

²² Лукач Г. *История и классовое сознание*. Исследования по марксистской диалектике. М.: Логос-Альтера, 2003. С. 226. Хотя «природа» и рассматривается им как социальная, в ней все же намечена связь с материей и материальным.

²³ Там же.

²⁴ Jay M. *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*. Berkeley: University of California Press, 1986.

²⁵ Ibid.

²⁶ Лукач Г. *История и классовое сознание*. С. 184.

²⁷ Там же. С. 185.

²⁸ Там же. С. 251.

²⁹ Clough P. *The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine, and Bodies* // Glegg M., Seigworth G.J. (eds.) *Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.

³⁰ Preciado B. *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. New York: The Feminist Press, 2013.

³¹ Malabou C. *What Should We Do with Our Brain?* New York: Fordham University Press, 2008.

³² См. текст Дмитрия Галкина «Цифра и клетка: (не)органический синтез» в этом номере.

³³ Стоит добавить, что художница наблюдает за посетителями и на своих лекциях представляет документацию процесса документации, что становится концептуальным элементом ее практики.

³⁴ Foster H. (ed.) *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1987.

³⁵ Novitskova K. *Neverending Story: Patterns of Survival and Expansion Curves* // <https://vimeo.com/111844657>

³⁶ См.: Krauss R. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: MIT Press, 1977.

Андрей Шенталь

Родился в 1988 году в Москве.

Художественный критик, куратор.

Редактор «ХЖ». Живет в Москве.

Тимоти Мортон

Экология без природы

Чтобы достичь полной экологической сознательности, нам необходимо отказаться от термина «Природа», который я пишу с заглавной буквы, дабы подчеркнуть «ненатуральность», искусственность этого понятия. Я нигде не сталкиваюсь с Природой в моем феноменальном опыте. Я вижу кроликов, наблюдаю грозы, слышу, как мяукают кошки. Но я не вижу Природы и никоим образом не могу ее почувствовать. Возможно, дело здесь в том, что Природа — это совокупность определенного рода предметов? Тогда я начинаю перечислять эти предметы: птицы, рыбы, млекопитающие... Но по определению в перечне всегда чего-нибудь не хватает. Хорошо, добавим неживые формы — например, залежи железной руды или меловые холмы, — которые произошли из живых форм, как, впрочем, и вся верхняя часть земной коры. Но в этом перечне нет того, что лежит под земной корой, а также, скажем, электромагнитного поля Земли, которое защищает нас от солнечных лучей и способствует развитию жизни. Так что давайте включим в наш список предметы, не относящиеся к живым формам. Мы должны включить Солнце, без которого первичный химический бульон не превратился бы в цепочки сложных белков. Но и на Солнечной системе мы не сможем остановиться и посчитать, что перечень завершен, так как кометы содержат органические вещества, а звезды вообще состоят из всех возможных материалов. Если уж Природа включает в себя абсолютно все, то в нее входят и ложки, и компьютерные программы, и сигнальные конусы на дорогах.

Понятие Природы имеет смысл, когда оно является нормативным, а эта нормативность основывается на разнице между Природой и

Не-природой. Если я не могу заранее решить, что включить в перечень, так как перечень всех предметов есть абсолютно всё, то Природа как понятие становится совершенно бесполезной. Современность — это история о том, как наука подорвала прочную и устойчивую концепцию Природы, продемонстрировав, что границы между живым и неживым или между способностью и неспособностью ощущать недостаточно однозначны и отчетливы, для того чтобы разделить сущности на природные и неприродные. Своей теорией Дарвин потряс мир, показав, что живые формы происходят из неживых и что из одних форм жизни возникают другие. То есть он продемонстрировал, что нет четкой границы между биологическими видами, подвидами и мутациями. Таким образом, если смотреть на Землю глазами Дарвина, то она вмещает огромное количество различных сущностей — некоторые из них мы называем шимпанзе, другие бабочками и т.д.

Каждая из этих сущностей уникальна и отлична от других (шимпанзе уж никак не бабочка), хотя с эволюционной точки зрения они все связаны. Однако нельзя произвольно разбить процесс эволюции на небольшие отрезки и не столкнуться с парадоксами вроде временного парадокса Зенона или «парадокса кучи», касающегося предметов, которые состоят из множества других предметов. Парадокс Зенона заключается в следующем: если допустить, что время и пространство — это ряд конкретных, постоянно присутствующих единиц, то преодолеть расстояние от одной точки пространства до другой невозможно, так как любое движение можно поделить на бесконечно малые отрезки, что в конечном итоге приведет к

Кэти Хольтен, «Пространство бесконечности», 2013

остановке. Тем не менее мы видим, что вещи непрерывно находятся в движении. Поэтому лучше отказаться от идеи постоянного присутствия неизменных временных и пространственных систем отсчета, как бы трудно это ни было. Парадокс кучи говорит о сущностях, не имеющих четких границ, — а многие экологические объекты, например лес или окружающая среда, по сути, таковыми и являются, и парадокс кучи легко применим к ним. Если я сорву с дерева лист, лес по-прежнему останется лесом. Если продолжать обрывать листья, затем взяться за ветки, а потом перейти к деревьям, то, следуя этой логике, лес так и будет оставаться лесом, даже если в нем в конце концов не останется ни одного дерева. Из этого легко сделать неверный вывод, что леса не существует. Однако мы знаем, что лес — это определенный объект. Или наоборот — можно посадить одно дерево и совершенно справедливо заявить, что оно не является лесом. Можно продолжить и посадить на этой территории многие тысячи деревьев, но, по той же логике, они так и не станут лесом. Если же мы хотим, чтобы лес существовал, — а это мысль правильная как с философской, так и с экологической точки зрения, — нам следует принять тот факт, что леса не являются непосредственно и постоянно присутствующими объектами.

Таким же образом, если рассматривать перечень жизненных форм — перечень, который определяет вещи, относящиеся к экологии, такие как биом, экосистема и биосфера, — мы обнаружим в нем неопределенные сущности, которые, однако, уникальны и отличаются от других сущностей. Луг не является футбольным полем. Тем не менее, если мы попытаемся определить, что по сути является лугом, а что нет, у нас снова ничего не получится или мы снова столкнемся с парадоксами. Не получится потому, что луга состоят из ряда вещей, каждая из которых лугом не является. Таким образом, мы должны допустить, что по крайней мере некоторые из реальных предметов — если взять для примера сверчков, луга или ромашки — состоят из ряда других предметов, не содержащих себя в качестве своего собственного элемента и тем самым нарушающих запрет

Рассела, связанный с понятием множества всех множеств. Экологические сущности, такие как лесные массивы и поля, противоречивы и неоднозначны именно в том смысле, о котором предупреждал Рассел. Отдельная жизненная форма является совокупностью вещей, не являющихся этой жизненной формой. Так как мы можем и должны размышлять, не отсылая к метафизике присутствия, само понятие «присутствия» может и должно быть тщательно изучено. Если этого не делать, возникают трудности и парадоксы. Более того, эти самые трудности и парадоксы, возникающие, когда мы размышляем о Природе, непосредственно зависят от того, какой точки зрения на онтологию мы придерживаемся. В данном случае наша точка зрения заключается в том, что существование означает постоянное присутствие.

Говоря простыми словами, это предубеждение относительно того, что значит существовать, не позволяет выяснить, чем, собственно, являются жизненные формы, экосистемы и т.д. Можно заключить, что эти взгляды являются пережитком западного мышления докантовской и дююмовской эпохи, когда определенные метафизические истины устанавливались без тщательного анализа того, что лежит в их основе. Например, в дююмовской философии было распространено рассуждение: все имеет свою причину, и если проследить достаточно далеко тянущуюся в прошлое цепочку причинных связей, то в конечном итоге можно добраться до богоподобной сущности, до существа, являющегося причиной самого себя, *causa sui*. Однако это ни разу не было показано достаточно убедительно, и Юм сводит причинность к сугубо статистической корреляции. Очень возможно, что, выкурив сигарету, я заработаю рак. Но доказать наличие прямой причинной связи я никогда не смогу. Дело в том, что понятие причин как постоянно присутствующих метафизических сущностей, которые лежат в основе следствий, является очень сомнительным. В этом смысле современная наука следует Юму, и разработке теории глобального потепления всегда препятствуют теория, которая отрицает климатические изменения. И как табачные компании утверждают, что невозможно доказать



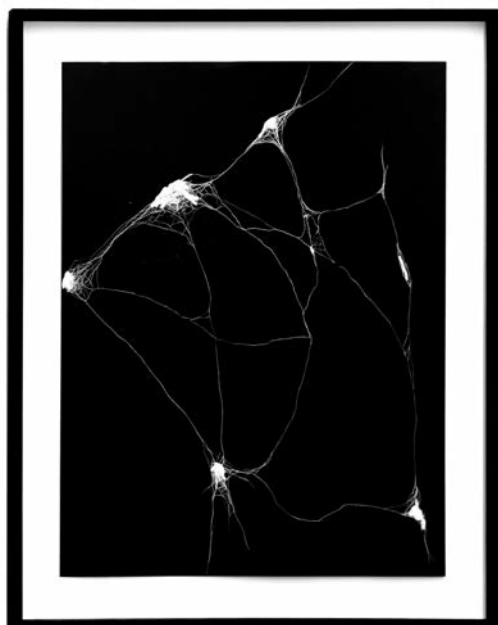
Кэти Хольтен, «Тарелки», 2013

прямую зависимость рака легких от курения, точно так же те, кто отрицает изменения климата, заявляют, что нет доказательств того, что глобальное потепление вызвано человеческой деятельностью.

Чтобы мыслить современно, необходим шаг вперед, подобный тому, который сделал Кант, своей основательной аргументацией подкрепивший нападки Юма на неуклюжие теории причинности. Должно быть нечто, что уже дано нашему созерцанию, говорит Кант, — к примеру, время и пространство. Эти способы созерцания являются априорными синтетическими суждениями, дающими возможность помыслить, например, причинность. У нас всегда уже есть готовые понятийные схемы, как если бы в глубине нашего сознания находился огромный, но невидимый океан причинности. К этому океану нет прямого доступа, но его возможно помыслить. Он соотносен с реальными предметами, так же как математические истины являются истинным мышлением о реальности.

Именно таким образом мы и делаем вывод о существовании реальности, а не потому что мы видим или осязаем реальные предметы (например, капли дождя).

Вещь сама по себе (вещь-в-себе) совершенно недоступна (человеку). Мы можем мыслить о ней, но она не может быть частью нашего опыта. Нам доступны только эмпирические и чувственные феномены. Кант открыл пугающую пропасть в реальности, раскол между феноменами опыта и тем, что он настойчиво называет «неизвестным» — *X*. Экологические явления, такие как климат и биосфера, представляют собой крайне изящные примеры явлений, которые можно помыслить — часто с помощью компьютерных технологий, — но нельзя увидеть или потрогать. Дождь, который капает мне на голову в субтропическом Хьюстоне, не является напрямую глобальным потеплением, но, учитывая, что сейчас начало XXI века, очень может быть, что это оно и есть. Это означает, что само присутствие капель не делает их



Кэти Хольтен, «Трещина», 2013

реальными — они являются лишь проявлением чего-то, что лежит глубже. Кант делает свои умозаключения, используя тот же самый пример, который я только что привел, — пример с дождем.

Экологические феномены неразрывно связаны с неким отсутствием, с пропастью между явлениями и предметами, которая вызывает беспокойство, поскольку ее нельзя уничтожить. Размышлять об экологии означает размышлять об отсутствующем, ни о чем — что является еще одним, более глубоким основанием того, почему в посткантовскую и постюмовскую эпоху, то есть в наше время, понятие Природы уже не работает. Использовать термин «Природа», говоря об экологии, — все равно что использовать средневековое оружие против баллистической ракеты. Или даже декоративное средневековое оружие.

Так как мы не можем напрямую указать на то, что находится за вещью (в ее основании), любая метафизика, основанная на понятии постоянного присутствия, оказывается ущербной. Чтобы подтвердить ее, в (человеческом) мире явлений попросту недостаточно

доказательств. Некоторые самые впечатляющие открытия современной науки связаны с вещами, которые невозможно увидеть или потрогать, поскольку они не являются постоянно присутствующими, во всяком случае, для трехмерных существ с ограниченным разумом. Эволюция представляет собой производную модель, которая возникает как результат происходящего на уровне ДНК взаимодействия некоторых алгоритмических процедур. Но я не могу напрямую указать на эволюцию. Эль-Ниньо — это сущность, которая заполняет собой многомерное фазовое пространство на графиках погоды Тихоокеанского региона. Но я не могу напрямую указать на Эль-Ниньо — сущность, являющуюся одним из первых сложносоставных климатических явлений, выделяемую и осмысляемую с конца XIX века.

Климат является невероятно сложным комплексом производных погоды и функционирует опять-таки в многомерном фазовом пространстве, недоступном для моих чувств. Но я могу помыслить все эти вещи. Только в мышлении и обнаруживается пропасть между феноменами и (их) причинами. Я уверен, что эта пропасть является результатом более значительного, а точнее, более общего раскола между вещью и явлением вещи: эпистемологическая пропасть — это сугубо кантовская, человеческая версия раскола, который пролегает между абсолютно всеми существами во Вселенной — и внутри каждого. Быть реальным в этом смысле означает нести в себе непреодолимую пропасть между тем, как ты являешься (в том числе самому себе) и что ты есть (что остается абсолютно недоступным). То, что ты есть, скрыто очень глубоко. Что же явлено? Естественно, внешний вид или форма: то, что Кант называет феноменальным. Явление в качестве феномена, или форма явлений, по определению является неким рассказом о предмете. Феномены дают информацию о вещах. По определению, эта информация — о прошлом. Форма вещи — это ее прошлое. Капля дождя рассказывает, как образовалось облако, как оно поднялось в атмосферу и как снова вернулось на землю в виде осадков. Утверждение, что форма есть прошлое, станет понятнее, если мы вспомним

специальную теорию относительности. Существует ограничение в скорости передачи информации — информация не может передаваться мгновенно. Чтобы что-то явилось, должно пройти время. Если размышлять дальше, то мы приходим к выводу, что время возникает как свойство предмета. Кант полагал время формой мышления — мысли следуют одна за другой.

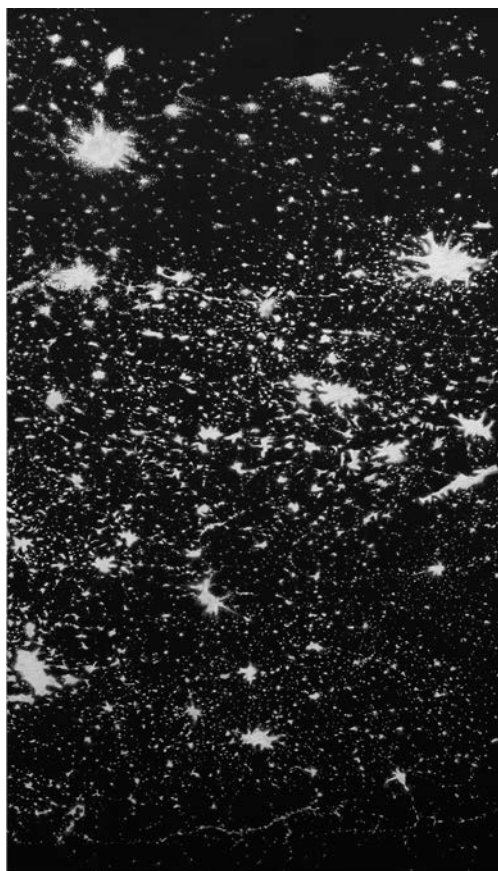
Но мы можем обобщить теорию Канта и включить в нее абсолютно все, как полагал Эйнштейн. Любое тело создает пространственно-временное поле, которое ускоряет или замедляет движение других объектов, в зависимости от их положения и импульса. Наличие пространственно-временного вихря вокруг Земли было недавно подтверждено опытами с использованием большого количества сверхточных гироскопов на орбите.

То, что я называю сущностью вещи, — это не просто какой-то невнятный субстрат, скрывающийся за явлением, а именно вещь в себе — скрытое бытие, недоступное в качестве феномена. Мы вступаем в область парадокса, так как явление есть явление именно этой вещи: осьминог не является как то-стер. Следовательно, внутри самого предмета также есть несовпадение — раскол между его сущностью и его явлением. Если явление, или форма, предмета является его прошлым, то чем же является сущность? Возьмем стихотворение. Мы не знаем, в чем его действительный смысл; мы можем прочитать слова, но у нас есть только определенное ограниченное понимание того, что они могут означать. А разве не так обстоит дело с любой другой сущностью — страусом эму, солонкой, гироскопом? Сущность предмета можно объяснить словосочетанием «еще не»: она еще не проявилась.

И она никогда полностью не проявится. Она не проявится и через энное количество единиц времени от настоящего момента. На самом деле, сущность предмета не проявится даже отчасти, никогда, ибо она не достигнет нас ни полностью, ни по частям. Так что единственный вывод — сущность предмета является будущим. Это не предсказуемое и вычисляемое «будущее», это скорее будущность как коренное свойство. Что действительно реально существует в каждой сущно-

сти, так это скользящие мимо друг друга прошлое и будущее, которые никогда не соприкасаются, так как будущее никогда не наступает, но оно реально настолько, насколько реальна вещь. Будущее проявляется в виде некоего отсутствия; но это не значит, что оно не существует вовсе, так как это означало бы, что не существует самой вещи — ни солонки, ни дерева, ни экосистемы. Не означает это и того, что сущность предмета, а именно его будущность, метафизически реальна, то есть постоянно присутствует. Более того, сейчас стало очевидно, что не существует такого понятия, как настоящее в метафизическом смысле, в смысле постоянного присутствия. Настоящее всегда определяется из соотношения между предметами, и оно может быть установлено произвольно с произвольной степенью точности: одна наносекунда, один день, один век, одна геологическая эпоха.

То, что называется настоящим, на самом деле является сугубо относительным движением, не имеющим заранее установленных границ, некоторой «сиюминутностью». Если бы было иначе, если бы настоящее на самом деле существовало, оно бы имело определенные границы и подчинялось бы парадоксу Зенона и «парадоксу кучи». Если бы время состояло из атомов, ничего не могло бы произойти, так как временные отрезки либо делились бы до бесконечности, либо никогда не следовали бы один за другим. Как бы странно это ни звучало, реальность без метафизически реального настоящего представить себе в конечном итоге легче, так как в ней остается много свободного места для событий. Из-за странного раскола между прошлым и будущим, а также в связи с тем, что предмет как бы «растянут» между этими двумя временными характеристиками, сущее всегда немного «опережает само себя». Вполне очевидно, что инерцию, то есть тот факт, что вещи продолжают двигаться, если их каким-либо образом не остановить, трудно объяснить, если не допустить, что вещь смещена относительно самой себя или отлична от самой себя. Это отличие от самого себя можно наблюдать эмпирически. Отличие это совершенно незначительное, но тем не менее оно



Кэти Хольтен, «Созвездие (Земля ночью. Германия)», 2013

значительно превосходит квантовые величины, на уровне которых имеет место когеренция, то есть размывание вещи, когда невозможно локализовать квант.

То, что вещь является размытой, можно увидеть невооруженным глазом на примере крошечной металлической пластинки длиной около тридцати микрон. Она одновременно кажется вибрирующей и не вибрирующей. Если не допускать возможности, что предметы могут превысить скорость света, то необходимо признать, что они не занимают метафизически настоящее, постоянно присутствующее место в пространстве и времени, а скорее «пространствуют» и «временят» (в непереходном значении), что,

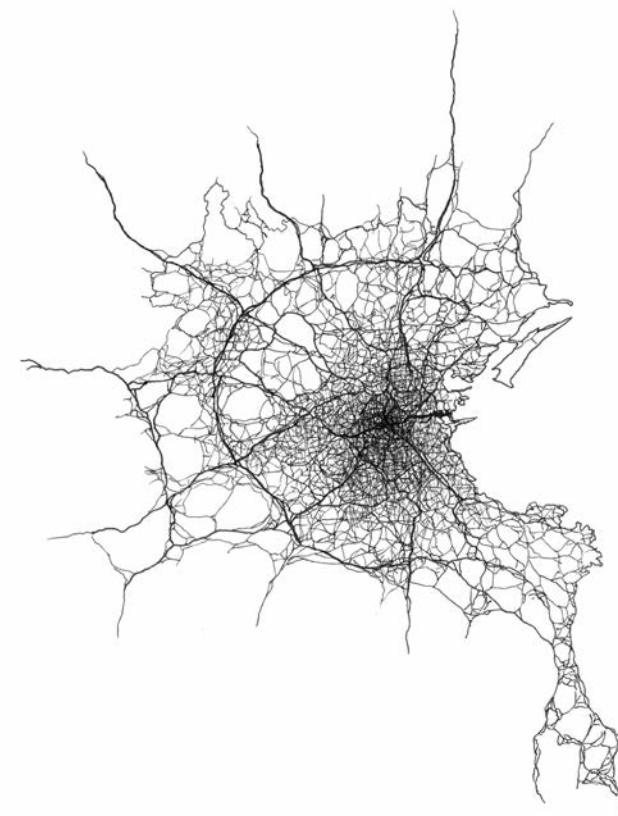
в свою очередь, является частью их способа являться.

Кант относил эту «пространственность» и «временность» предметов исключительно к (человеческому) восприятию. Однако, за исключением антропоцентристского предрассудка, нет никакой причины относить его аргумент лишь к разрыву корреляции между человеком с одной стороны и всем остальным миром — с другой.

Экология подразумевает мышление в таких временных и пространственных масштабах, которые раздвигают наши обычные рамки восприятия и понимания, делая пропасть между феноменом и вещью заметной для нашего разума. В течение двухсот лет люди открывали сущности, безжалостно ставящие под сомнение временные и пространственные масштабы, в которых мы мыслим, действуем и воспринимаем. Эти пространственно-временные масштабы — глобальное потепление, например, продолжается уже 100 000 лет — одной своей величиной разрушают предрассудок, что существует один-единственный, относительно стабильный и неизменный пространственно-временной континуум. И сейчас этот предрассудок обнаруживается как то, чем он и является на самом деле, — как искажение реальности, привносимое человеком. Такие крупные биологические и экологические сущности, как климат, биосфера и эволюция, забили еще несколько гвоздей в гроб антропоцентричного мира — так же как в свое время Галилей и Коперник, доказавшие, что Земля вращается, и Кант, продемонстрировавший, что (человеческое) созерцание придает (человеческий) смысл вещам.

Романтические модели

Именно о «романтизме» обычно говорят, когда имеют в виду поэзию о Природе. Это особенно характерно для более поздних литературных тенденций, которые стремятся, как я это называю, рассуждать о современности: «До нас все было таким старомодным, простым и искренним, а теперь все новое, полное рефлексии и сложное». По иронии судьбы, если вы увлекаетесь эпохой романтизма, то наверняка заметили, что рассуждать о современности начали именно тогда!



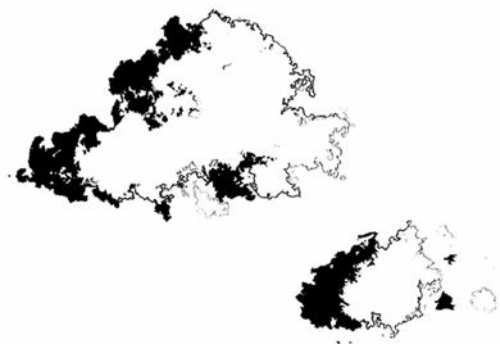
Кэти Хольтен, «Дублин», 2012

Так что романтизм как раз и представляет собой тоску по Природе и поэзии Природы. Другими словами, по поэзии, которой никогда не существовало до тех пор, пока ее уход не начали оплакивать.

Таким образом, поэзия эпохи романтизма лишена Природы, и пусть вас не обманывают строки о том, что вешние ветра лучше, чем сотни прочитанных книг. На самом деле это стихотворение Вордсворта («Все наоборот») принимает форму директивы, предписывающей прекратить читать его, то есть директивы, которую невозможно выполнить по определению, так как, прекратив читать стихотворение, невозможно узнать, о чем оно. А оно о том, что надо прекращать читать книги и пора выйти из дома во внешний мир. Как доказывает Деррида, и весьма

последовательно, надо сказать, различие на внутреннее и внешнее — это начало онто-теологии. А онто-теология — это именно то, что отвергла «революция» Юма и Канта.

Таким образом, стихотворение Вордсворта можно сократить до одного предложения: «Не читайте это предложение». Конечно, это предложение является своеобразным замкнутым кругом, поскольку требует одновременно двух противоречащих друг другу действий: оно запрещает читать его и в то же время является директивой, которую необходимо прочитать. Это и логика внедорожника, который в удачных рекламных роликах показан как диван для путешествий, оборудованный телеэкраном (ветровым стеклом), через который можно наблюдать



Кэти Хольтен, «Облака над Кокодри, Луизиана (вид из Google Earth)», 2012

за реальностью с безопасного расстояния. Таким образом, можно сказать, что даже это стихотворение, которое, как предполагается, довольно настойчиво приказывает выйти в открытый простор мира, подспудно, но неизбежно принуждает нас остаться в кресле и прочесть его, так как только тогда у нас есть возможность прочесть, что нам необходимо выйти из дома. Природа уже не присутствует здесь полностью; имеется в виду, что я никогда не смогу полностью постичь ее, никогда не смогу вытряхнуть эту иронию из своей головы и успешно воткнуть ее в дерево (в связи с чем меня переполняет чувство вины), я никогда не смогу следовать этому указанию. Вот в этом-то и проблема — только что я уже прочитал стихотворение о том, почему я не должен был его читать.

Теперь рассмотрим другое стихотворение Вордсворта — «Мальчик». Кульминация стихотворения является великолепным примером вордсвортовской антикульминации. Итогом оказывается взаимосвязь, цепь, соединяющая Мальчика с «дивной картиной», которую он вбирает в себя. Т.С. Элиот в своем стихотворении «Бернт Нортон» превращает подобный способ высказывания в предельно краткий круг: «Ибо розы глядели навстречу взглядам» (*the roses // Had the look of flowers that were looked at*). Природа — это нечто, становящееся реальным, только когда Мальчик замыкает цепь, и стихотворение тут же

дает нам аналогию: «...теплым небом, // В пучине вод неясно отраженным» (*that uncertain heaven, received // Into the bosom of the steady lake*). Разбивка на строки и пунктуация подчеркивают здесь роль пустоты, отсутствия, так как, чтобы прочесть следующую строчку, нам необходимо переместить взор в спокойную, ничем не возмущенную пустоту бумажного листа справа от стихотворения. Небо неясно отражается в воде озера, на берегу которого стоит Мальчик, и вода в данном случае представляет собой аналогию его разума. Природа превращается в исчезающий мираж в тот самый момент, когда достигнут максимальный контакт с ней. Вордсворт здесь совершенный кантианец, как мы видим из кантовского примера с каплями дождя: эти капли, эти самые настоящие, мокрые дождевые капли, падающие на мою голову, — это просто феномен, и не только в моем понимании, но и в моем перцептивном опыте; они не являются вещью в себе. Даже несмотря на то, что они падают на мою реальную голову, несмотря на мой статус человека, то есть статус реального разумного существа, стоящего под дождем, вещь в себе феноменологически остается наиболее отдаленной от меня.

Все, что можно сказать по этому поводу, — это то, что если Вордсворт и демонстрирует нам некий род сущности, то она является довольно странной сущностью, у которой отсутствует метафизика присутствия. Реальность Мальчика быстро сходит на нет, когда становится понятно, что мы видим не его внутренний мир (а как его можно увидеть?), а озеро, а затем следует цезура, и разрыв между строками, и озноб романтической иронии от осознания того, что автор стоит у могилы Мальчика. Дело в том, что Мальчик и Природа исчезли намного раньше — и в этот самый момент единения их уже не было.

Все, что у нас остается, это переживание реальности, настолько же живой, насколько и нереальной. Название стихотворения «Был Мальчик» (*There Was a Boy*) подчеркивает отсутствие (не-присутствие) Мальчика — отсутствие, которое одновременно является настоящим существованием, не «ничем», а своего рода пустотой, не уконтинечским (абсолютным) «ничем», а меонтическим «ничем»

(не-наличием). Сама форма стихотворения подчеркивает, что форма как таковая является прошлым. Сущность Мальчика недоступна как феномен, она не может находиться на поверхности феноменов, и неважно, насколько тщательно мы изучаем мальчика, озеро, его действия и т.д. То, что, как нам кажется, присутствует в настоящем, рассеивается в неясной будущности, так же как образы стихотворения исчезают, превращаясь в отражение отражения; и тут мы видим разрыв непрерывности, заставляющий нас гадать, что же произойдет дальше.

Как бы то ни было, мы сталкиваемся со странным относительным движением между прошлым и будущим, без настоящего. И Мальчик, и пейзаж загадочно связаны с будущим; они присутствуют в форме «еще не» — существуют, но их существование не автономно, на них невозможно указать, они не находятся ни в одной точке реального пространства. И тем не менее это реальность: Мальчик был. Предвосхищая философию Левинаса, Вордсворт как бы пытается сказать, что *il y a* («имеется») существования без существующих на самом деле является «имелось», но никак не «есть», что существование вещей — это быть странным образом растянутым между прошлым и будущим без настоящего или (что одно и то же) с настоящим, определяемым с произвольной точностью — одна наносекунда, миллион лет, 24 100 лет (период полураспада плутония-239). Последний пример я привел умышленно, чтобы показать, что экологические сущности, например плутоний и глобальное потепление, имеют такую протяженность в пространстве и времени, что мы просто вынуждены осознать: большая часть из воспринимаемого нами как «настоящее» и «присутствующее» на самом деле является исключительно произвольным конструктом в человеческих масштабах. Сущность — это своего рода изотоп самой себя, который со временем истощается, энергия которого утекает через внутренний разлом между тем, что он есть, и тем, как он является. В конце концов, плутоний-239 постепенно исчезает, как «испаряются» из-за излучения Хокинга и черные дыры — самые плотные объекты во Вселенной. То, что мы называем настоящим, индивидуально для

каждого конкретного сущего, и это только способ, каким его явление в итоге истощает его сущность. Под сущностью я подразумеваю будущность, а не какой-нибудь метафизически реальный субстрат вещи, будь то атомы, первичная материя, человеческий дискурс или измерительный прибор, с помощью которого я измеряю эту вещь.

Таким образом, экология вынуждает нас увидеть, что мы находимся в этом загадочном, невозможном пространстве между прошлым и будущим, возникшем из-за несовпадения во всех точках эмпирического пространства прошлого и будущего, которые скользят мимо друг друга, как поезда на закрытой станции метро. И, как мы видим, впервые размышления об этом тревожащем скольжении появляются в поэзии эпохи романтизма.

Перевод с английского АЛЕКСЕЯ УЛЬКО

Тимоти Мортон

Родился в 1969 году в Лондоне.

Историк литературы, философ.

Автор множества книг, среди которых

«Шелли и революция вкуса» (1994),

«Экология без природы» (2007),

«Гиперобъекты» (2013).

Живет в Хьюстоне.

Т.Дж. Демос

Искусство после природы*



Нильс Норман, «Геокрысер», 2001–2004

Возможно, ночное небо никогда не выглядело столь пугающе необычным, как в работе «Планетарий фондового рынка черных скоплений», для создания которой лондонские художники Лиз Отоджина и Джошуа Портуэй спроецировали скопления неземных созвездий на поверхность, похожую на купол планетария. Каждое небесное тело здесь соответствует не природному объекту, а одной из компаний — участников торгов; с помощью компьютерной программы финансовая деятельность на международных фондовых рынках перекодируется в мерцающие звезды. В 2001 году на выставке в галерее Тейт Британия произведение было подключено к новостной службе агентства *Reuters*; в 2004 году в Центре современного искусства св. Николая в Копенгагене — к местной фондовой бирже. Звезды начинают ярко мигать, когда акции соответствующей компании торгуются успешно, созвездия складываются и распадаются в зависимости от динамики рынка. Расширяя небесную панораму поистине астрономической сложности, художники добавляют в эту светящуюся экосистему новых цифровых существ. Эволюционные алгоритмы, разработанные исследователем искусственной жизни Сефном Хойлем, запрограммировали эти существа питаться энергией звезд, превращаться в сложные создания и производить потомство, чтобы выжить в этой странной медиа-экосистеме. Когда на рынке происходит спад, существа голодают, тощат и вымирают, поглощенные тьмой.

Но примечательно, что эта необычная экосистема подчеркнуто лишена естественной жизни. Название проекта Отоджины и Портуэй обыгрывает название модели опционного ценообразования Блэка–Шоулза, которая была представлена в 1973 году профессорами Чикагского университета Фишером Блэком и Майроном Шоулзом; формула с беспрецедентной точностью определяет ход торговли финансовыми активами. «Планетарий фондового рынка черных скоплений» сводит такого рода сложные вычисления до захватывающе наглядной логики компьютерной игры, в которой якобы страдают изголодавшиеся животные — и это ведет к несчастьям и бедствиям в реальной жизни. Как говорит Хойль, «взаимоотношения этих существ с их искусственным звездным миром отражают наши взаимоотношения с финансовыми рынками: они всеми силами пытаются выжить, конкурируя друг с другом в мире, сложность которого не в состоянии понять в силу своей примитивности»¹. В этом смысле существа из «черных скоплений» являются не чем иным, как квинт-эссенцией антрепренерства, напоминая о том, что Мишель Фуко в своих поздних работах по биополитике называл *homo economicus*, субъектом неоллиберализма². Рассматриваемое произведение — это не просто средство визуализации абстрактных данных, а наглядная модель жизни в период хищнического развития капитализма в пространстве, в котором не имеет значения ничто иное: ни тело, ни общественная жизнь, ни религия, ни эстетика. То, что «существа» постоянно вымирают во

* Текст был первоначально опубликован в журнале *Artforum*, vol. 50, № 8, April 2012.



Нильс Норман, «Съедобный парк», 2011

время показа произведения, предполагает, что проект в его сильной интерпретации является мрачной аллегорией (а также очевидным предупреждением) нашего ненадежного существования — существования биологического вида, действия которого угрожают его собственной жизнеспособности³.

Изображая слияние реального мира с капиталом в виде звездного неба, Отоджина и Портуэй отображают работу фондового рынка при помощи определенной технологии визуализации, демонстрируют, насколько искусственной является на самом деле финансовая система и насколько незащищена жизнь перед лицом чисто экономической рациональности. Таким образом, эта работа опровергает тезис о том, что «рынок является частью человеческой природы», — утверждение, которое, как сказал однажды Фредрик Джеймисон, «не может оставаться неоспоренным». Тем самым он полагает, что спор по поводу данной концепции (идеи, что рынок является нашей второй природой и что это данность, биологический факт) является «важнейшим пунктом идеологической борьбы в наше время»⁴. Джеймисон интересовался главным образом натурализацией денежных отношений, но примерно в то же



Нильс Норман, «Геокрызис», 2001–2004

самое время, в 1992 году, когда проходил Саммит Земли в Рио-де-Жанейро, впервые стала заметна и обратная сторона этой неолиберальной доктрины: капитализация природы, которая грозит даже более масштабными последствиями⁵. Согласно этой концепции, экологический кризис является прежде всего кризисом экономическим, и его можно преодолеть лишь с помощью экономических стимулов. Подобная точка зрения лежит в основе Киотского протокола и всех дальнейших попыток бороться с изменением климата

(включая прошлогоднюю конференцию ООН по климату в Дурбане, Южная Африка), которые защищают такие механизмы «углеродного рынка», как торговля квотами. Включая окружающую среду в рыночные отношения путем предоставления квот на выброс парниковых газов, данная система фактически означает продажу «права» загрязнять окружающую среду. В связи с тем, что количество выпущенных в атмосферу парниковых газов ежегодно возрастает, проблема опровержения этой логики натурализации встает все более остро.

Проект «Общественный смог» (2004) Эми Балкин напрямую касается данной проблемы, предлагая творческое моделирование связей между природой и финансовой системой. Проект, над которым художница из Сан-Франциско работает в последнее время, будет продемонстрирован этим летом на 13-й «Документе» в Касселе. Он дает увидеть тот сизифов труд, который вкладывает Эми в попытки создать в атмосфере «парк» чистого воздуха — парк, размеры и длительность существования которого зависят от приобретаемых художницей квот на выброс загрязняющих веществ, а также от продолжительности действия этих контрактов. Выкупая разрешение на выброс в атмосферу углекислого газа, Эми Балкин по крайней мере в малых масштабах разрушает систему торговли квотами, изымая их из сферы промышленного использования. Она организовала над прибрежной зоной Округа по контролю за качеством воздуха южного побережья Калифорнии «Нижний парк», который работал в течение лета 2004 года; «Верхний парк» целый год, начиная с декабря 2006-го, просуществовал над Европейским Союзом, а затем с апреля по август 2010 года находился над Соединенными Штатами. Балкин также установила в разных частях города Дуала в Камеруне тридцать рекламных щитов, объявляющих о возможном открытии парка чистого воздуха над Африкой. Слайд-шоу, размещенное на сайте «Общественного смога», демонстрирует финансовые и юридические документы, на основании которых создавались эти парки, в том числе фрагменты писем художницы торговым агентам, у которых она приобретала разрешения, и юридические контракты на покупку квот.

Кроме того, там можно найти фрагменты разговоров с неизвестными чиновниками, с которыми Балкин пыталась договориться о включении атмосферы Земли в Список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО. Этот аспект проекта поднимает вопрос о том, кто наделен правом включать в этот список и требовать соответствующих охранных мер, а некоторые из записанных ответов — например, «хм, конечно... да, да, конечно», — иллюстрируют, что Балкин пришлось столкнуться со стеной бюрократии. Некий Франческо Франчони объяснял ей, что «включить в Список всемирного наследия атмосферу можно только в том случае, если все участники будут согласны, [...] что атмосфера является такой частью общей окружающей среды, которая представляет собой "ценность глобального масштаба" и что ее сохранение важно для сохранения "территориальной" экологии в каждом государстве», — как будто в этом можно усомниться!

Виртуальность проекта (воздушный «парк» нельзя увидеть, он не может быть стабильным) отражает невидимость и неосязаемость углекислого газа в атмосфере и изменения климата в целом. И как раз эта невидимость позволяет отрицать само глобальное потепление и упрощает связанные с ним экономические манипуляции, сомнительную природу которых проект Балкин пытается раскрыть. На своем веб-сайте она пишет: «В конечном счете, так как логика приватизации стремится к превращению всех ресурсов, находящихся в совместном пользовании, в товар, способ сократить содержание углекислого газа в атмосфере, основанный на торговле [квотами], противоречит социально справедливому решению проблемы глобального загрязнения воздуха. Нам нужен другой подход. А пока у нас есть "Общественный смог", с помощью которого люди всей земли смогут выкупить небо на открытом рынке»⁶. Таким образом, работа Балкин пародирует практику торговли квотами в качестве ответа на изменение климата, чтобы показать ее лживую логику. Однако, заявляя, что «"Общественный смог" не является заменой конкретным действиям», художница признает, что просто привлечь внимание к проблеме недостаточно.



Эми Балкин, «Общественный смог», 2004

То, что значение этих идей для мира искусства возрастает, ясно по увеличивающемуся числу выставок, каталогов и критических статей, посвященных теме искусства и экологии. Например, биеннале «Натюрморт: искусство, экология и политика перемен», которая проходила в Шардже в 2007 году, была напрямую посвящена такого рода практикам, преломлявшимся через призму многочисленных противоречий внутри этой ближневосточной страны; например, противоречие между впечатляющим развитием рынка недвижимости, основанным на нефтедобывающей экономике, и поддержкой биеннале, которая предполагала огромные затраты, особенно на воздушные перевозки. Откликаясь на широкий круг проблем, затронутых на биеннале, Туэ Гринфорт создал произведение «Выше на два градуса» (2007), которое состояло из термогидрографа (прибора, измеряющего одновременно температуру и влажность), установленного в Музее искусств в Шардже на столе,

который был изготовлен в Японии из малазийского дерева, а затем продан в Дубай. Однако это воплощение ситуации глобализованного производства представляло собой лишь часть созданного Гринфортом инновационного произведения экологически-институциональной критики; кроме этого, художник повысил температуру во всем музее на два градуса по Цельсию — то изменение, которое в «Докладе Стерна» (исследовании, проведенном на деньги правительства Великобритании в 2006 году, фрагменты которого также были выставлены на биеннале) называлось как ориентир для борьбы против глобального потепления, но теперь кажется недостижимой целью. Еще одна составляющая работы Гринфорта — использование денег, сэкономленных на кондиционировании, на охрану дождевых лесов в Эквадоре через датскую экологическую организацию *Nepenthes*. Несколько квадратных миль дождевых лесов были приобретены примерно за

четыреста долларов. Вряд ли художник предлагал это в качестве решения проблемы; его произведение, будучи актом критического отрицания, скорее, демонстрировало пугающую сложность проблемы, усиливая ее парадоксы. Хотя работа Гринфорта и спасла лишь крошечный клочок земли, она успешно показала связи между экономическими, экологическими и институциональными системами.

Произведение Гринфорта выявляет врожденный недостаток, присущий логике компенсации, который заключается в том, что продается разрешение на нанесение ущерба окружающей среде здесь, чтобы сохранить природу там. Критики отмечают, что подобный образ мышления не принимает в расчет отсутствие взаимозаменяемости в случае, когда речь идет о биологическом разнообразии. Компенсация основывается на теории биотической и денежной эквивалентности, которая, рассматривая природу как товар, упускает из виду то обстоятельство, что разные формы жизни являются неотъемлемой частью уникальных местных комплексов взаимосвязей, так что средства, направленные на сохранение тропических лесов Южной Америки, не смогут в конечном счете возместить ухудшение качества воздуха в Персидском заливе. И действительно, работа Гринфорта вторит концепциям таких эко-критиков, как

Тимоти Мортон, который недавно предложил перейти к рассмотрению «экологии без природы». Его аргумент состоит в том, что мы до такой степени идеологически скомпрометировали саму идею природы, что этот термин уже невозможно дальше использовать в концептуальных и эстетических целях. Конечно, это не означает, что не существует окружающей среды, наполненной разными формами жизни; скорее, эта теория утверждает, что «природа» не может быть объективирована как нечто внешнее и отдельное от нас, поскольку живые и неживые объекты вплетены в общественные, политические и чувственные отношения⁷. Так же как и «Общественный смог», проект «Выше на два градуса» визуализирует все три аспекта этой сети взаимосвязей.

Эти проекты заметно отходят от идеи природы, воплощенной в работах многих пионеров эко-арта 70-х, которые чаще всего изображали природу как обособленную сферу, нуждающуюся в защите от промышленного разрушения, загрязнения и экономической эксплуатации. Эта защита, однако, часто приводила к опредмечиванию природы, что по иронии парадоксально сближало ее с той же самой промышленной объективизацией. Но тем не менее такие фигуры, как Йозеф Бойс, Агнес Денеш, Питер Фенд, Ханс Хааке, Хелен

How big is Public Smog?



Эми Балкин, «Общественный смог», 2004



Алан Сонфист, «Пейзаж времени», 1965–1978

Мейер Хэррисон и Ньютон Хэррисон, а также Алан Сонфист, помогли сосредоточиться на представлении часто ускользавших от нашего внимания природных территорий и процессов; как и их современные коллеги, они поднимали вопросы экологии, тематизируя то, что обычно остается скрытым. Хорошим примером можно считать работу Сонфиста «Пейзаж времени» (1965–1978): художник вернул половину квартала Гринвич-виллидж в Нью-Йорке в доколониальное, первобытное состояние, защищенное от вторжения инвазивных видов растений, урбанизации и городской застройки, и это несмотря на повторяющиеся, а вернее, непрекращающиеся попытки городской среды Манхэттена отвоевать эту территорию и помешать намерениям автора.

На самом деле, невозможность отделить «природу» от человеческой деятельности становится все более очевидной — экология тесно сплелась с экономическими расчетами и правовым регулированием, а господство промышленности над природой усугубляется, что ведет к масштабным экологическим бедствиям и изменению климата. Многие экологи

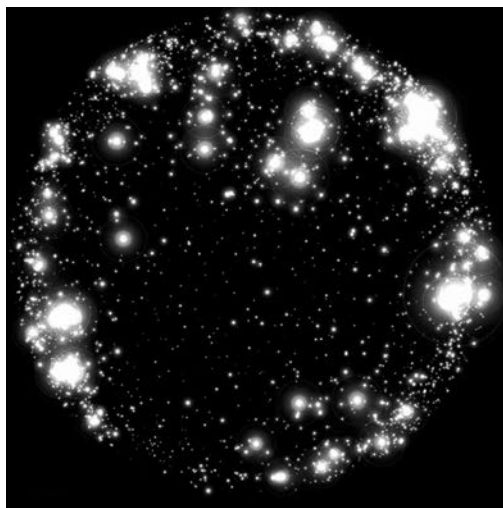
и ученые, изучающие атмосферу, утверждают, что мы живем в эпоху антропоцена, когда деятельность человека становится основной причиной геологических изменений на планете⁸. Индийская исследовательница и экологическая активистка Вандана Шива определила основное препятствие, с которым сталкивается концепция «природы», следующим образом: «корпоративный контроль жизни»⁹, осуществляемый посредством биотехнологий и закона об интеллектуальной собственности. Это новая фаза того, что Шива вслед за экофеминисткой Кэролайн Мерчант называет «смертью природы», когда даже живые организмы рассматриваются как результаты человеческой деятельности, лишённые способности к автономии и самоорганизации. Именно в этом контексте такие группы, как *Critical Art Ensemble*, осуществили значимые интервенции — например, проект «Дикорастущее зерно» (2003–2004), созданный совместно с Беатрис да Коста и Ши-шун Шу. Эта передвижная лаборатория-перформанс путешествовала по разным художественным пространствам Европы. Члены *Critical Art Ensemble* предлагали посетителям приносить купленные в продовольственных магазинах продукты, которые затем тестировались на содержание в них генетически модифицированных компонентов. С помощью проекта авторы указывают на зазор между законами Евросоюза, направленными против использования ГМО, и европейскими открытыми рынками, что неизбежно оставляет возможность для импорта модифицированных продуктов — особенно из Соединенных Штатов, где многие компании успешно сопротивляются тому, чтобы открыто обозначать содержание ГМО на упаковке. Как объяснили художники, их работа предлагает «способы визуализировать фактическую реальность теорий глобальной торговли». В то же самое время она демонстрирует и представляет в лицах, что неспециалисты могут использовать технические приемы научного тестирования: одетые в простые футболки художники размещаются за столами, уставленными пугающего вида оборудованием. Однако подобные случаи также демонстрируют сложность постприродного состояния: сторонники продуктов без ГМО в силу необходимости остаются но-

стальгически верны натуральному и защищают его, считая территорией, нуждающейся в охране. И в самом деле, в то время как некоторые эко-критики желают доказать, что природа существует только в теории, экологические активисты вроде Шивы апеллируют к «правам природы», которые они отстаивали в судах, желая использовать «всеобщую юрисдикцию» для защиты от посягательств со стороны корпоративной глобализации¹⁰.

Пусть искусство и не может заменить собой действующую юридическую процедуру, но оно способно разоблачить некоторые утопические или критические мифы, на которых зиждется понятие «природный» или «натуральный». Гринфорт, *Critical Art Ensemble*, Балкин, Отоджина и Портуэй и другие художники, работающие в этом направлении, используют в своих произведениях визуализацию экологических, технологических и экономических процессов как средство осмысления. В каждом случае художник в разной степени, делая различные акценты, придает форму абстрациям и обычно невидимым явлениям, от которых зависят как финансовая система, так и глобальная экология. В то же самое время эта визуализация (где внешний облик представляет собой сложную систему отсылок к институциональным установлениям, экономическим махинациям и личным деловым договоренностям) не просто изображает, но также трансформирует и деформирует системы, с которыми она работает. В этом смысле все попытки создать экологическое искусство ставят древний вопрос о связи искусства и жизни (союз, который видели в своих мечтах художники неомодернизма), но уже в совершенно ином контексте, который теперь является не только социальным, но и, конкретнее, биополитическим и экофинансовым. Как природа не может больше восприниматься как обособленная, нетронутая сфера, не связанная с человеческой деятельностью, так и автономия искусства становится все более несостоятельной перед лицом экологической катастрофы. Во всяком случае, именно это демонстрируют сейчас некоторые художники, выходя далеко за пределы институциональной критики (в том числе эко-институциональной критики, как в работах Гринфорты) и выбирая однозначно акти-

визм и интервенции — эта практика подразумевает, что не существует Эдема и нет никакого девственного источника, к которому мы можем вернуться.

Эти деятели (трудно, наверное, подобрать более удачный термин) избегают институциональной обособленности и отдают предпочтение локальным проектам и сообществам, где стираются границы между искусством и активизмом. Многие художники успешно работают в обоих контекстах: Фриц Хэг, *Superflex*, Марьетица Потрч, *Art Not Oil*, Аллора и Кальсадила, *The Yes Men*, а также лондонский художник Нильс Норман, который увлечен созданием художественных интервенций, предлагающих модель устойчивой экологической ситуации, управляемой сообществом. Норман известен прежде всего своим «Геокруизером» (2001–2004) — переоборудованным автобусом, использующим биодизельное топливо, оснащенным солнечными панелями и вмещающим в себя небольшую общественную библиотеку и оранжерею. Его «Съедобный парк», который открылся в Гааге в районе Бинкхорст, является более амбициозным и долгосрочным экспериментом по развитию экологически устойчивого городского планирования. Представленный в виде рабочих эскизов, разъясняющих замысел (соединить сельскохозяйственное биоразнообразие, интересы местного сообщества и экспериментальный коллективизм), «Съедобный парк» задумывался в какой-то степени как ответ на предложение бюро Рема Колхаса ОМА создать в Гааге новое творческое пространство, которое включало бы парк развлечений и зону отдыха, пляж, несколько высотных зданий и трассу для гонок «Формулы-1», — «стихийный город» с высоким темпом жизни и уровнем потребления энергии, создание которого было ожидаемо законсервировано в связи с финансовым кризисом 2008 года. Нетехнологичный «антигенеральный план» Нормана резко контрастирует с тем великолепием, которое рисовали ОМА. Его проект объединяет экологически чистое сельское хозяйство с такими практиками, как сбор дождевой воды, выращивание леса и использование компоста, в целом представляя собой модель эко-коммунализма и биорегионализма, созданную при участии местных сторон-



Лиз Отоджина, Джошуа Портуэй, «Планетарий фондового рынка черных скоплений», 2013

ников самоподдерживающегося сельского хозяйства. Кроме того, Норман вместе с голландским архитектором Михелем Постом работал над постройкой центральной пространствообразующей структуры, «круглого дома» из тюков сена с солнечными батареями вместо окон. По форме конструкция напоминает фантастические модернистские произведения немецкого архитектора Бруно Таута, который в 20-е годы сотрудничал с ландшафтным архитектором Леберехтом Мигге. Они разрабатывали образцы общинного низового социализма в Германии, проектируя социальное жилье.

Однако проект Нормана — это больше, чем просто эко-садоводство. Это экспериментальный подход к агросоциальному конструированию, предложение взглянуть по-новому на соотношение между экологией и экономикой. Норман выбрал для испытаний пермакультуру, которая, развиваясь, перерастает в инклюзивные социальные процессы, принимая в расчет местный климат, состояние почвы, географию и коллективное экологически чистое сельское хозяйство — все компоненты, необходимые для экологически устойчивого общества¹¹. Взяв за образец исторические модели социальной и экономической утопии, такие как, например,

анархистский коллектив *The Diggers* в Сан-Франциско конца 60-х годов, Норман создал проект не менее амбициозный, но несравненно более прагматичный. Он основывается на мысли о том, что, изменив способы получения энергии, пищи и подход к организации местности, мы изменим устройство общества и систему экономического распределения. Несмотря на то что активизм Нормана здесь проявляется в рамках искусства («Съедобный парк» был создан при поддержке фонда *Stroom Den Haag*, занимающегося искусством и архитектурой), это открытый общественный проект, в значительной степени отходящий от практики художественных институций. (Зато определение проекта как «произведения искусства» позволило реализовать его на территории, где закон запрещает вести сельское хозяйство.)

В заявке своего проекта Норман задается вопросом: «Может ли низовая биодинамическая система, берущая начало в утопическом представлении, работать в масштабе целого города, встраиваться в существующие процессы городского планирования, а в перспективе, возможно, заменять их? Или, — продолжает он, — возможно, эта идея по сути своей наивна и неуместна?» На самом деле, наивно и неуместно было бы не пытаться думать по-новому и верить, вопреки всякой очевидности, что мы можем спокойно продолжать идти по пути самоуничтожения. В этом отношении Норман подхватывает предложение



Туэ Гринфорт, «Выше на два градуса», 2007

Феликса Гваттари, выдвинутое в 80-е годы, которое заключалось в том, что нам необходимо создать новые «фондовые биржи» ценностей¹², где не доминировала бы «идея всеобщего эквивалента», согласно которой все, в том числе и природа, является формой валюты¹². Иными словами, задача преодоления экологического кризиса должна предвосхищать и предопределять экономические решения, а не наоборот. И многочисленные художники, выстраивающие свою деятельность вокруг этих проблем, могут с полным правом заявлять, ссылаясь на Джеймисона, что, действуя подобным образом, они захватывают «важнейший пункт идеологической борьбы в наше время».

Перевод с английского АЛЕКСЕЯ УЛЬКО

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Hoile C. Black Shoals: Evolving Organisms in a World of Financial Data // <http://cefn.com/cefn/?BlackShoalsPaper>.

² См.: Фуко М. Рождение биополитики: курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1978–1979 учебном году. СПб.: Наука, 2010. С. 285.; Харви Д. Краткая история неоллиберализма. М.: Поколение, 2007.

³ На самом деле, некоторые специалисты по охране окружающей среды считают, что мы находимся в середине «этапа массового вымирания» в результате человеческой деятельности. См.: Jowit J. Humans Driving Extinction Faster Than Species Can Evolve, Say Experts // <http://guardian.co.uk/environment/2010/mar/07/extinction-species-evolve>.

⁴ Jameson F. Postmodernism; or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991. P. 263.

⁵ См.: Smith N. Nature as Accumulation Strategy // *Socialist Register*, vol. 43, 2007.

⁶ См. веб-сайт Эми Балкин, где вы найдете ссылки на критические тексты по теме (в том числе на работу: Gilbertson T., Reyes O. Carbon Trading: How It Works and Why It Fails. Uppsala: Dag Hammarskjöld Foundation, 2009): <http://publicsmog.org>.

⁷ См.: Morton T. Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics. Cambridge: Harvard University Press, 2007; Morton T. The Ecological Thought. Cambridge: Harvard University Press, 2010.

⁸ Дипеш Чакрабартти исследует установленный в науке консенсус и указывает на одну историографическую проблему: необходимость обдумать серьезную историю «истории биологических видов людей» в совокупности с «глобальной историей капитала». См.: Chakrabarty D. The Climate of History: Four Theses // *Critical Inquiry*, vol. 35, № 2, Winter 2009. P. 212.

⁹ Это название материала Ванданы Шивы для издательского проекта 13-й «Документы» 100 Notes — 100 Thoughts.

¹⁰ Примерами здесь могут послужить боливийский «Закон матери-Земли» 2011 года и эквадорский судебный процесс 2010 года против *British Petroleum*, последовавший за взрыв нефтяной платформы *Deepwater Horizon*.

¹¹ См., например: Ten Principles for Sustainable Societies // Cavanagh J., Mander J. (eds.) *Alternatives to Economic Globalization: A Better World Is Possible: A Report of the International Forum on Globalization*. San Francisco: Berrett-Koehler, 2003.

¹² См.: Guattari F. The Three Ecologies. London: Athlone Press, 2000. P. 65.

Т.Дж. Демос

Родился в 1966 году.

Художественный критик, куратор, теоретик искусства.

Автор книг «Изгнания Марселя Дюшана» (2012), «Мигрирующий образ» (2013).

Живет в Великобритании.

Иван Новиков

Живопись как субъект природы



Адам Авиайнен, «Быстрый имитатор», 2015. Предоставлено Contemporary Art Centre la synagogue de Delme

I

Визуальный ряд нашей повседневной жизни переполнен техногенными образами. Сама практика нашего смотрения на мир структурирована видеоискателем. Чтобы осознать себя, мы не смотрим в зеркало, а делаем селфи на смартфон — словно человек хочет видеть себя только через цифровое преломление. Казавшийся освободительным при нечеловеческих скоростях экономического развития 90-х годов «уход в цифру» стал нормой современной жизни. В любой дискуссии о человеке непременно артикулируется его новая, техногенная составляющая. В свою очередь, искусство оказывается тотально детерминировано цифровыми медиа. Просмотр фотографий в социальной сети заменяет посещение выставки. Циркуляция цифровых изображений определяет новый институциональный контекст художественного высказывания. Живопись не в состоянии выдерживать такой натиск, она начинает воспроизводить цифровые образы, легитимируя их как часть системы и рынка искусства.

Так художник Уэйд Гайтон становится «первопроходцем» нового типа живописного производства, когда картина пишется с помощью компьютера и печатной техники Epson. Вставляя в лоток принтера сложенный холст, он распечатывает на его сторонах исходный файл *bigblack.tif*. Деформации при печати из-за складок холста, неравномерности нанесения чернил, да и просто ошибок техники позволяют каждый раз получить новую картину. Художник создает живопись, обусловленную лишь технически, ему незачем больше обращаться к природе. Человек перестает быть источником художественно-



Брайс Марден, «Дежурный 5», 1999

го видения — теперь наше зрение формируется цифровой техникой.

«Природа кончилась», — пишет журнал *Time*¹. Реакцией на это заявление становится стремление найти человеческое в том, что «осталось» от природы, — или же смотреть «из природы», с ее «точки зрения». Как следствие, живопись начинает осознаваться многими художниками как субъект природы, а живописное производство — как часть процессов биоценоза.



Брайс Марден, «Музы», 1993

Что собой представляет материя живописи? Мы говорим о плоскости холста, границах рамы, но забываем о сущности живописного производства. Исторически природное и материальное является значительной составляющей частью живописи. Все классические картины писались на льняных, хлопковых или джутовых тканях, и лишь совсем недавно начал производиться синтетический холст. Кусок ткани всегда натягивали на деревянный каркас подрамника (металлические аналоги появились тоже относительно недавно). В наиболее распространенной технике живописи последних столетий минеральные пигменты смешиваются с растительным (чаще всего льняным) маслом. Сама вещественная основа живописи подталкивает нас к определению ее как явления, инкорпорированного в природу, как субъекта природы. В создании картины принимают участие тысячи органических существ, живущих и уничтожаемых ради этого. Живопись полностью встроена в биоценоз и в сеть отношений человека и природы. Именно эта материальная обусловленность живописного производства дает живописи возможность быть «взглядом самой природы». Возможность помыслить искусство, учитывающее не только человека, но и другие формы жизни, открывает новые перспективы эмансипации.

Об этом же в первом десятилетии XX века размышлял один из основателей группы «Синий всадник» Франц Марк. Стремясь воссоединиться с «током крови, пульсирующим в живой природе», он пытался изобразить растения и животных так, как они, по его

представлению, сами себя видят, изобразить саму материю взгляда². Его пластический язык (поначалу близкий к фовизму, а позднее к кубизму), в его понимании, был продиктован особенностями не человеческого, но животного зрения. В этом смысле показательна его работа 1910 года «Лошадь в пейзаже». Зритель видит пейзаж поверх головы отвернувшейся от него лошади, словно вглядывается в пространство вместе с ней. И именно «взгляд» животного делает видимую природу столь «нереалистичной». Тем самым Марк, вслед за Эдуардом Мане, делает зрителя частью картины, соединяя человека и природу и находя подлинную человечность в нечеловеческом.

Своего рода заочным оппонентом Франца Марка был Эрнст Людвиг Кирхнер, участник еще одного экспрессионистского объединения — «Мост». Многие его картины, особенно берлинского периода, словно документируют урбанистическую отчужденность человека в результате стремительной индустриализации Германии. Его оптика меняется не по причине единения с природой, но под влиянием современных ему технологий. Художник свидетельствует, что техника — это «подчинение отношений между природой и человечеством»³. Яростный свет электрических фонарей, острые углы трамвайных путей — все это определяет изломанное видение Кирхнера. До предела доводя в своих картинах ужас города и техники, художник пытается найти в обезличенных толпах новую человечность. Но поиски его, к сожалению, безрезультатны.

Зная этот контекст, мы можем понять причину тяги Франца Марка к природному. В противовес техногенной оптике, он обращается к миру животных и растений. Взгляд Природы противостоит взгляду Технологии. В сходной ситуации оказались сегодня и мы.

II

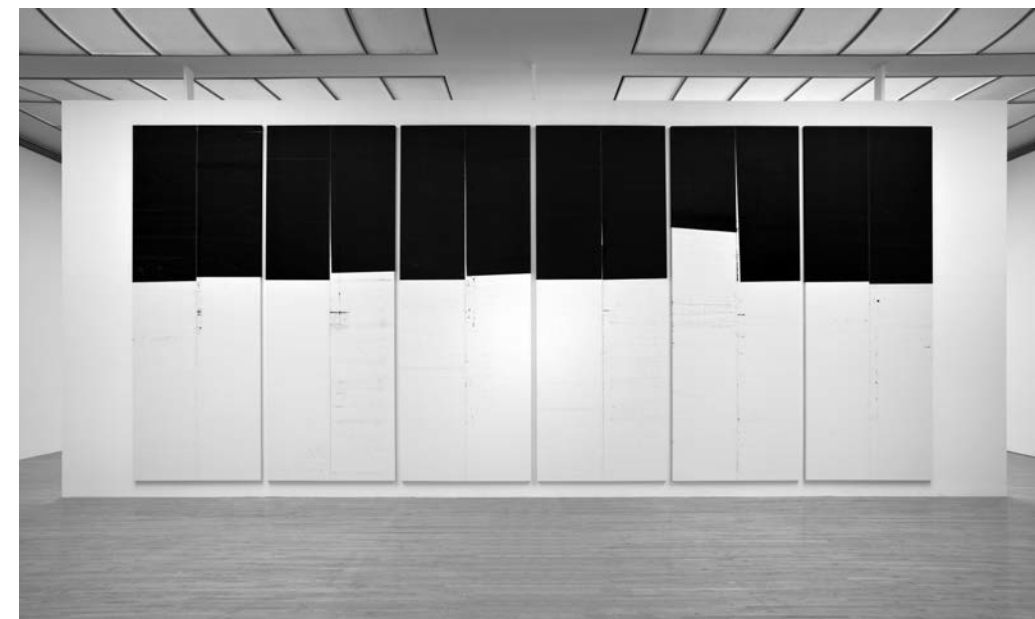
Если говорить о современных художниках, практикующих «природное искусство», пожалуй, самым очевидным примером является Пьер Юиг. Его мультимедийные проекты последних лет включают в сферу искусства природу в самых разных ее проявле-

ниях — и как соавтора, и как зрителя. В своем проекте в нью-йоркской галерее *The Artist's Institute* в 2014 году он разрушает экспозиционную целостность. Попадая на выставку, вы не видите ничего, кроме белых стен; но то окажется где-то дыра в полу, то пробежит паучок. Первыми зрителями выставки становятся «соавторы» художника — пауки, крысы и другие живые существа. Наряду с традиционными практиками инсталляции Юиг вводит в свое произведение «нечеловеческие силы», такие как радиация или феромоны. Художественное производство отказывается от «искусства только для человека».

В современном искусстве идею связи живописи и природы озвучил еще Джексон Поллок. Известна история о том, как его мастерскую посетил Ганс Гофман. Старший из абстрактных экспрессионистов, Гофман, рассматривая картины Поллока, посоветовал ему учиться у природы, на что тот дал легендарный ответ: «Я и есть природа». Эта установка повлияла на многих художников последующих поколений. Но впервые всерьез ее воспринял Брайс Марден, живописец,

известный прежде всего как мастер монохромной живописи.

Соединивший в своем искусстве колорит Сурбарана и Гойи, абстрактный экспрессионизм и дальневосточную живопись, Марден еще в 80-е годы осознал отчужденность западного искусства от природы. Он ищет язык живописи там, где «неумолима человеческая алчность стирает сама себя», — например, в кикладской скульптуре или китайских камнях для созерцания «гонгши»⁴. Как говорит он сам, его работы — это всегда взаимодействие с природой. Причем это может быть как простое, пусть и длительное, пребывание на природе, использование опавших листьев и веточек, так и более сложное включение в художественный процесс. Например, его знаменитая серия «Холодная гора» писалась кистью, привязанной к цельной ветке дерева. Подолгу наблюдая за природой, художник не пишет картину, но словно дает прорасти на ней то ли кристаллической решетке, то ли переплетенным корням деревьев. Для Мардена самое важное в живописи — это «стать единым с природой, а не портретировать ее со стороны»⁵.



Уэйд Гайтон, «Без названия», 2012



Виталий Барабанов, проект «Практики плэнера», 2015. Фото Ксении Смыр

Это замечание объясняет реакцию многих современных природоориентированных живописцев на предыдущие опыты слияния природы и искусства. Такие концептуальные проекты, как «Натуральное искусство» (1973) и «Куриное искусство» (1987) Яцека Тылицки, «Слоновья художественная академия» (1999) Комара и Меламида и многие другие, имели одно принципиальное свойство. В отличие от практик того же Франца Марка или Брайса Мардена, эти проекты исключали фигуру человека (как зрителя, так и художника) из природного контекста. В них природа рассматривается с точки зрения колониального окультуривания. Они словно говорят, что и «примитивные» формы жизни могут создать объекты искусства ничуть не хуже какого-нибудь рафинированного художника. Но эта логика полностью исключает возможность бытия в природе. Человек оказывается заточен в хрустальном замке культуры и техники.

В этом контексте интересно вспомнить серию Дэна Колена «Без названия» (2007). В меру дерзкий пастиш, обыгрывающий экспрессию поллоковской техники дриппинга, буквально методами стендапа высмеивает и, конечно, монетизирует такой тип художественного производства. Зелено-коричневая краска, которой забрызганы холсты, похожа скорее на птичий помет, чем на результат живописи действия. Картины кажутся нерукотворным результатом жизнедеятельности, хотя таковыми и не являются. Колен оставил эту серию без названия, не желая грубо использовать старое выражение, что так и птица нарисует. Но название *Birdshit* к этим работам все же пристало.

Совсем иное понимание связи живописи и природы показывают практики, наследующие идеям Марка и Мардена. Художник и писатель Адам Авикийнен, по меткому выражению Ансельма Франке, «читает природу и культуру, давая им писать себя»⁶. Его живописные инсталляции последних лет, зачастую обладающие еще и резким запахом, рассматривают природу как место преступления. Исследуя роль естественных наук в наше время, художник и как медиум (во всех смыслах этого слова), и как детектив использует живопись для включения в систему биоценоза. Инспирированные местом и атмосферой, где они были задуманы, масштабные картины создаются с помощью природных пигментов и аккумулируют в себе «личности» органической жизни. Художник использует вместо краски соки растений, мед, угольную крошку, фрукты, моллюсков и многие другие натуральные красители той местности, где создается работа. Его работы активно взаимодействуют с окружающим миром. Авикийнен пишет, если здесь можно применять это слово, в соавторстве с невидимыми акторами экосистемы — атмосферным давлением, уровнем радиации, температурой воздуха. Картина становится и частью природы, и ее репрезентацией.

Желание «растворить» живопись в природе характерно не только для Адама Авикийнена. Близкой ему оказывается художественная практика московского художника Виталия Барабанова. Его проект «Практики плэнера» (2015), выходя за рамки живописи, до-

кументирует процесс коммуникации с природой. Переосмысляя ситуационистскую практику дрейфа, художник исследует еще неурбанизированные пространства. Живя за городом, Барабанов регулярно выходит на прогулку с собакой по окрестным полям и лесам. Он берет с собой чистый холст и использует его как подстилку, чтобы сесть на траву или встать на колени и пообщаться с собакой, либо привязывает к ноге, чтобы зафиксировать свое движение по земле. Идея, что живопись на открытом воздухе, *en plein air*, будет ближе к реальности, находит свое развитие в этих странных картинах. Как и Брайс Марден, Барабанов стремится создавать живопись в рамках природы, а не портретировать ее извне. Художник делает результат живописного производства не конечной целью, а лишь свидетельством. Картина определяет акт единения с природой как ху-

дожественный, выступая документом проходящего вне институциональных рамок процесса. По окончании процесса автор только закрепляет следы самого себя, растений, насекомых, животных с помощью лака. Виталий Барабанов создает замкнутую коммуникативную цепь — художник активизирует природу, природа активизирует живопись, живопись активизирует художника. На место модернистской саморефлексии приходит самореферентное живописное производство внутри природы.

Художники пытаются найти альтернативы шаблонам цифрового видения. Отторжение техногенной визуальности толкает их на поиск новых пространств свободы, и органическая жизнь становится как зрителем, так и соавтором их проектов. Внешняя схожесть картин природно-ориентированных живописцев показывает важную для них позицию нечеловеческого восприятия их искусства. Человек выступает как часть сложной, но цельной системы отношений биоценоза.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Walsh B. Nature Is Over // <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2108014,00.html>

² Цит. по: Буга И.-А., Краусс Р., Фостер Х. и др. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 87.

³ Беньямин В. Улица с односторонним движением. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. С. 111.

⁴ Clemente F. A Private Rebel: Brice Marden // RES: Anthropology and Aesthetics, № 51, Spring 2007. P. 247.

⁵ См.: Marden M. Brice Marden // <http://www.interviewmagazine.com/art/brice-marden/#page2>.

⁶ Franke A. Adam Avikainen // http://artreview.com/features/2014_futuregreats_adam_avikainen/.

Иван Новиков

Родился в 1990 году в Москве.

Художник.

Член редсовета «ХЖ».

Живет в Москве.



Виталий Барабанов, проект «Практики плэнера», 2015. Фото Ксении Смыр

Клер Бишоп

Цифровой раскол*

Что случилось с цифровым искусством? Давайте мысленно вернемся в конец 90-х, когда мы впервые обзавелись электронной почтой. Не было ли тогда у всех ощущение, что визуальное искусство скоро тоже станет цифровым и заставит новые технологии, которые уже начали менять нашу жизнь, работать на себя? Но по каким-то причинам это начинание так и не получило дальнейшего развития — что, однако, не отменяет того факта, что цифровые медиа все же проникли в современное искусство. Сегодня оно использует новые технологии как минимум на одном из этапов производства, распространения и потребления. Многоканальные видеоинсталляции, обработанные с помощью *Photoshop* картинки, цифровая печать, файлы, созданные из кусков других файлов (наилучшим примером здесь могут служить «Часы» (2010) Кристиана Марклея) — эти формы искусства присутствуют повсюду, чему способствует доступность и дешевизна цифровых видеокамер, фотоаппаратов и программ для обработки видео. Существует масса примеров использования в искусстве виртуального мира *Second Life* (Цао Фэй), компьютерной игровой графики (Милтос Манетас), *YouTube*-видео (Кори Аркэнджел), приложений для *iPhone* (Эми Силлман) и т.д.¹

Так почему же меня не покидает ощущение, что современное искусство оказалось на удивление невосприимчивым (как в плане своей формы, так и в плане содержания) к коренным изменениям нашего труда и досуга, вызванным цифровой революцией? Многие художники используют цифровые технологии, но многие ли задаются вопросом, каково это — думать, видеть или чувствовать посредством этих технологий? Многие ли это тематизируют или серьезно размышляют о том, как

мы переживаем оцифровку своего существования и как она на нас влияет? Мне кажется странным, что произведения искусства, которые действительно пытаются решить эту задачу, можно пересчитать по пальцам одной руки: видео Фрэнсис Старк *My Best Thing* (2011), в котором художница флиртует с многочисленными виртуальными любовниками из Италии; видео Томаса Хиршхорна, в котором показан палец, лениво листающий на сенсорном экране страницы с ужасающими фотографиями разорванных в клочья тел и периодически останавливающийся, чтобы увеличить изображение, а затем вновь продолжающий листать («Трогая реальность», 2012); лихорадочные, искаженные сценарии видео Райана Трекартена (например, *K-Corea INC.K [Section A]*, 2009). Каждая из этих работ демонстрирует недолговечность, изменчивость и эфемерность, характерные для эпохи виртуальной реальности, а также их влияние на то, как мы потребляем отношения, образы и коммуникацию; каждая подчеркивает тот или иной аспект тревожной неустойчивости, колебаний между близостью и отдаленностью, характерных для нового технологического режима, и говорит о несоизмеримости нашей неотменимо физиологической жизни с экранами, к которым мы прилипли.

Но эти исключения лишь подтверждают правило. Конечно, есть целая область искусства — «новых медиа», но это специальное самостоятельное поле, которое редко пересекается с мейнстримом художественного мира (коммерческими выставками, премией Тернера, национальными павильонами в Венеции). И хотя этот раскол безусловно симптоматичен сам по себе, наша статья будет посвящена мейнстриму художественного мира и его ре-

* Текст был первоначально опубликован в журнале *Artforum*, vol. 51, № 1, September 2012.

Асьер Мендисабаль, виды персональной выставки, 2011. Музей королевы Софии, Мадрид



Кадер Аттия, «Призрак», 2007

акции на цифровые технологии. И если вы посмотрите на современное искусство после 1989 года — года, когда Тим Бернерс-Ли придумал всемирную сеть Интернет, — то поразитесь, как мало оно обращает внимание на то, как формы и языки новых медиа изменили наше отношение к восприятию, истории, языку и социальным связям.

На самом деле создается впечатление, что наиболее распространенные тенденции в современном искусстве начиная с 90-х годов объединяет очевидное избегание всего, что связано с цифровым и виртуальным. Искусство перформанса, социальные практики, ассамбляжная скульптура, станковая живопись, «архивный импульс», аналоговое кино и замороженность модернистским дизайном и современной архитектурой — на первый взгляд ни один из этих форматов не имеет ничего общего с цифровыми медиа, а когда о последних все-таки говорят, их как правило сопоставляют с предшествующими художественными практиками из XX века². Но если посмотреть на эти доминирующие формы современного



Эмили Ясир, проект «Материал к фильму», 2004–2007

искусства внимательнее, мы увидим, что логики их функционирования и схема подачи зрителю тесно связаны с технологической революцией, которую мы переживаем. Я не утверждаю, что данные художественные стратегии являются сознательной реакцией на информационное общество (или его скрытым осуждением); я лишь предполагаю, что на глубинном уровне цифровое является условием формирования или даже структурирующим парадоксом, который определяет решение художника работать с теми или иными форматами и медиа. Его скрытое присутствие сравнимо с телевидением, которое стало как бы фоном искусства 60-х. Эту динамику — озабоченность, которая присутствует, но отрицается, постоянно действует, но остается вне поля зрения, — можно описать одним словом: отрицание. «Я знаю, но все же...»

Очарование аналоговых медиа — вот что напрашивается в качестве исходной точки, с которой следует начать изучение вытесняемых взаимоотношений между современным искусством и цифровыми технологиями. Манон де Бур, Мэтью Бакингом, Тасита Дин, Родни Грэм, Розалинда Нашашиви и Фиона Тэн — лишь некоторые из длинного списка художников, которых привлекает материальность доцифрового кино и фотографии. Сегодня ни одна выставка не обходится без громоздкой старомодной техники, будь то мягко постукивающая карусель слайд-проектора или жужжащая катушка с 8-мм или 16-мм пленкой. Неоожиданное обращение современных художников к «старым медиа» в конце 90-х совпало с развитием «новых медиа», прежде всего с появлением DVD-дисков в 1997 году. Стандарт VHS устарел почти мгновенно, а связанные с ним эстетика и оборудование стали использоваться ностальгически. Вместе с тем предпочтение до сих пор отдается более древней технологии целлулоидной пленки. Сегодня мягкая теплота пленки кажется интимной в сравнении с холодным и четким цифровым изображением с его избытком визуальной информации (оно содержит гораздо больше деталей, чем может воспринять человеческий глаз)³. В то же время существует множество компьютерных программ и приложений, с легкостью имитирующих аналоговые снимки, — и при этом не нужно проявлять и обрабатывать пленку; фильмы,

пропитанные элегическим настроением формата Super 8, сегодня можно снять на мобильный телефон. Так зачем продолжать работать с «настоящим» аналоговым оборудованием? Такие художники, как Дин (самая известная сторонница старых технологий), объясняют свою привязанность к целлулоидной пленке верностью истории, ремеслу, материальности монтажа; отказ от настоящей пленки — печальная утрата. Богатая фактура индексальных медиа, безусловно, очаровывает, но ее притягательность обусловлена еще и тем, что она производит впечатление чего-то редкого, уникального и дорогого. Цифровой фильм, в отличие от 16-мм пленки, можно быстро и дешево копировать до бесконечности⁴. Розалинда Краусс ссылается на Вальтера Беньямина, истолковывая использование аналоговых медиа в работах Уильяма Кентриджа и Джеймса Коулмана; она опирается на убеждение Беньямина, что утопический потенциал медиума может быть в полной мере реализован, лишь когда он устаревает. Однако сегодня это утверждение нуждается в тщательном анализе. Отсылка к аргументам Беньямина, столь тесно связанным с историческим авангардом, звучит почти ностальгически, когда речь идет об этих молодых художниках, для которых снимать на аналоговую пленку — скорее роскошь, чем бунтарство. (Вообще довольно странно, что эта дискуссия не возникла несколько десятилетий назад, когда цифра начала вытеснять целлулоид.) То, что слайды и аналоговая пленка до сих пор преобладают в художественном мире, скорее говорит об их коммерческой жизнеспособности, а не о революционной эстетике.

Социальная практика — еще одна современная форма искусства, связанная с аналоговыми медиа. Напомним, что в ранних текстах Николя Буррио по эстетике взаимодействия говорится о стремлении художников к личному общению, которое противопоставляется обезличивающему общению через интернет; физическое и социальное в его работах противопоставляется виртуальному и репрезентационному. В последнее десятилетие социально ангажированное искусство больше сдвигается в сторону intersubjective обмена и домашних занятий (готовка, садоводство, беседы), целью которых является

восстановление социальных связей, разрушенных спектаклем. Тем не менее современные социальные отношения опосредуются не однонаправленными медиаобразами (главное положение теории Ги Дебора), а интерактивным экраном; решения, предлагаемые «полезным искусством», и сотрудничество в реальном мире прочно связаны с протоколами Web 2.0, введенными в 2002 году: оба они используют язык платформ, сотрудничества, вовлеченного зрителя и «просьюмеров», которые не просто пассивно потребляют предоставленную информацию, но и принимают участие в создании контента⁵. Как мы уже неоднократно убеждались за последние десять лет (в последний раз на 7-й Берлинской биеннале, куратор которой, художник Артур Жмиевский, пригласил активистов движения «Окупай» в Институт современного искусства KW на все время мероприятия), результаты подобной совместной работы довольно трудно вписать в рамки традиционного выставочного формата. В 2001 году Лев Манович пророчески заметил, что, выдвигая на передний план двустороннюю коммуникацию как основополагающую культурную деятельность (в противовес односторонней — например книге или фильму), интернет требует от нас пересмотреть саму парадигму эстетического объекта. Может ли коммуникация между пользователями стать предметом эстетики?⁶ Значимость этого вопроса для социальной практики очевидна. Должно ли произведение, которое основано на диалоговой, «просьюмерской» модели, отражающей реальный мир, принимать форму изображения или объекта, чтобы считаться произведением искусства?

Вопрос Мановича касается и более традиционной скульптурной практики. Современное доминирование ассамбляжа и «немонументальности» при создании объектов довольно продуктивно описываются Хэлом Фостером через идею «ненадежной» скульптуры (работы Изы Генцкен и других авторов), несмотря на то что эта тенденция чаще проявляет себя как ретро-ремесленничество, что можно было наблюдать в кропотливо выполненных коллажах и гобеленах на последней Биеннале Уитни. Обе вариации предполагают некоторое давление со стороны современных режи-

мов технологии и коммуникации на предмет, который становится все более хрупким и временным, как бы пытаясь утвердить свою субъективность (и осязаемость) в противоположность замкнутой, неприступной поверхности экрана. Более того, если работы Генцкен являются собой примеры более ранней модели бриколажа, в которой найденные элементы трактуются как исходный материал со случайной историей, то начиная с 90-х основной стратегией стало сохранение культурной целостности повторно используемого артефакта — необходимо проявить и подчеркнуть его историю, коннотации и настроения. Книжки, перформансы, фильмы и предметы модернистского дизайна включаются в новые произведения искусства и реадаптируются: взгляните, например, на полки с тщательно расставленными безделушками Кэрл Бове или Рашида Джонсона или на копии картин польской художницы Зофы Стриженской (1891–1976), выполненные Полиной Оловской. Эта тенденция прослеживается и в других видах искусства: поэзия, театр и танец, вслед за визуальным искусством, придумывают собственные способы реадаптирования — начиная с восьмичасовой пьесы «Гэтс», поставленной театральной группой *Elevator Repair Service* (по мотивам романа «Великий Гэтсби» Фрэнсиса Скотта Фицджеральда), и заканчивая стихами Роба Фиттермана (в которых он использует анонимные твиты и обзоры с *Yelp*) или тем, как Ричард Мув переисполняет постановки модернистского хореографа Марты Грэм.

Эти формы реадаптации отличаются от искусства присвоения 80-х годов, когда художники использовали образы искусства прошлого (Шерри Левин) или рекламы (Ричард Принс), чтобы поставить под вопрос понятия авторства и оригинальности, в то же время вновь привлекая внимание к бедственному положению изображения в эпоху технической воспроизводимости. В эру цифровых технологий проблемы несколько иные. Процесс реадаптации происходит одновременно с реформатированием и перекодированием — постоянным изменением уже существующих файлов. Поскольку ресурсы интернета бесконечны, ключевой операцией стал отбор: мы производим новые файлы из существующих компонентов, а не создаем с нуля. Художники,

творчество которых основывается на выборе объектов для показа (Бове, Джонсон) или которые по-новому используют существующие произведения искусства (Оловская и Стриженская, Саймон Старлинг и Генри Мур, Райан Гэндер и Пит Мондриан), выдвигают на передний план важность стратегий отбора, даже если результат имеет явно аналоговую природу. Вопросы авторства и оригинальности более не стоят; вместо этого акцент делается на осмысленной реконтекстуализации существующих артефактов.

Любая попытка понять это стремление к сбору, реконфигурации, сопоставлению и демонстрации быстро выводит к влиятельной теории Фостера об архивном импульсе. Фостер обозначает этим понятием искусство, которое осуществляет «специфическое исследование конкретных фигур, объектов или событий современного искусства, философии и истории»⁷. Архивы художников фрагментарны и материальны, пишет Фостер, и они призывают к «человеческой интерпретации», а не к «машинной обработке»; здесь он проводит четкое разграничение между субъективным и технологическим⁸. Художники не только обращаются за помощью к архивам, но и производят их, демонстрируя параноидальное жела-

ние соединить несоединяемое⁹. Фостер приводит в качестве примеров Таситу Дин, Сэма Дюрэнта и Хиршхорна, но к ним мы можем добавить и Кадера Аттия, Зою Леонард или Акрама Заатари. Системным организующим принципом их работ зачастую становится отрицание принятой таксономии и обращение к субъективным обоснованиям или произвольным систематикам. Их инсталляции, представленные как тщательно расставленные коллекции, изобличают тот факт, что каждый обладатель персонального компьютера сегодня, по сути, является архивариусом: хранит и классифицирует тысячи документов, изображений и музыкальных файлов. (Мне часто кажется, что я слушаю музыку меньше, чем навожу порядок в своей коллекции *iTunes*, скачивая новые композиции, классифицируя их и удаляя ненужные записи.) Сопоставление этих домашних форм собирания с той систематизацией предметов и документов, которую осуществляют художники, снова возвращает нас к истончившейся ауре индексального и к проблемам спроса и предложения.

Художники отбирают и собирают не только для создания собственных работ, но и для выставок, где выступают как кураторы. В 90-е годы эта практика рефлексивно на-



Кадер Аттия, «Без названия», 2007



Акрам Заатари, виды выставки «Этот день в десять», 2014. Предоставлено художником, Центром современного искусства Wiels и галереей Sfeir-Semler. Фото Свена Лорана

страивалась под институциональный контекст (Фред Уилсон, Марк Дион), но в последнее десятилетие она задействуется скорее автоматически: четкие, предписанные связи между произведениями подчиняются императиву индивидуальной чувствительности — как, например, в «Русском арбитре» (2009) Марка Уоллинджера, «Ребусе» (2009) Вика Муниса или в необычайно популярной «Гробнице неизвестного ремесленника» (2011) Грэйсона Перри. «Отступление» Таситы Дин — образцовый пример такого искусства. В каталоге выставки, проходившей в 2005 году в лондонском Центре искусств Камдена, она пишет, что работы Лотара Баумгартена, Пола Нэша и Герхарда Рихтера (а также многих других) были выбраны на основании случайностей, совпадений и слухов. С точки зрения XX века это логика *dérive*, отклонения. С точки же зрения

XXI века это акт интернет-серфинга, поиск импровизированных, субъективных связей через случайные свободные ассоциации интернет-навигации. В 60-е годы такой дрейф воспринимался бы как уход от логики, навязанной послевоенной городской планировкой; сегодня же *dérive* — это логика нашей доминирующей социальной среды, интернета.

Важным побочным эффектом наступления информационной эпохи является то, что проводить исследования сегодня легко как никогда. Цифровой архив прирастает в геометрической прогрессии (в определенный период Google ежедневно архивировал до трех тысяч книг), и исследовательское искусство развивается вместе с ним. В отличие от предыдущих поколений художников-исследователей (таких как Дэн Грэм, Ханс Хааке и Марта Рослер), которые предпочитали изучать социальные, по-

литические и экономические условия своего времени, современное исследовательское искусство (его представители — Андреа Гайер, Асьер Мендисабаль, Хенрик Ольсен) демонстрирует явную увлеченность прошлым, возвращаясь к малоизвестным историческим фактам или незамеченным мыслителям. Некоторые художники целенаправленно используют сложные методики, не связанные с Google: возьмем, например, работу Эмили Ясир «Материал для фильма» (2004–2007), в котором исследуется жизнь поэта Ваиля Зуайтера, первого из многочисленных палестинских художников и интеллектуалов, убитых израильскими агентами в 70-х годах. В этой работе художница пытается восстановить как можно больше сведений о жизни Зуайтера, собрав вместе предметы, которыми он владел или которые были значимы для него (книги, открытки, фильмы, записи). Работа Ясир по систематизации этих объектов описана в форме дневниковых записей, вынесенных на настенные панели. Для демонстрации художественных исследований и архивных инсталляций характерно стремление придать ценность тщательно отобранным материальным предметам и наделить их особой аурой; более того, эти предметы, как правило, сохраняются и остаются статичными, а не приспособляются для использования посетителями. Такие работы вновь подтверждают парадоксальный компромисс, выработанный современным искусством в столкновении с новыми медиа: бесконечная варьируемость и изменчивость цифрового изображения искажается под воздействием требований «ограниченного» тиража и эстетики уникальной ценности (отпечатки в сепии, шкафы-витрины, коробки с печатной продукцией и т.д.).

Признаем мы это или нет, но возможность проводить исследование, которую открывает интернет, влияет и на другие аспекты современного искусства. В начале 70-х Сьюзан Хиллер собрала коллекцию из 305 открыток, которые она находила в приморских городах Британии («Посвящается неизвестным художникам», 1972–1976). На каждой открытке написано «Бурное море» и изображен один и тот же мотив — довольно мрачный бушующий океан, обрушивающийся на прибрежные постройки. Три десятилетия спустя Зои Леонард продемонстрировала более четырех тысяч от-

крыток с изображением Ниагарского водопада, рассортировав их по типам и проследив постепенное превращение этого природного феномена в место паломничества туристов с 1900 по 1950 год («Видишь, я все же сюда добралась», 2008). Открытки, значительная часть которых была приобретена через eBay, свидетельствуют о больших поисковых возможностях. Но наше потребление этой работы, в свою очередь, отражает меняющиеся паттерны современного восприятия. Невозможно просмотреть все четыре тысячи открыток, поэтому наш взгляд лишь скользит по поверхности, едва касаясь ее, с огромной скоростью, с которой мы просматриваем новости или рецензии на смартфоне. Поэт и основатель UbuWeb Кеннет Голдсмит указывает, что в литературе аналогом такой работы будет «новая нечитабельность»: например, его книга «День» (2003), представляющая собой перепечатку одного номера газеты *The New York Times* и предлагающая читать ее выборочно, а не подряд. В интернете, пишет он, «мы скорее разбираем текст — процесс двоичного упорядочения языка, — нежели читаем его, чтобы усвоить информацию, проходящую у нас перед глазами»¹⁰. Сегодня многие выставки (скорее усилиями кураторов, чем художников) моделируют эту новую нечитабельность как способ видения. 11-я «Документа» (2002) была примечательна во многих отношениях, и не в последнюю очередь потому, что наметила тенденцию выставлять больше работ, чем зритель в принципе способен воспринять, — в данном случае шестьсот часов пленки и цифрового видео. Теперь мы не можем говорить о масштабах выставки, но лишь о ее *продолжительности*: в крошечной галерее могут быть собраны целые дни искусства. В результате мы отфильтровываем, слегка прикасаемся, проглядываем и бежим дальше.

На мой взгляд, мейнстрим современного искусства одновременно отрицает цифровую революцию и зависит от нее, даже (и особенно) тогда, когда отказывается открыто говорить об условиях жизни в новых медиа и посредством них. Но почему современное искусство так неохотно описывает наш опыт оцифрованной жизни? Ведь кино и фотография очень быстро завоевали огромную популярность и искреннюю любовь в 20-е — как и



Elevator Repair Service, сцена из спектакля «Гэтс», 2006. Фото Полы Коут

видео на рубеже 60-х и 70-х. Однако эти форматы были основаны на изображении, и их отношение к визуальному искусству, которому они бросали вызов, было очевидно. Цифровое же — это код, по сути чуждый человеческому восприятию. В сущности, это языковая модель. Попробуйте перекодировать какой-либо jpg-файл в формат txt, и вы увидите, из чего он состоит: хаотичный набор цифр и букв, ничего не говорящих среднестатистическому зрителю. Быть может, в основе неприятия изображением искусством новых медиа лежит страх? Учитывая возможность бесконечного копирования цифровых файлов, объект искусства должен заново утверждать свою уникальность перед лицом бесконечного, неконтролируемого распространения через *Instagram*, *Facebook*, *Tumblr* и т.д. Если вы на время возьмете в галерею DVD-диск того или иного художника, чаще всего он будет упакован в белый конверт с недвусмысленной надписью «ТОЛЬКО ДЛЯ ПОКАЗА». Когда коллекционер покупает тот же самый DVD-

диск, выпущенный ограниченным тиражом, он получает его в красивой коробке, подписанной и пронумерованной художником собственноручно.

По иронии судьбы, Голдсмит, отстаивая свою теорию «нетворческого письма», описывает современное искусство 80-х как один из образцов для поэзии, называя историю искусства XX века хроникой грабежей и воровства — начиная с Дюшана и заканчивая Уорхолом и Левин. В действительности покушение визуального искусства на подлинность лишь изредка заходит так далеко: оно всегда основано на уважении к интеллектуальной собственности и тщательном соблюдении авторских прав (Уорхол и Левин, как правило, подписывали свои работы, рыночный статус которых тщательно охраняется галереями, где они выставляются)¹¹. В отличие от мира поэзии, где роль капитала незначительна, а работы свободно циркулируют в интернете, двойная связь визуального искусства — с интеллектуальной собственностью и с матери-

альностью — рискует стать нерелевантной в ближайшие десятилетия. Ждет ли визуальное искусство лет через сто та же судьба, что и театр в век кино?

Голдсмит подчеркивает: тот факт, что цифровая эпоха имеет языковой базис, повлияет в будущем на литературу, и последствия этого будут такими же сокрушительными и одновременно обновляющими, как и внедрение технологий воспроизведения для визуального искусства: «С развитием интернета у литературы появилась своя фотография»¹². Стоит сказать, что две работы, о которых я упоминала выше, Трекартена и Старк, помещают язык в центр своей эстетики. Вполне возможно, что литературе, и особенно той поэзии, которую Голдсмит защищает в своем «Нетворческом письме», придется перенять эстафетную палочку авангарда и отыскать способы передавать опыт, приспособившись к условиям новых технологий. Тем не менее гибридные решения, к которым склоняется сегодня визуальное искусство, — аналоговые по внешнему виду и цифровые по структуре — все-таки больше тяготеют к аналоговому, так любимому рынком. Если цифровое и значит что-то для визуального искусства, то, прежде всего, необходимость пересмотреть эту тенденцию и поставить под вопрос предпосылки, за которые искусство держится крепче всего. Если подходить к вопросу оптимистически, цифровая революция открывает новую, нематериальную, анонимную и нерыночную реальность коллективной культуры. В худшем же случае она указывает на то, что само визуальное искусство скоро устареет.

Перевод с английского АЛЕКСЕЯ УЛЬКО

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Даже традиционные формы искусства, такие как живопись, опираются на цифровые технологии: PDF-файлы, отправляемые прессе или коллекционерам, JPEG-файлы на веб-сайтах галерей и т.п.

² Я на некоторое время оставляю живопись в стороне. Современные представители этого вида искусства (в США, во всяком случае) сознательно используют цифровые референты: Уэйд Гайтон и Келли Уокер, например, создают гибридные аналогово-цифровые полотна. Уокер не скачивает изображения из интернета, а сканирует их из библи-

отеческих книг, изменяет на компьютере, а затем переносит на полотно, получая уникальные картины. И хотя в этих произведениях используются технологии (при этом скорее в декоративном ключе), они не осмысливают цифровую визуальность как таковую. См.: *The Painting Factory: A Roundtable Discussion* // Deitch J. et al. *The Painting Factory: Abstraction After Warhol*. New York: Rizzoli, 2012. P. 11–12.

³ Увлечение аналоговыми медиа сегодня характерно не только для искусства. Так, например, интернет-магазин *Urban Outfitters* предлагает более шестидесяти наименований фото- и видеотоваров, большинство из которых предназначено для 35-мм пленки или лomoграфии.

⁴ Конечно, цифровые файлы также теряют в качестве при изменении размера и сжатии; итоговый вариант именуют *lossy*.

⁵ Как и перформансы, для создания и документирования социальные практики все сильнее нуждаются в электронной почте и цифровой фотографии.

⁶ Manovich L. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001. P. 163–164. По словам активиста и правоведа Лоуренса Лессига, мы живем уже не в культуре «чтения», а в культуре «чтения/письма».

⁷ Фостер Х. Архивный импульс // ХЖ, № 95, 2015. С. 55.

⁸ Там же. С. 57.

⁹ Там же. С. 60.

¹⁰ Goldsmith K. *Uncreative Writing*. New York: Columbia University Press, 2011. P. 158. Его формулировка отрицает современные теории сканирующего и отрывистого видения и отходит от них. Примеры таких работ есть и в литературе, и в живописи: «Становление американцев» (1925) Герtrуды Стайн и «Один миллион лет» (1969) Она Кавары.

¹¹ Когда операции «копировать/вставить» переносятся в область литературы (что и делает Голдсмит и многие его коллеги), результат становится совершенно иным, поскольку экономика литературы намного меньше, слабее и в ней нет никаких «оригиналов».

¹² Goldsmith K. Op. cit. P. 14.

Клер Бишоп

Родилась в 1971 году.

Критик и теоретик современного искусства.

Автор книги «Искусственный ад» (2012).

Живет в Нью-Йорке.

Далида Мария Бенфилд

Кино течет, подобно воде

Вода и информация суть два основных источника жизни. При этом оба они неизменно находятся в дефиците, причина которого — идола нелиберальной экономики, приватизация и эффективность. Словосочетание «глобальные потоки информации» используется очень часто. Но так ли свободно текут эти потоки? И так ли повсеместно их присутствие? Или же на их пути строят дамбы, с тем чтобы, перенаправленные и ограниченные, они дошли не до всех и не в равном объеме? Как и вода.

Моя мать выросла на берегах Рио-Табасара в панамской провинции Чирики. В моем фильме «Зона канала» она рассказывает: «Местность, где я родилась, небольшая, но очень красивая... Там протекает река, на берегах которой была ферма моего деда и дяди — их уже нет в живых. Там я и выросла, на берегу реки, в которой было полно креветок и рыбы. В то время эта земля была прекрасна». В фильме история ее жизни с помощью визуальных и звуковых переключений связывается с историей присутствия в Панаме Соединенных Штатов, которая началась с участия США в строительстве Панамского канала и достигла апогея в 1989 году, когда американская армия, проводя операцию «Правое дело», вторглась в страну. Река же — как в моей работе, так и в сознании членов моей семьи — предстает неким выделенным пространством, не имеющим ничего общего с испытаниями, через которые суждено было пройти моей матери, когда она отправилась из столицы Панамы по оккупированной военной зоне канала в Соединенные Штаты Америки. Ее путь осложняли и расовая идентичность (ее классифицировали как «коренную панамку»), и социально-гендерная

принадлежность (ее называли *campesina*, то есть «крестьянка»).

И если река была для моей матери источником изобилия, который обеспечивал существование нашей семье и всем соседям, то воды канала стали символом расового и гендерного неравенства. Для сооружения канала, а также для обеспечения военного контроля над его зоной (полосой земли в три километра шириной, примыкающей к нему с обеих сторон) потребовалось создание социальной, экономической и эстетической колониальной структуры, и поныне задающей габитус панамской нации. Нации, которая, собственно, и была создана лишь с одной целью — обслуживать канал¹.

Поскольку же нация была поставлена в зависимость от расовых и экономических классификаций, то строители канала получали разную заработную плату. «Золотая платежная ведомость» предназначалась для белых американцев, в то время как все остальные, включая европейцев (в основном из Восточной и Южной Европы), китайцев, африканцев и коренных панамцев, получали зарплату по «серебряной платежной ведомости». Это разграничение было очередным шагом в развитии старой системы расово-колониального уклада, господствовавшего на этих землях с момента «открытия» Америки.

Однако расово-колониальный порядок — результат пришедших в наш регион «прогресса» и «требований времени» — не коснулся реки моей мамы. Рио-Табасара продолжает течь, а люди, обитающие на ее берегах, воспроизводят исконный жизненный уклад и хранят верность древней космологии. Река протекает в горах, куда коренные жители, нгобугле, бежали с равнин во время Педро Ариа-

Фабиано Куэва, «Погружение путешественника», 2013–2015. Предоставлено автором



Далида Мария Бенфилд, «Мама все еще рассказывает мне о своей реке», видео, 2014. Предоставлено автором

са де Авилы, который (как рассказывает Бартоломе де лас Касас, летописец, описавший зверства испанских конкистадоров) был «жесточайшим из тиранов» и «словно косою прошелся по внутренним районам страны, убивая направо и налево, изгоняя местных жителей и отправляя в преисподнюю любого, кто осмеливался встать на его пути»².

Хочется верить, что река моей матери, не замутившая кровавыми колониальными притоками, несет с собой альтернативное будущее — возможно, иную точку отсчета маминой истории, а следовательно, и моей. И хочется думать, что моя преданность этой реке (как, впрочем, и другим водоемам) — это основа для деколонизации будущего и прошлого.

Но в моем фильме мама рассказывает и то, как она, сидя на берегу той самой реки, смотрела на звезды и мечтала уехать в *los Estados Unidos* (Соединенные Штаты). Откуда к ней пришла эта мысль? Может быть, с лучами сиявших в небе *estrellas* (звезд)? Или же история ее жизни уже была скрыта в глубинах речных вод? А может, и сама река уже была нанесена на карту мировых информационных потоков,

которые текут в одну сторону — с севера, где живут «янки», на юг?

В XX и XXI веке современная/колониальная/капиталистическая миросистема особенно сильно зависит от неравномерного распределения информации, идущей с севера на юг и с запада на восток. В 70-х и 80-х годах по инициативе ЮНЕСКО были проведены исследования информационной геополитики, результаты которых отражены в документе «Много голосов — один мир». Согласно этим исследованиям, информационная геополитика по-прежнему находится в колониальном состоянии; в отчете отмечается неравномерное распространение информации по миру и критикуется доминирующая позиция Соединенных Штатов Америки в наполнении мирового информационного пространства. Это утверждение так не понравилось США, что они отказались от дальнейшей поддержки ЮНЕСКО³. И поныне вопреки тому, что с распространением сети Интернет глобальные потоки информации приобрели более сложную структуру, их содержание и схемы распространения имеют те же признаки колониальности, что были описаны в «Много голосов — один мир».

И все же глобальные потоки информации не только укрепляют колониальные устои, но и размывают их. Подобно реке моей мамы, эти потоки несут обломки и следы колониальной истории, и в то же самое время они полны деколониальной образности, то есть пребывают в трансграничной (совмещающей разновременные факты) темпоральности, которая была присуща переживанию времени нашими предками. Вода и информация — это нечто большее, чем ресурсы. Образ воды в новых деколониальных космологиях — это утверждение многообразия форм жизни и знания. Эти задачи и ставят перед собой Фабиано Куэва, *Raqs Media Collective*, Мишель Дизон и Энрике Кастро Риос. В своих произведениях они осуществляют эпистемологическое разделение, в результате чего вода и информация размывают барьеры, давая жизнь новым потокам, руслам и резервуарам знаний, в свою очередь открывающим нам новые способы познания воды и, следовательно, жизни.

В своем незавершенном проекте «Гумбольдт 2.0» Фабиано Куэва деконструирует колониальный проект картографирования речных систем. Он инсценирует путешествие по Латинской Америке Александра фон Гумбольдта, предлагая новую точку зрения на фанатичное стремление немецкого ученого дать названия сухопутным и водным объектам, как и объектам флоры и фауны, составить каталоги и нанести их на карту. Гумбольдт пытался найти объяснение всему, что он встречал в Америке. О его влиянии можно судить по количеству феноменов, названных в его честь: например, кальмар Гумбольдта или течение Гумбольдта!

С помощью серии перформансов, видео, фотографий, записей и публикаций Фабиано Куэва воссоздает маршрут и деятельность Александра фон Гумбольдта: читает его тетради и повторяет то, что делал Гумбольдт, — собирает, наносит на карту и документирует. К примеру, он воспроизводит гумбольдтовский проект по нанесению на карту реки Рио-Магдалена. Однако именно этим актом инсценировки Куэва фактически взламывает эпистему Гумбольдта, лишает ее универсального статуса. Ведь сделать из колониальной истории о

реке перформанс — значит показать конечность повествования, вернуть реке ее многочисленные трактовки и возможности. Это значит показать связь между нанесением реки на карту и ее апроприацией в качестве собственности, объекта контроля и расхищения.

Как разъясняет Куэва в тексте, вошедшем в его работу: «С древних времен эта река имела большое материальное и символическое значение для ряда поселений в границах сложной экосистемы, охватывавшей значительную часть территории современной Колумбии. Она начинается среди Андских хребтов и, пройдя расстояние в полторы тысячи километров, впадает в Карибское море. Однако район Магдалены — это территория, жители которой исторически подвергались репрессиям, эксплуатации и грабежу со стороны испанского колониального режима, а затем и национального государства, поощрявшего здесь развитие добывающей промышленности, что, в свою очередь, повлияло на экологическую ситуацию в регионе. В 1801 году Александр фон Гумбольдт в ходе своей американской экспедиции, мотивированный идеями “прогресса и благосостояния наций”, исследует район Рио-Гранде-де-ла-Магдалена и составляет документ, который приобретает геополитическую ценность и становится инструментом территориального контроля и использования природных ресурсов».

Таким образом, путешествия Гумбольдта были, по сути, колониальным семиотическим проектом по преобразованию того, что мы понимаем в качестве природы и воды в чистом виде (без человеческого присутствия), в ресурс, который может быть присвоен и использован. Симптоматично поэтому, что мировые запасы воды начинают использоваться в интересах национальной и частной экономики синхронно со становлением капиталистической миросистемы — с «открытием» Америки. В XVI веке Испания и Португалия предприняли попытку поделить мировой океан⁴. С тех пор океаны, как и другие водоемы, сначала «открывались» исследователями вроде Гумбольдта, а потом на них заявляли свои права национальные государства или транснациональные корпорации. За воду идет непрерывная идейная и физическая борьба. И большую роль в этой борьбе играют информационные потоки:

кто определяет значение водоемов и их использование.

Так, местное и традиционно-общинное понимание и способы использования воды представляют собой пример деколониальных значений и практик, противостоящих логике господствующей миросистемы. К примеру, местные сообщества Кочабамбы (Боливия) много веков добывали воду, пользуясь древними, передававшимися из поколения в поколение знаниями о подземных течениях. Но в 2000 году под давлением Всемирного банка и Международного валютного фонда правительство Боливии подписало соглашение о передаче водных ресурсов Кочабамбы американской корпорации *Bechtel*. Корпорация вознамерилась засыпать колодцы, которыми пользовались местные жители, настаивая, что сама — разумеется, на коммерческих основаниях — будет поставлять населению воду. Более ста тысяч человек объединились в массовое движение «Координационный совет по воде» и вышли на улицы, не допустив приватизации. В результате этих событий был создан новый национальный «Закон о Матери-Земле», признающий права *usos y costumbres*, то есть традиционные практики использования природных ресурсов. Признается не только важность водных ресурсов для поддержания жизни, но и их значимость в местной космологии. Ведь в своем противостоянии приватизации повседневная жизнь и метафизическое измерение неразделимы.

Якша и якши — персонажи, присутствующие в древней и современной визуальной культуре Индии и индийских диаспор. Их происхождение принято выводить из индоевропейских космогонических теорий, связанных с водой, в которых эта стихия рассматривается как источник жизни. Наиболее известны якши «Махахараты»: эти персонажи задают путешественникам загадки, не отгадав которые невозможно продолжить путь. Появляются они и в видеопроизведении группы *Raqs Media Collective* «Караван лунатиков (Пролог)» (2008).

В этой работе камера с разных сторон огibtает две украшенные венками фигуры, отчего возникает ощущение их плавного движения на

фоне реки, речного берега и виднеющихся вдалеке признаков цивилизации: электрических проводов, столбов и бетонных зданий. Эти атрибуты «жизни» резко контрастируют с древней духовностью, воплощенной в каменных фигурах якша и якши. Фигуры расположены между зрителем и водой и между водой и городом.

На своей последней выставке, названной «Светящаяся воля» (2015), *Raqs Media Collective* наложили на кадры «Каравана лунатиков» текст одной из своих литературных работ, «Эпизод на берегу реки» (2008). Текст этот представляет собой беседу между членами группы и парой существ, якша и якши.

Якши: В чем разница между водными потоками и потоками денег?

Raqs: Любой водный поток есть результат воздействия на жидкость отдаленных объектов. Например, Луна своим притяжением может направить приливную волну в устье реки и заставить ее течь против обычного течения. Денежные же потоки — это наиболее текучая, переменчивая форма ценностей. Случается, что и денежные потоки встречают на своем пути сильные встречные течения. Приливы глубоко спрятанных эмоций, военные конфликты, пятна разлившейся в океане нефти или извержения вулканов порождают волны паники и отчаяния. В этом случае потоки денег сходны с потоками воды.

Ответ *Ракс* подразумевает существование иной космологии, узнающей себя в склонности якши усматривать божественные смыслы в самой материальности земли и человеческой жизни. Принадлежит к «дофилософской» и «дорелигиозной» эпохе, якши понимают материю неразделенной с духовностью. И, наконец, конечность человеческого существования придает непреходящую значимость таким преходящим ценностям как деньги.

Якша: Почему города забывают о реках?

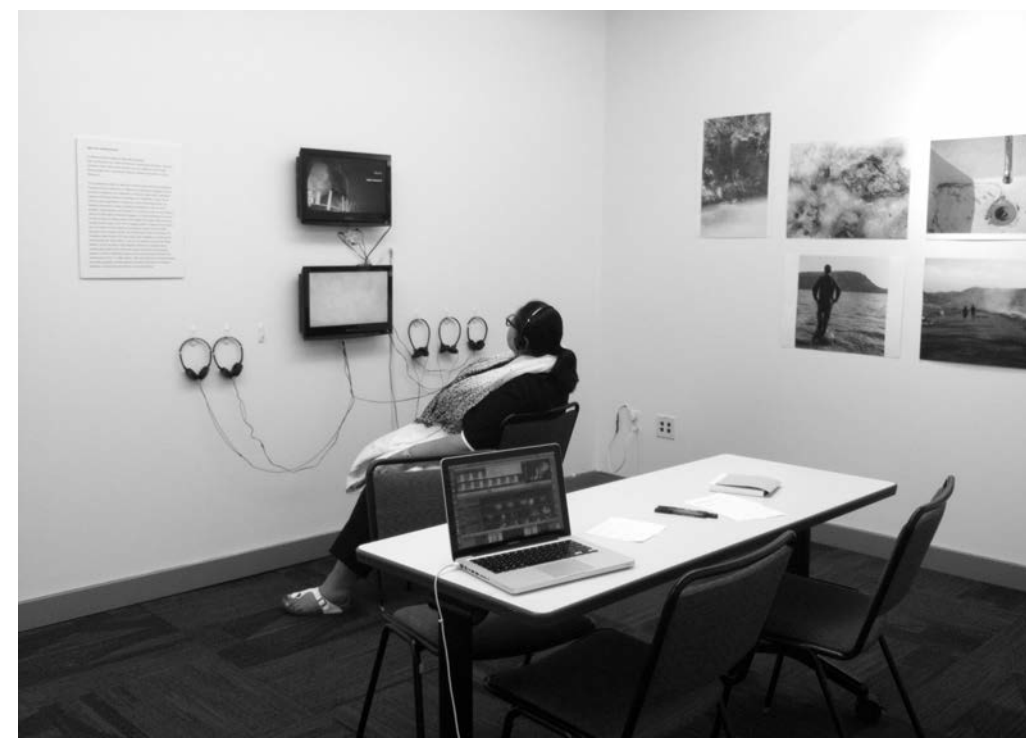
Raqs: Потому что, когда деньги начинают течь, как вода, города забывают о том, какую неутолимую жажду вызывают у них деньги и как деньги выжигают землю, на которой они находятся, и заменяют водные потоки потоками денежными, а на берегах рек воздвигают

здания банков. Денежные потоки затмили память о воде, дарующей жизнь, а речные берега застроены банками. Жажда бессмертия заставляет забывать, насколько вода необходима для жизни.

Якши напоминают о неизбежности смерти, и только смерть напоминает нам о реальности жизни. Вода и жизнь неразделимы в «Атхарваведе» — той космологии, в которой существуют якши. Вот что говорит исследователь Ананда Кумарасвами: «Все заклинания “Атхарваеды” направлены на восстановление здоровья, на продление или обогащение жизни, но ни в коем случае не на обретение бессмертия в прямом смысле этого слова. Если в Древней Индии и в предшествовавшие эпохи любое понятие о благоденствии еще могло быть связано с жизнью на земле и ее продлением, гарантированным благодаря воспроизведению потомства, то более поздние философские

концепции исключили возможность личного бессмертия. Ведь стало очевидным, что все, что ни возникает, должно рано или поздно исчезнуть, бессмертным же может стать только то, что никогда не рождалось»⁵.

«Определяя пейзажи» (2013) Мишеля Дизо — это одноканальный цифровой фильм, в котором рассказывается о катастрофических социальных и экологических последствиях присутствия в прошлом на Филиппинах военных баз США. Физические и метафизические аспекты этой катастрофы раскрываются в фильме через рассказы женщин-проституток и экологических активистов. Их голоса наложены на панорамные кадры, показывающие пересекающие ландшафты водные потоки, бурлящие, как лава, извергаемая вулканом. Они текут из тех мест, где ранее располагались во-



Экспозиция выставки «Аквакино», куратор Далида Мария Бенфилд, 2014. Предоставлено автором



Raqs Media Collective, «Святынящая воля», вид инсталляции, 2015. Фото Жоржа Бурэ. Предоставлено автором

енные базы, и голоса свидетелей уверяют, что вода несет память о катастрофе, о том, что было до нее, и о том, что еще будет. Но в то же время бедствия, являющиеся результатом присутствия военных, непрестанно смываются потоками критики, духовного обновления, активизма и непобедимой воды.

В этой связи уместно вернуться к реке моей матери, которая сейчас сделалась местом, где идет борьба не на жизнь, а на смерть. Проект по сооружению плотины Барро Бланко, который реализует гондурасская компания GENISA, а финансируют голландские и немецкие банки, уже закончен на 95 %. И это вопреки тому, что — как было установлено специалистами, независимыми экспертами, международными обозревателями и Организацией Объединенных Наций — проект этот неизбежно обернется экологической катастрофой. Четырнадцать лет местное население нгобе-бугле борется со строительством Барро Бланко. Ведь его успешное завершение обернется уничтожением экосистемы реки, которая кормит нгобе-бугле

рыбой, обернется затоплением домов и возделываемых земель, где, в частности, располагалась и ферма моей мамы. На данный момент регион оккупирован военизированной организацией SENAFRONT, спонсируемой Государственным департаментом США. Но нгобе-бугле не сдаются. Возвращение к древним религиозным и культурным традициям стало для них одной из действенных форм протеста. Недавно они предприняли попытку создать адекватную их языку письменность, с тем чтобы породить новые потоки информации, которые донесут значение и место реки Рио-Табасара в присущей нгобе-бугле картине мира.

Нечто подобное, по свидетельству Арундати Рой, происходит и в Индии⁶. Процесс разворачившегося здесь строительства дамб она приравнивает к актам экономического, территориального и эпистемологического насилия. Ведь по мере того как воздвигаются дамбы, уничтожаются традиционные ирригационные системы и тысячелетиями поддерживавшие их сельские сообщества. Так фактически созда-

ется новая современная нация, в которой для многих не находится места.

Но ведь вода трансгранична: она просачивается сквозь дамбы, национальные проекты и любые пределы. Так же информация просачивается сквозь новые контуры территориальных границ, которые пытаются удержать ее. Панамский канал — это пространство, которому навязывается гигантский, глобальный экономический нарратив рыночного обмена — как, впрочем, по словам Вальтера Миньоло, навязывается ему и идея «Латинской Америки»⁷ или же, теперь уже по словам Уильяма Горгаса, санитарного инженера канала, идея «победы белых людей над тропиками»⁸. И все же внутри этого пространства, в точках пересечений эпистемологий коренных жителей, африканцев, выходцев из Восточной и Южной Европы и других потомков работников из «серебряной платежной ведомости», также создавались деколониальное знание и формы сопротивления. Сложившиеся здесь синкретические космологии и другие культурные проявления и поныне — хотя прошло немало лет с момента оккупации зоны канала Соединенными Штатами Америки — питают стратегии выживания для потомков тех, кто некогда числился в «серебряной платежной ведомости».

«Уата» Энрике Кастро Риоса — одно из нескольких его произведений, тематизирующих водную стихию в Панаме. В этой видеоработе показаны якобы мучающие женского персонажа навязчивые сны, в которых она плывет или лежит на воде. Проснувшись, она проверяет выставленные ею для сбора воды сосуды и убеждается, что воды в них скопилось только на дне. Засуха начинает брать верх над ее душевным состоянием. Жизненные силы ее иссякают, а ее сыном медленно овладевает страх. «Уата» — это попытка представить себе мир без воды, попытка болезненная, потому что вода в Панаме всегда была стихией, лежащей в основе космологии и жизненного мира. Но в то же время попытка эта закономерна, ведь в этой местности из-за воды не раз совершались колониальные захваты и приносились экологические и человеческие жертвы.

Реки Панама и примыкающие к ней океаны, их флора и фауна, их экологическое значение и символическая ценность для жизни местных сообществ — вот темы других работ Кастро Риоса. В одной из них речь идет о влиянии на Рио-Табасара климатических изменений. Герой работы, крестьянин, живущий на берегу Рио-Табасара, бросает реплику: «Ничто не остается прежним». И действительно, как констатируют экологи, течение Гумбольдта слабеет⁹. Возможно, это означает, что глобальные потоки меняют свое направление? Но какое течение тогда появится вместо течения Гумбольдта?

Перевод с английского АЛЕКСЕЯ УЛЬКО

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Объяснение понятий «колониальность власти», а также терминов «колониальность» и «деколониальность», часто встречающихся в моем тексте, можно найти в: Quijano A. Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America // *Nepantla: View from South*, Vol. 1.3, 2000.

² De Las Casas B. A Short Account of the History of the Destruction of the Indies. London: Penguin Books, 1992. С. 145.

³ См.: <http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000400/040066eb.pdf>.

⁴ См.: Hannesson R. The Privatization of the Oceans. Cambridge: MIT Press, 2004.

⁵ Coomaraswamy A. Yaksas, Part II With 50 Plates. Washington: Smithsonian Institution Freer Gallery of Art, 1931. С. 13.

⁶ Roy A. The Cost of Living. New York: The Modern Library, 1999.

⁷ Mignolo W. The Idea of Latin America. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

⁸ Gorgas W. The Conquest of the Tropics for the White Race, President's Address at the Sixtieth Annual Session of the American Medical Association, at Atlantic City, June 9, 1909 // <http://content.lib.ua.edu/u/?mo-saic,1666>.

⁹ Данные представлены в: <https://en.ird.fr/the-research/the-research-projects/impact-of-climate-change-on-the-humboldt-current-ecosystem>.

Далида Мария Бенфилд

Родилась в Панаме.

Художница, куратор, исследовательница.

Живет в Вермонте.

Нина Сосна

Минеральный человек

Как показывает история, границы между юрисдикциями наук и искусств подвижны: комплексность творческой деятельности эпохи Возрождения (чертежи летательных аппаратов, которые Леонардо создавал помимо рисунка и живописи) не ставит вопрос о том, какой она была прежде всего — технической, гуманитарной или художественной; все эти разделения сформировались, очевидно, позднее. Границы между тем, что является человеком, и тем, что им не является и что он отделяет или отдаляет от себя, чтобы сохранить себя как некое единство, также не установлены раз и навсегда: интерпретации «О душе» Аристотеля в университетской философии XIII–XVII веков не вмещаются в границы ни одной из современных наук, так как объединяют в себе те области исследовательского интереса, которые сегодня составляют различные разделы биологии, когнитивной психологии, философии сознания, нейролингвистики. В этих трактатах обсуждалось, например, что если «форма, согласно общим аристотелевским принципам, должна обладать физической адекватностью своему субстрату и тело с его материальным анатомо-физиологическим устройством материально, то и оформляющая его душа должна быть материальной формой»¹. Но на каком уровне тогда разместить интеллект и как его характеризовать? Извилистая дорога следующих столетий вела от веры в разум и ориентации на строгие науки через развитие общественных наук к критике тех и других, приходя к авангарду и увлечению техникой. Последняя вновь проблематизировала связь материального и нематериального (неорганического — с одной стороны, и духовного — с другой), производя еще одно смещение в объяснении



творческой деятельности — ее истока, ее движущей силы, ее сущности, ее контекста, ее носителя — и ставя еще раз вопрос о локализации искусства.

Сегодняшний интерес к точным наукам (результат распространения их понятий и исследовательских моделей) имеет разнообразные последствия. В ранее относительно гомогенном поле гуманитарных наук с помощью таких категорий, как пластичность (она уже не связывается прямо с пластическими искусствами, но скорее описывает необратимые деформации тел, как, например, в последних исследованиях Катрин Малабу)², форумность (соотносимая не столько с архитектурой, сколько с собраниями экспертов, устанавливающих статическое состояние построек в терминах статической вероятности ввиду быстро меняющегося ландшафта в условиях транснациональных проектов, миграций и войн), «мягкость» пространств и «сырость» обеспечения (*soft spaces* и *wet ware*), проводятся разделения, неявно предполагающие размытость границ (между телом и средой, между природным и культурным, между биологическим и техническим). Еще один уровень нарушенных

Материал проиллюстрирован
видами выставки
Дэвида Алтмейда «Поток»,
2015. Фото Пьера Антуана.
Предоставлено Andrea Rosen
Gallery, Нью-Йорк
и Парижским музеем
современного искусства



границ представлен через раздвоенность агентов и объектов как возможных единиц взаимодействия в споре сторонников процессуальности с адептами объектно-ориентированной онтологии. Первые, беря за основу работы позднего Уайтхеда и комментарии Изабеллы Стенгерс, считают, что все существующее без исключения состоит из частиц, взаимодействие которых приводит к образованию нестабильных «тел», обладающих «чувствами», как, например, камень, «ощущающий» притяжение Земли. Сложные типы мыслительной активности — это тоже чувства незавершенных тел, каждое из которых, распавшись, послужит материалом для следующих³. Вторые, обсуждая объекты вне зависимости от когнитивных или эстетических представлений субъекта-человека, фактически вынуждены объяснять любые формы взаимодействия, в том числе причинные, как не прямые и проблематичные⁴. Для первых проблема в том, чтобы провести различия в потоках взаимодействий, вторые признают, что их «объекты» фактически не образуют никакого мира из-за постулируемой несвязности между ними. Можно было бы перечислять и далее, но

важно подчеркнуть, что проводимые с помощью этих понятий новые границы призваны предотвращать антропоморфизацию. Действительно, пластичность тел, вероятность материальных сборок, проблематизация различия технологического и биологического, «агентность» действия — все эти характеристики приложимы не только к человеку или не столько к нему. Человек неспецифичен и едва ли различим в головокружительном многообразии материи, можно сказать, открыт космосу — в своих минеральных составляющих прежде всего.

Сочувствующих такому положению мало. Если не считать консервативного (нередко также в политическом смысле) негодования по поводу масштабов дегуманизации⁵, наиболее распространены призывы мыслить широко, видеть больше измерений реальности, чем привык человеческий глаз. На примерах такой отзывчивой на тренды современности машины, как голливудское кино, видно, как мало доверия глазу. Возникает вопрос: кто видит, глаз или сразу мозг? Что продолжает линию «Космической Одиссеи» Кубрика, «Соляриса» Тарковского, «Звездных войн» Лукаса?

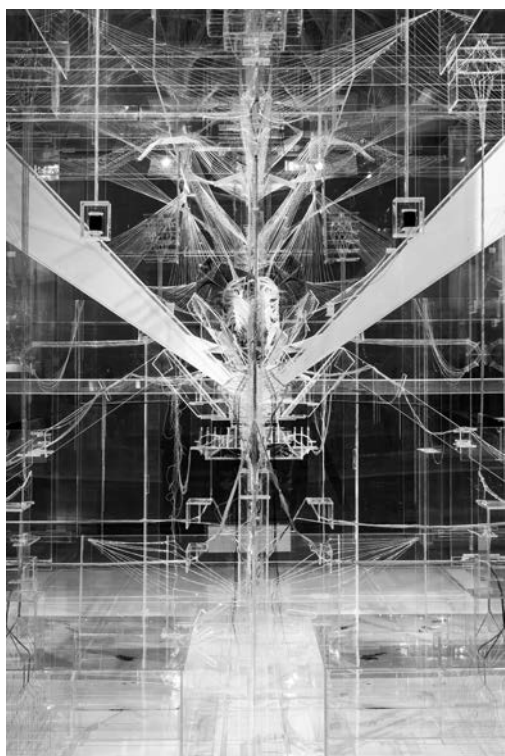
«Меланхолия» и «Гравитация». Некоторые критики отмечают существенное отличие между этими двумя группами фильмов:⁶ теперь в произведении на «космическую» тематику совсем не обязательно присутствует «актуальное космическое путешествие». Если в «Солярисе» главный герой должен был совершить путешествие на другую планету, чтобы справиться со своими воспоминаниями, то в «Меланхолии» (Л. фон Триер, 2011) зритель не покидает Земли и не делает различия между тем, что реально, и тем, что воображаемо. Каждое изображение, каждый звук в этом фильме воспринимаются как «выражение чисто космического эффекта»⁷. Отсюда делается вывод о том, что «космос стал частью нашего сознания», и потому отпала необходимость показывать, как герои покидают земную орбиту и куда они отправляются. Даже в «Гравитации» (А. Куарон, 2013) отношение между Землей и другими планетами интерпретируется скорее интенсивно (в уме и во времени), а не экстенсивно (в пространстве). В той же перспективе рассматривается «Интерстеллар» (К. Нолан, 2014) — казалось бы, современная научная фантастика, но фильм только на первый взгляд возвращается к экстенсивному исследованию космоса.

Кроме того, эти фильмы также характеризуются нейрологическим воображаемым: «небесное сознание» становится метафорой путешествия во внутреннем пространстве, что характерно для космического кино. Хотя визуально «Гравитация» может напоминать «2001 год: космическая Одиссея», но все же это образ скорее не футурологический, а реалистический, «сейчас-будущее». Героиня фильма оказывается в замкнутом пространстве без возможности двигаться, зритель считывает это как ограниченность ментального пространства. В конце же героиня возвращается на Землю — она не стремится выйти за границы Земли, но заново открывает планету, обнаруживает новую связь с ее элементами в специфическом смешивании «тел, мозга и экранов».

Ментальные и кинематографические путешествия на или за край Земли еще можно каким-то образом понимать как метафорические⁸, а несколько галлюцинаторные пространства, накладывающие далекое на близкое, космос на психологию или прямо на ментальную картину, еще не вполне освобож-

даются от времени переживания. Однако многие исследователи стремятся пойти дальше и окончательно избавиться от антропоморфного. Так, современные медиатеоретики с прискорбием отмечают, что человек действует только тогда, когда видит траекторию на плоскости — причем только на одной плоскости (хотя вышеприведенные примеры показывают, что эта плоскость колеблется, с этой подвижностью нелегко справляться и героям фильмов, и зрителям, пытающимся локализовать происходящее). Но сегодня обстоятельства принуждают человека проявлять активность в нескольких измерениях и по нескольким параметрам, и тут-то образцом могут послужить некоторые виды насекомых, которые устроены иначе. Возьми мы с них пример, наше взаимодействие со средой было бы более результативным⁹ — или более экологичным¹⁰. При этом показательно, что те существа, способности которых по выстраиванию связей в среде рассматриваются как образцовые (для человека в том числе), описываются как *индивидуально невыразительные*. Историю героини «Гравитации», как правило, понимают как рассказ о преодолении страхов и избавлении от тяжелых воспоминаний, как перерождение. Иными словами — как индивидуальную выразительность, переживания именно этой женщины, вполне укладывающиеся в парадигму, отрицаемую «новым материализмом». Напротив, с точки зрения адептов последнего, именно невыразительность помогает эффективнее взаимодействовать со средой. Задаваясь вопросом о том, почему в эпоху технологического модерна возник такой интерес к «сингулярностям примитивных форм жизни», новые медиатеоретики (М. Де Ланда, Ю. Парикка) находят предпосылки ответа в эволюционной теории Чарльза Дарвина, фактически утвердившего «постчеловеческую темпоральность мира», выражающую себя через вариации и естественный отбор и преодолевающую телеологическое представление о «подобиях человека». Кроме того, они опираются на радикальный эмпиризм У. Джеймса, указывавшего на границы человеческого опыта, для того чтобы подчеркнуть, что мир всегда больше того, что воспринимается в данный момент.

Трудно не заметить, что в настоящий момент эволюционное рассмотрение (объясне-



ние того, откуда происходит и как возникло нынешнее состояние) уступает место комбинаторике, которая преодолевает операции метафорического переноса. Комбинации трактуются как происходящие сейчас, как картографируемые сцепления и расхождения. Вопрос о связи ментального (еще человеческого) и космического (которое чаще всего понимается как Другое) теперь предлагается рассматривать на уровне химии космического (примерно одинаковой для всех астрономических объектов, не исключая Землю). Это больше не требует выходов в космос и путешествий (даже воображаемых) и может изучаться через прямое взаимодействие с земной толщей, прямо здесь, под ногами. Такой подход выводит нас за рамки биологии к еще более «простому» уровню химических элементов и веществ, которые обеспечивают важные функции более «сложных» уровней. Если несколько лет назад животные рассматривались как нечто технологическое, благодаря способности по крайней мере некоторых видов к взаимодействию с не-

органическим и вообще к специфическому (специфическому для них и совсем не специфическому для человека) взаимодействию с пространством, то сейчас фокус внимания смещается к концептуализации территорий — когда, например, геология соединяет в себе описание глубинных планетарных процессов, характеристики минералов и компьютерные технологии. Тем самым появляется возможность сместить или поставить под вопрос еще одно различие — между геосферой и биосферой как разными уровнями изменчивости. Дополнительно поясняется, что не следует ограничивать понятия неорганического, геологического и технологического пространством, но обращаться также и ко времени, глубинному времени техник и медиа¹¹. Это позволяет не раскручивать «психопатологический капиталистический» дискурс или (достаточно бессмысленно) и дальше обсуждать «цифровое», но включиться в медленную историю минералов, которой проникнуты наши академические, социальные и экономические интересы. В связи с этим стоит быть радикальнее, чем Фридрих Киттлер, и обратить внимание на то, откуда происходит *hardware* — исследовать потребление энергии и материальную сторону вычисления и хранения информации, провести геополитически значимое научное картографирование ресурсов редких металлов.

Соответствующая работа с землей, в прямом смысле слова грязная, происходит и в области эстетического — в работах художников. Отчасти перечитывая Роберта Смитсона, отчасти развивая «постдигитальную минеральность», они возражают Маршаллу Маклюэну, утверждая, что технологии не являются расширением человеческого тела, а производятся из грубых материалов Земли. Художники Аллен и Готье рассуждают на примере своей работы «Критическая инфраструктура» о том, что технологические инфраструктуры как сложные системы материалов, включающие большое количество интеракций и делающие возможной эстетику, которая проникает сферу чувств, были лишены своих очевидных аффективных последствий и отброшены как неважные, деполитизированные, неинтересные. Они утверждают, что постцифровое — это одновременно и протоцифровое осцилляций, диодов, минералов и других эле-

ментов, которые позволяют компьютерным системам существовать¹².

Такое быстрое смещение фокуса от эволюционно-биологического и животного к геологическому и минералогическому связано не только с «нарушенным эстетическим опытом», проблемами мусора (толкуемого в том числе по-кабаковски) и *low-fi*. В более широком плане оно отражает переопределение полей знания и поисков новых ориентиров в том, что совсем недавно ассоциировалось с гуманитарным знанием. Сложится ли из сегодняшних сочинений, иногда достигающих уровня художественности трактатов позднего Средневековья в попытках ухватить изучаемый предмет, новая версия архива (например, архива Земли) или через мусор из грязи пробьются ростки будущего — сейчас трудно сказать. Перед исследователями открыто широкое поле возможностей, пусть даже они настойчиво уклоняются от определения субъективности, пробуя проецировать ее не только на бактерии («большие бактерии против больших данных», по выражению Йенса Хаузера), но и на минералы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. более подробный анализ: Вдовина Г. «Живое и мертвое»: схоласты XVII века о душе и теле // *Философский журнал*, Т. 8, № 3, 2015.

² Malabou C., Johnston A. *Auto-affection and Emotional Life: Philosophy, Psychoanalysis and Neurobiology*. New York: Columbia University Press, 2013.

³ См. например: Keller K., Daniell A. (eds.) *Process and Difference: Between Cosmological and Poststructuralist Postmodernisms*. Albany: State University of New York Press, 2002; Shavero S. *Without Criteria*. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics. Cambridge: MIT Press, 2009.

⁴ См.: Harman G. *Guerrilla Metaphysics*. Chicago: OpenCourt, 2005.

⁵ Как отмечают исследователи, гуманизм, долгое время являвшийся средством борьбы и сопротивления предрассудкам, ныне парадоксальным образом делается оплотом консерваторов и противников науки, см.: Baquiat J.P. *Ce monde qui vient: sciences, matérialisme et posthumanisme au XXI^e siècle*. Paris: L'Harmattan, 2014.

⁶ Pisters P. *Temporal Explorations in Cosmic Consciousness. Intra-Agential Entanglements and the Neuro-Image* // *Cultural Studies Review*, vol. 21, № 2, 2015.

⁷ Ibid. P. 132–133.

⁸ Фильм «Земля» (Х. Медем, 1996), который рассматривается профессиональными критиками как ранний пример интенсивного космического кино, многие пользователи интернета интерпретируют через метафорический ряд, где Земля — «песчинка в огромном и таинственном космосе, человек — маленькая частица, увлекаемая неутомимыми потоками космического сознания». Профессиональные же критики, уже не разделяя мироощущения Паскаля, похоже, готовы совместить одно и другое.

⁹ Более подробно см. в книге: Parikka J. *Insect Media. An Archaeology of Animals and Technology*. Minneapolis: University of Minnesota, 2010.

¹⁰ Ср.: «Под давлением современных реалий — глобального неолиберального капитализма, миграции, развития технологий и т.д. — известное нам понятие человеческого претерпевает колоссальные трансформации. Следуя методологии Фуко, в курсе будут предложены дискурсивные и материальные способы картографировать воздействие этих реалий на конструирование критических и одновременно позитивно действующих постчеловеческих субъектов. В курсе будет уделено внимание тому, как опосредование технологией и глобальные сети смещают традиционное разделение между человеческим и нечеловеческим. Мы обсудим также нарастающие эффекты постчеловеческого состояния, предполагающие иные взаимоотношения с животными и другими родами существ и поднимающие вопрос об устойчивом развитии планеты в целом» (из программы Летней школы университета Утрехта, август 2015 года).

¹¹ Ср.: Zielinski S. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: MIT Press, 2008.

¹² Более подробно о самой работе см.: Parikka J. *Earth Forces. Contemporary Land Arts, Technology and New Materialist Aesthetics* // *Cultural Studies Review*, vol. 21, № 2, 2015.

Нина Сосна

Родилась в Москве.

Философ, медиатеоретик.

Автор книги «Образ и фотография» (2011).

Живет в Москве.

Дмитрий Галкин

Цифра и клетка: (не)органический синтез

Чар Дэвис,
«Осмоз»
(1995)

Этот текст описывает художественные стратегии, нацеленные на исследование отношений между культурой, представленной цифровыми технологиями (цифрой), и природой, представленной клеткой — одним из кирпичиков биологической жизни. Для удобства и ясности (но не ради упрощения) мы попытаемся обозначить в нем координаты этих стратегий взаимодействия между цифрой и клеткой.

В теоретическом отношении дальнейшие рассуждения будут опираться на идею онтологического театра британского философа Эндрю Пиккеринга. Делая выводы на основании собственных исследований науки и технологии, он использует разработанную в кибернетике концепцию интерактивности, чтобы показать, как природа, человек и технологии адаптируются друг к другу в ходе постановки онтологического театра. Это театр без пьесы и сценария, порождающий новые потоки и конфигурации взаимодействий, которые сходятся и расходятся, трансформируются, исчезают, возникают, существуют параллельно или объединяются. Таким образом, мы уходим от жесткого одностороннего детерминизма и признаем сложное взаимодействие культурных, антропологических, технологических и природных процессов. Для онтологического театра принципиально значима темпоральность и нетелеологичность изменений — децентрализованное становление, как называет Пиккеринг эту темпоральность, ссылаясь на других философов становления (например, на Уильяма Джеймса). С точки зрения культурной динамики онтологический театр можно рассматривать как спектакль современности, исполненный в жанре «немодерной науки» и постмодернистского искусства¹.

В мире онтологического театра царит тотальная интерактивность. Взаимодействие *human* и *non-human* — процесс децентрализованного становления с неизвестным результатом — формирует перформативную, а не репрезентативную онтологию, где мир понимается как относительно упорядоченные и всегда переупорядочиваемые перформансы, а не структуры репрезентации. Человек отнюдь не является центром и ядром этой динамики — и это принципиально важно для теории культуры, стремящейся преодолеть ограничения антропоцентризма, не избавляясь при этом от человека.

Но тогда возникает вопрос: в какой роли здесь может выступить человек-исследователь? Автор и/или читатель этого текста? Уж точно не в роли агента нечеловеческих сил! Почему бы в качестве ответа на этот вопрос не использовать стратегию беньяминовского фланера — искушенного и предвзятого зрителя на спектакле онтологического театра, который продолжает критически имитировать небольшую интеллектуальную привилегию, появляющуюся у него как у *human* (то есть отчасти актера!), осознающего себя и в игре, и над игрой? Такая позиция может быть актуальна и для создания некоего критического текста, и просто для знакомства с репертуаром онтологического театра современности.

Выбрав это неоднозначное решение, мы обратимся к драматургии онтологического театра, которую можно увидеть в творчестве художников, работающих с инструментарием современных технологий и исследующих/порождающих различные конфигурации цифрового и природного. Нас будет интересовать та перформативная открытость, которую можно на-

блюдовать в игре цифры и клетки, технологий и природы, *human* и *non-human*. Цифра здесь — метафора и олицетворение компьютерных технологий с присущей им одержимостью механизмами интерактивности. Клетка, прежде всего биологическая, — посланец и агент природы, невольно вовлеченный в этот перформанс.

Цифровое пришествие

Цифровые технологии — богатейшее поле экспериментов для современных художников. Во-первых, потому что это новые инструменты и медиа, небывалые по своему художественному потенциалу ре-медиа — цифровой переработки живописи, фотографии, кино, музыки и т.д. — и интерактивности. Во-вторых, потому что цифровые технологии очень насыщены концептуально: в диапазоне от сложнейших теоретических конструкций киберне-



Николя Шеффер, *CYSP-1*, роботизированная скульптура, 1956

тики и (мета)физики нематериального цифрового бытия до «Черного квадрата» как образа пикселя компьютерных экранов... В этой концептуальной игре чего только нет — антропология, визуальная культура, философия, разные пласты эстетики, биология, когнитивизм и прочее, и прочее... При этом смысловое богатство самой по себе пустой и холодной цифры оказывается достаточно цинично и эфемерно (как на полотнах AES+F с их монументальной потусторонней не-жизнью), чтобы накручивать витки постмодернистской спирали толкований и перетолкований. Перед искусством XX века стояла задача искоренить и прикончить всяческую фигуративность и природосообразность под вывеской красоты, и цифровые технологии подросли как нельзя кстати.

Однако, отвергнув что-то, мы впоследствии обречены удивиться тому, как оно вдруг становится нашей судьбой. Точно в духе Фрейда и психоанализа — подавленные желания всегда возвращаются в виде реальных событий, так что лучше по мере сил (и средств на психоаналитика) жить в мире со своими желаниями. И природа, уничтоженная как образ, вернулась в ином обличии. В итоге победное шествие цифры обнаружило в современной смеси природного и культурного немало интересных составляющих. В частности, в поле художественных экспериментов цифра столкнулась с клеткой — посланцем органической природы, прошедшим через манипуляции биологии.

Это возвращение отрицаемого хорошо видно на примере технологического искусства. Яркая и недолгая эпоха увлечения кибернетикой в 50-х — 60-х привела художников к парадоксу, имя которому дал американский искусствовед Джек Бернем — «искусственная жизнь». В своей книге, посвященной художественным поискам скульпторов в XX веке, Бернем обнаруживает, что энергия абстракционизма и конструктивизма в роботизированной скульптуре неожиданным образом становится воплощением мечты чисто миметически оживить скульптурное творение и приблизиться к жизни как мы ее знаем в природе². Так что знаменитые танцующие роботы Николя Шеффера — словно обретшие объем композиции Мондриана, сошедшие

прямо на сцену театра Сары Бернар, — вполне вписываются в миметическую тенденцию. Только «искусственную жизнь» они обретают не благодаря визуальному сходству, а благодаря относительно автономному «жизнеподобному» поведению, реальному времени и динамичности.

Цифровое искусство заявило о себе в 70-х, а в 80-е и 90-е цифра уже душила в своих компьютерных объятиях фотографию, кино, литературу, живопись, музыку и графический дизайн, превращая культурное производство в ре- и гипермедиа. Парадоксы «искусственной жизни» вновь оказались в игре. С одной стороны, гиперреалистичная графика дает возможность создания целых цифровых вселенных, изображения которых неотличимы от фотодокументации. На «Фиктивных портретах» (1992) Кейт Коттингем запечатлены высокореалистичные цифровые структуры, но зритель видит привычную постановочную фотографию. С другой стороны, имитация природного процесса может быть ловко заложена в сам механизм творчества, как в алгоритмической живописи Пола Брауна, где картины «рисует» так называемый клеточный автомат — математический алгоритм размножения живых клеток

Не будем забывать, что некоторые возможности цифровых технологий стали одновременно воплощением и разрушением художественных амбиций. Например, появление сервисов вроде *YouTube* и *Vimeo*, позволяющих свободно размещать видеоматериалы в интернете, поставило в тупик тех, кто воспринял смелые идеи подвизников видеоарта и партизанского телевидения 60-х — 70-х. Технологии неожиданно стали столь разнообразны и доступны, что революционные замыслы художников потеряли остроту и остались примером грандиозной способности искусства предвосхищать грядущее.

Возможен и более радикальный подход, когда художник конструирует возможную или искусственную жизнь в рамках отдельно взятой инсталляции. В 90-е годы подобные цифровые экосистемы стали вехой в технологическом искусстве. Проект под названием *A-Volve* австрийского дуэта Лорана Миньоно и Кристи Зоммерер можно отнести к наиболее значимым работам такого рода. В галерее установ-



Николя Шеффер, *CYSP-1*, роботизированная скульптура, 1956

ливается бассейн, который постепенно населяют искусственные компьютерные существа (видеопроекции), ведущие автономное существование в форме цифрового генетического кода и подчиненные эволюционным законам роста и отбора. Они конкурируют за питание, размножаются, совершенствуют жизненно важные формы поведения, реагируют на гостей выставки. Однако эти «существа» — не более чем рисунки посетителей галереи, которые оживают благодаря компьютеру и программному коду, имитирующему биологические эволюционные процессы.

Но есть предел, который цифровая имитация альтернативной жизни перешагнуть не может, — это граница между органической и неорганической материей. И тут в центре внимания оказывается клетка — живая клетка. Точнее, ее помещают туда адепты нового техноавангарда — гибридного искусства. Вместо эволюции в цифровой экосистеме они предлагают гибридные интервенции в реальные экосистемы в виде, например, полуживых объектов или анатомических модификаций человеческого тела.

Таким образом, художественные стратегии технологического искусства демонстрируют различные подходы и выделяют разные



Кейт Коттингем, «Фиктивные портреты», 1992

аспекты проблематики в исследовании/моделировании драматургии онтологического театра человеческого и нечеловеческого. Но что за интрига лежит в основе этой драмы?

Цифра вместо клетки: закодированная природа и блуждания цифровой души

Интрига первая: можно ли оцифровать природу? Масштаб задачи отчасти объясняет, почему интерес художников к моделированию параллельных цифровых миров не остывает уже более двух десятилетий. В нем, на первый взгляд, содержится своего рода демиургическое искушение — создавать и подвергать испытаниям целые альтернативные вселенные, вершить их судьбы, пересматривая возможности и ограничения, накладываемые на человека природой. Однако возможно и более изящное движение — к непосредственному пониманию природного через максимальное технологическое опосредование.

Своего рода победу цифры над клеткой мы можем наблюдать в инсталляции польского художника Матеуша Херчки «Система поддержания жизни: Ванда» (2005). Работа состояла из двух частей — живой орхидеи *Vanda hybrida* и компьютерной системы поддержания жизни

растения на основе игровой приставки X-Box. Биологическая динамика орхидеи поддерживалась автоматической системой освещения и питания — однако это еще не все. Компьютер постоянно фиксировал электрический сигнал биопотенциала роста и динамики растения, создавая его цифровой дубликат, который, в свою очередь, генерировал аналогичные сигналы. Таким образом, статистическая модель стала виртуальным двойником живого организма. Когда живой цветок завял, его цифровая реплика продолжила посылать сигналы из цифрового (не)бытия. По словам самого художника, «его цель — создать из орхидеи виртуальный организм, который мог бы существовать бесконечно, оставаться живым внутри компьютера в форме структуры данных, основанной на технологиях искусственного интеллекта...».

Цифра побеждает клетку, а технология — природу в самом важном и самом уязвимом месте — конечности любого живого существа. Если природа дана нам прежде всего в отдельных индивидуальных проявлениях, то индивидуальность живого всегда обнаруживает природу и ее законы как конечность и обреченность. Небо вечно, но собака все равно сдохнет. Комментируя свой проект, художник предвосхищает не столь далекое будущее, когда цифровые дубликаты различных видов живого, включая отдельных людей, покончат с этой фатальностью и начнут создавать цифровые экосистемы в виртуальных компьютерных мирах, преодолевая биологические ограничения, наложенные природой.

Конечно, на пути к такому (квази)бессмертию и (квази)жизни придется разменять клетку на цифру и пожертвовать тем, что мы обычно считаем главными элементами идентичности индивидуальной жизни: не будет ни запаха, ни вкуса, ни хрупкого прекрасного цветка — ничего из значимых моментов естественного опыта. Бесплотная цифровая реплика... Избыточная редукция, скажете вы? Возможно. Во всяком случае, такова в данном случае плата за цифровое бессмертие — или за его возможность.

Однако концептуальное значение экспериментов с цифровой репликацией природы не только в том, что технология теперь может воплотить религиозные чаяния о по-

беде над биологическим фатализмом. Если предположить, что аналогия между кодом ДНК органической жизни и цифровым кодом компьютерных систем неслучайна, что это некий космологический принцип, то инсталляция польского художника предстает перед нами как модель возможной жизни, где цифра и клетка объединены принципом кода.

«Посильнее кокаина»: виртуальный ментспихоз и эко-арт

Канадская художница Чар (Шарлотта) Дэвис сделала главной темой своих работ исследование переживания природы через ее оцифровку в формате виртуальной реальности. В основе инсталляций и перформансов Дэвис лежат так называемые иммерсионные среды, или системы виртуальной реальности. Эти цифровые технологии позволяют не только воспринимать компьютерные данные как пространство, подобное привычному физическому, но и непосредственно действовать в нем. Технически это возможно благодаря специальному оборудованию: шлему виртуальной реальности, который создает визуальные и акустические эффекты, обеспечивающие полное погружение и присутствие в искусственном пространстве (в английском используется очень емкое и точное слово *immersion*), перчаткам и различного типа платформам для имитации физического движения. Таким образом, для человека иммерсионная среда вполне может стать полноценным опытом и переживанием.

В 1995 году Дэвис представила публике инсталляцию «Осмос» и предложила погрузиться в несколько странных миров, в которых визуальная имитация природы (лес, листья, облака, водоемы, подземные пространства) была смешана с ее абстрактно-кубистическими художественным переосмыслением и перемежалась концептуальными пространствами компьютерных данных и текстов. Навигация в этой цифровой среде осуществлялась способом, больше похожим на дайвинг, чем на обычное прямохождение, а само движение или полет зависели от ритма и глубины дыхания и были привязаны (с помощью специальных датчиков) к реакциям вестибулярного аппарата. Звуковой ряд — сочетание звуков природы, абстрактной музыки и человеческих

голосов — поддерживал ощущение объема пространства и динамики перемещения.

Предложение управлять движением в виртуальном пространстве с помощью дыхания и чувства равновесия концептуально очень важно. Оно отсылает к цельному опыту собственного тела, вместо того чтобы делать акцент на отдельных движениях конечностями или простым визуальном контакте. Опыт пребывания в иммерсионной среде можно было бы назвать переживанием свободного парения бесплотной души в странном затуманенном мире, где граница между природой и культурой отсутствует, где находящаяся в подвешенном состоянии душа больше не способна агрессивно доминировать и осваивать мир. Она становится более чувствительной и непосредственно контактирует с виртуальной реальностью, что дополнительно подчеркивается полупрозрачностью различных объектов, окружающих зрителя. Неудивительно, что этот полумистический цифровой дайвинг вызывает сильное ощущение одиночества даже у тех, кто наблюдает за трансляцией происходящего на внешнем экране.

Художник начинает с тривиальной цифровой имитации пространства в рамках картезианской системы координат, но затем проблематизирует ее через экзистенциальную феноменологию хайдеггеровского «бытия-в-мире» — одинокого присутствия и его остро, глубоко личного осознания. Любопытно, что из тех тысяч участников-перформеров, чьи отзывы и комментарии собрала Чар Дэвис, очень многие подчеркивали именно этот момент: удивление и эмоциональное оживление, связанные с неожиданным возвращением к чему-то забытому, настоящему, к осознанию непосредственного присутствия в мире. Указывает ли это на то, что человек равно одинок перед лицом природы и технологий? На глубоко антропологический опыт экзистенциальной монады?

Виртуальная реальность скоро станет «посильнее кокаина» — это тезис художников, которые пошли путем Чар Дэвис, но при этом зашли дальше нее, одновременно усиливая экологический и эосоциальный контекст своей работы. Проект британской студии *Marshmallow Laser Feast* под названием «Глазами животного» (2015) предлагает не только

пережить полет одинокой души в призрачной природной реальности, но и виртуально переселиться в мир стрекозы, лягушки или совы. На этот раз вы надеваете шлем виртуальной реальности (с весьма необычным экодизайном!) не в галерее, а прямо в лесу — важный экологический жест! Визуальный ряд, звуки и вибрации шлема передают особенности восприятия мира другими живыми существами, воплощая известные науке различия между их мироощущением и восприятием человека. Точнее, предельно аккуратно восстанавливая эти особенности на основе имеющихся данных о работе перцептивной системы этих организмов.

Перформативная часть данной работы носит экосоциальный характер. Вместо одинокого блуждания души — поход в настоящий лес с небольшой группой человекообразных сов и лягушек, облаченных в шлемы виртуальной реальности. С понятным намеком на то, что экзистенциальное одиночество — сомнительная привилегия человека, от которой вполне можно отказаться в пользу сложных взаимосвязей природного биоразнообразия.

Онтологический театр в подобном «космическом животного» отличается от метемпсихоза в осмос человека. Чар Дэвис создает галерейную инсталляцию «Осмос» в определенном институциональном контексте современного искусства с его физическими и символическими ограничениями. Авторы «Глазами животного» выгоняют нас из галереи в тот естественный мир, в котором обитают персонажи виртуальной реальности. Подобный эко-арт теряет смысл в стенах выставочного зала. Художественный метод производит двойную деконструкцию: отменяет приоритет человека и приоритет галерейного пространства как институции.

Оцифровка воды и археология будущего

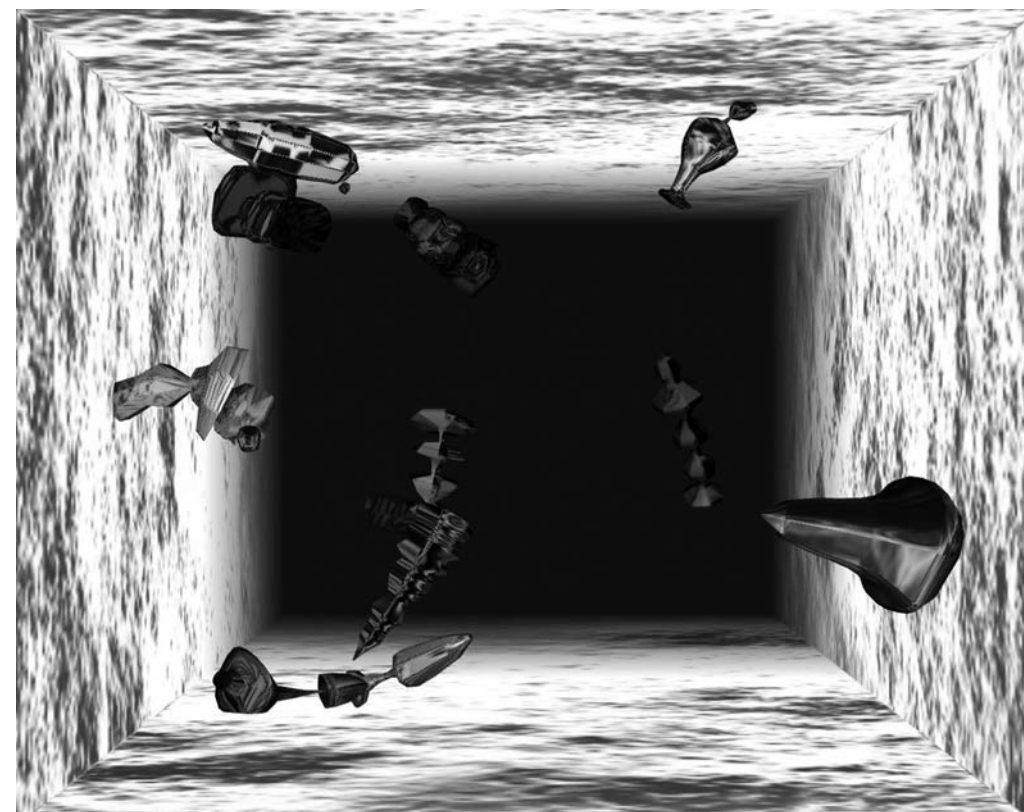
Интрига вторая открывается в перспективе археологии будущего. Если представить себе, что некий археолог грядущих столетий обнаружит окаменелые следы цифровой эпохи, то эта воображаемая огромная временная и культурная дистанция откроет широкое поле для художественных экспериментов и позволит выстраивать нетривиальные картины со-

временности. В этой провокационной работе с настоящим-из-будущего вполне преуспела российская группа *Recycle* (Андрей Блохин и Георгий Кузнецов). Трансформация символов христианства в крестообразный логотип социальной сети *Facebook* или призрак пророка Моисея, бродящий в пустоте в виде робота-пылесоса в поисках сигнала *Wi-Fi*... (проекты *Holy ID* (2013) и *Conversion* (2015)). Что если взглянуть на нас сегодняшних из будущего как на адептов цифрового культа далекого прошлого? Возможно, мы обнаружим лишь отходы консюмеризма, пародию на веру и религию, экзистенциальную потерянность в цифровой бессмысленности?

Однако базовая проблематика проектов группы *Recycle* почти метафизическая — художников занимает поиск глубинных связей между природными, духовными и технологическими пластами жизни современного *homo sapiens*. С одной стороны, влияние цифровых технологий на культуру и антропологию столь глубоко, что — иронически или нет — мы смело можем сблизать их с религиозным духовным опытом и практиками. С другой стороны, в основе самого метода «археологических раскопок из будущего» естественным образом лежит предположение о природном или даже космологическом «поглощении» любых культурных слоев великой Натурой. (Не)органический синтез цифры и клетки может происходить только по правилам природы — клетка поглотит цифру и ее адептов, оставив разве что отдельные следы цифрового культа.

В этом спектакле онтологического театра правда оказывается на стороне природы. Антропология уступает под натиском космологического рока, и цивилизационные амбиции человека отходят на второй план. Вещи и их останки, смешанные с природой, — это все, что остается от культурного подвига племени или нации. Эта мысль, подкрепленная фатализмом фактов, пронизывает археологию и антропогеографию. Однако это не одна только сверхидея или урок онтологического театра — подобный подход продолжает спектакль как приключение загадок и разгадок, таинственных историй, которые вещи-во-фрагментах могут рассказать.

Конечно, участники группы *Recycle* ничуть не стремятся превратить археологию будуще-



Криста Зоммерер, Лоран Миньон, A-Volve, 1993–1994

го в трагический укор или даже критический фарс. Скорее, они находят хороший способ беззлобно посмеяться над «духовной» жизнью современников. Здесь особенно важна псевдомонументальная пластика их работ, пародирующая историческую античность в контексте археологии будущего (от греков остался мрамор, от нас останется мусор дешевых стройматериалов). Монументальность «восстановленного» цифрового величия не содержит даже намека на интерактивность, столь возбуждающую нас, современников. Природа поглотила все. Игра окончена. Интрига закрыта.

Похожее по своему юмористическому и ироническому заряду послание проглядывает в работе «Оцифровка воды» (2008) корифеев российского техноарта, группы «Куда бегут собаки». Идея оцифровать воду выгля-

дит шуткой и абсурдом. Природный первоэлемент, наполняющий все вокруг, от воздуха до человеческого тела, уж точно невозможно подвергнуть цифровому масштабированию. Однако в «Оцифровке воды» этот процесс осуществляется посредством переключения каскадных элементов пирамидообразного водопада-лабиринта, где смена траектории течения воды приводит к переключению 1 и 0, которые затем собираются в поток кода и озвучиваются как музыкальная запись. И чем больше вы вникаете в эту странную «логику» оцифровки, тем сильнее закрадывается подозрение, что вода (наслоения времени и природы поверх остатков цифровой эпохи) становится не просто метафорой времени и судьбы, но одним из нечеловеческих актеров нашего онтологического театра.



Гай Бен-Ари, *CellF*, 2015

CellF: клетка без цифры

Интрига третья. В октябре 2015 года на кампусе Университета Западной Австралии в городе Перт состоялась важная для нашей истории премьера на сцене современного гибридного искусства и, конечно, онтологического театра. Один из адептов технобиологии в современном искусстве, австралийский художник Гай Бен-Ари, представил свою новую работу. Российским ценителям ярких художественных провокаций он мог запомниться своим полуживым роботом-художником MEART, который под управлением крысиного «мозга» (нейронов) «срисовывал» «Черный квадрат» Казимира Севериновича прямо в зале Третьяковки.

Новая работа Бен-Ари называется *CellF*. Само название обыгрывает фонетическое сходство английского *self* и авторского неологизма *cellf*, произведенного от слова *cell* — клетка. В этой игре слов заложена весьма неожиданная концептуальная идея: художник

создал автопортрет из клеток собственного организма, из активного «мозгового вещества». Для этого он взял биопсию клеток собственной кожи и трансформировал их сначала в особый тип стволовых клеток (так называемые плюрипотентные стволовые клетки), а затем в нейроны — клетки мозга. После чего автор поместил нейроны в компактный биоинкубатор, который поддерживает жизнь клеток и позволяет им контактировать с миром через специальную электродную подложку, проводящую сигналы от и к нейронам. Клетка-нейрон выступает здесь не только как олицетворение природы с ее неумолимой материальностью. Она также представляет разумное начало природы. Если мы признаем, что ткани мозга создают возможность рационального поведения (то есть зачем-то встаем на позиции физикализма), то нейрон становится биологическим кирпичиком любой конструкции мозга-разума.

Известно, как функционируют клетки мозга: они (спонтанно или нет) образуют между собой связи и генерируют электрическую активность. Эти сигналы Бен-Ари выводит на аналоговый синтезатор, и разные участки «мозга» постоянно генерируют звуки. Таким образом, полуживой музыкант-импровизатор *CellF* полностью готов к выходу на сцену, где его уже ожидает партнер, музыкант из породы людей (на премьере проекта это был барабанщик-виртуоз). И далее следует перформанс онтологического театра, в котором разворачивается импровизационный музыкальный диалог между человеческим и нечеловеческим агентом современного искусства. И никакой цифры! Она сознательно и непоколебимо изгнана ради чистоты и материальной ясности технобиологии.

Живой биологический сигнал без всякой компьютерной обработки, без вмешательства алгоритмов и вычислений напрямую передается в акустическую систему, где взаимодействует с музицирующим человеком. Дело в том, что изначальным замыслом было реализовать проект с помощью компьютерной обработки электрических сигналов нейронных клеток. Однако идея прислушаться к клетке в режиме «реального звука» и принципиально исключить цифровое опосредование в итоге оказалась более подходящей.

CellF, вероятно, можно считать примером скептического отношения гибридного искусства к тотальности цифры. Цифра и клетка соединимы, но взаимно непроницаемы. Художественные ресурсы цифры все больше обнаруживаются там, где она сталкивается с этой недоступной для нее материей природы. Остается лишь уповать на интерактивную среду, которая возникает как интерфейс между человеческим и нечеловеческим. Возможно, появление компьютерных вычислений на основе биологических ресурсов и ДНК как носителя памяти — такой универсальной биофлешки — скорректирует наши выводы. А возможно, и нет. Гибридное искусство отчасти сохраняет цифровую парадигму онтологического театра, основанную на идее тотальной интерактивности. А значит, игра продолжается. О чем говорит такая условная победа природы в лице клетки? Еще одна интрига?

«За кулисами»: вместо заключения

Интрига последняя. Итак, мы убедились, что художники проблематизируют отношения цифрового и природного, прибегая к различным стратегиям, и тем самым показывают, что онтологический театр цифры и клетки равным образом дает шанс цифре объять «природу», а клетке — низвергнуть цифру в пустоту времени. Однако во всей этой игре остается ощущение чего-то ускользающего, чего-то скрытого «за кулисами» онтологического театра. Не это ли имел в виду Гераклит, когда говорил, что природа любит прятаться? Не она ли ускользает из виртуальной реальности «Осмаса», из технологического кокетства эко-арта, из оцифрованной воды, из туманной археологии будущего, из герметичного мира искусственной жизни и дополненной интерактивности гибридного искусства? В них содержится намек на нечто неинтерактивное, тотальное, глухое и молчаливое, равнодушное к любым сообщениям, способное свернуть весь репертуар и закрыть все спектакли онтологического театра вместе с его человеческими и нечеловеческими актерами... Намек, не требующий внимания, прочтения и тем более ответа.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См. основные тексты Пиккеринга: *Pickering A. The Cybernetic Brain: Sketches of Another Future*. Chicago: University of Chicago Press, 2010; *Pickering A. The Mangle of Practice: Time, Agency and Science*. Chicago: University of Chicago Press, 1995; *Pickering A. Art and Agency* // *Bulatov D. (ed.) Soft Control: Art, Science and Technological Unconscious*. Maribor: MMC KIBLA, 2015.

² См.: *Burnham J. Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. New York: George Braziller, 1975.

Дмитрий Галкин

Родился в 1975 году в Омске.
Философ.

Автор книги «Цифровая культура: горизонты искусственной жизни» (2013).
Живет в Томске.

Михаил Куртов

От галапагосских выюров к СуперКоллайдеру. К теории звукового схематизма



Сара Пиблс, Роб Кинг, Энн Бэррос, Роб Крукшэнк, «Резонирующие тела», 2008–2011

Никогда еще граница между человеческим и нечеловеческим, между культурным и природным в производстве звука не была так проницаема, как сегодня. На прошедшей в начале 2015 года в Копенгагене конференции «Музыка, звук, искусство и дизайн, вдохновленные эволюцией и биологией» было представлено несколько проектов, в которых органично соединяются практики звукопроизводства и практики обращения с живой природой: движения слизевика образуют алгоритмическую основу для музыкального секвенсора, аквариумные рыбки становятся исполнителями аудиовизуального перформанса, сплайсинг ДНК служит моделью для генерации четырехголосного хора и т.д.¹ Каждый из этих проектов стал возможен благодаря использованию различных языков программирования и соответствующего программного обеспечения. Это размыкание природного, смыкание природного с культурным, производимое цифровой техникой, ставит под сомнение сложившиеся представления о том, что мы понимаем под «культурой» и «природой». Или, если ограничиться только сферой звука, цифровая техника побуждает переосмыслить границу между антропофонией с одной стороны и биофонией (а также геофонией и космофонией)² с другой.

Однако в наши задачи не входит обсуждение этой старой проблемы — тем более что, по верному замечанию известного медиатеоретика Джонатана Стерна, «феномен звука и история звука располагаются в промежуточной точке между культурой и природой»³. Вопрос, на который мы здесь постараемся ответить, скорее, в том, почему современные практики звукопроизводства соединились с практиками обращения с живой природой и

почему это соединение оказалось художественно значимым. Иными словами, речь пойдет о смысле тех изменений в звуковой ситуации, которые сделали возможным эстетический смысл такого соединения.

Мы хотим поставить вопрос максимально широко, поскольку, как нам представляется, только такое расширение и может принести плоды: что произошло в западном мире на рубеже 40-х — 50-х годов, что позволило включить в область звукового — отныне неотличимого от области музыкального — как квазимузыкальное (например, вокализацию китов), так и принципиально незвуковое (поведение слизевика)? (Заметим, что сегодня нет сомнений в том, что ответственными за эти изменения являются в большей степени технические изобретения — в сфере звукозаписи и компьютерных технологий, — а не внутреннее развитие самой музыки.)⁴ Этот вопрос явно или неявно поднимается всякий раз при академическом обсуждении подобных практик, облекаясь в разные формы: «каковы особенности современной звуковой ситуации?» или «что такое саунд-арт?». Но люди из неакадемической среды, неспециалисты также задаются им — и также редко получают удовлетворительный ответ. Специалист, конечно, может высокомерно отмахнуться от докучливых претензий профана, требующего объяснить ему, какое отношение, скажем, рост мицелия имеет к музыке как музыке (отмахнуться на том основании, что существует достаточно звукового материала, который якобы «говорит сам за себя», или что для «понимания» нужны «соответствующие компетенции», или что «массы всегда запаздывают» и т.д.); но не является ли это отмахивание в конечном счете попыткой



Сара Пиблс, Роб Кинг, Энн Бэррос, Роб Крукшэнк, «Резонирующие тела», 2008–2011

скрыть свою неспособность ответить ясно и прямо?

Ответ на поставленный вопрос, который предлагаем мы, метафизичен и состоит в следующем: в период 40-х — 50-х годов (на который, помимо прочего, приходится изобретение и распространение электронно-вычислительных машин) происходит смена «старой» схемы звука, основанной на игре тождества и различия, на «новую» схему звука, основанную на игре различия и повторения. Раскрытие этой формулы поможет не только объяснить стирание границ между человеческим и нечеловеческим в звукопроизводстве, но и пролить свет на природу саунд-арта и современную звуковую ситуацию в целом.

Действительно, современные исследования звука — от эпистемологических⁵ и феноменологических⁶ до эстетических⁷ и социокультурных (*sound studies*)⁸ — как кажется, не дают какой-то емкой формулы, выражающей текущую ситуацию со звуком. Объяснения в этих дисциплинах обычно реализуются через исто-

рико-культурное перечисление трансформаций звукового — так, как если бы одной истории (музыки и эстетики, звуковоспроизведения и звукопроизводства, социальных и культурных практик) было достаточно или как если бы та или иная версия истории сама не нуждалась в концептуализации. Метафизический ответ, разумеется, имеет свои изъяны (состоящие в «идеалистичности», «генерализации» или «беспредпосылочности»), однако его бесспорным преимуществом является увеличение степени разрешения с одновременным увеличением масштаба картины.

Итак, наш первый тезис касается онтологии звука: можно утверждать, что в разные исторические периоды мы имеем дело не столько со звуком как таковым, сколько с разными схемами звука. Понятие схемы отсылает здесь к кантовскому учению о трансцендентальном схематизме: это «представление об общем способе, каким воображение доставляет понятию образ»⁹. С поправкой на цели нашего теоретического предприятия, *схема звука* —

это общий способ, с помощью которого звук «кодируется» в значащий образ. Поясним, что под звуком мы имеем в виду не слышимый звук, то есть не физиологический феномен, а слышимый, то есть становящийся объектом внимания, интенции. Однако, в отличие от кантовского и феноменологического (так или иначе следующего по кантовскому маршруту) подходов, мы полагаем, что слышимый звук историчен и культурно детерминирован. Это можно назвать культурной теорией звука, но только при условии, что под культурным понимаются максимально широкие пласты идей и вещей, определяющие звуковой образ и определяемые им. Мы пока что подвешиваем вопрос о том, идет ли речь о существовании некоего в-себе звука и является ли звуковая схема онтологическим или чисто культурным образованием. Возможно, то, что мы называем звуком, и есть не что иное, как определенная схема. Или по крайней мере редукция звука к схеме является первым необходимым шагом на пути к определению его «природы». Непримиримые разногласия относительно природы звука в современной эпистемологии — есть ли звук вторичное качество, волна или событие?¹⁰ — косвенно указывают на такую возможность: в этих рассуждениях как будто пропущено какое-то важное звено, сами позиции рассуждающих как будто неявно детерминированы тем или иным звуковым схематизмом.

Подобная проблематичность в определении звука делается еще более явной при сравнении слышимого/слушаемого с видимым. Звук — это что-то вроде брошенного ребенка: у него, конечно, есть родители, но он сразу после рождения теряет их, отделяется от них и, если они о себе не напоминают, никогда их больше не находит. Это отличает звук от света: зримый образ всегда пребывает «у себя дома», в явленной светом вещи (по крайней мере в земных масштабах, где свет соединяет нас с вещью почти мгновенно), тогда как звучащая вещь в любой момент может отречься от звука, который она породила (то есть зазвучать по-иному). Такое онтологическое положение звука заставляет нас солидаризироваться с теми теоретиками, которые считают звук изначально «акусматичным», то есть безразличным к своему источнику и не зависящим от него (термин «акусматичный» был извлечен из пи-

фагорейского словаря композитором Пьером Шеффером и подхвачен, в частности, философом Роджером Скрутоном в его концепции звука как «чистого события»). Но, в отличие от тех феноменологов и эпистемологов, которые полагают «акусматичность» звука достаточным основанием для суждений о его «природе» (например, для онтологического утверждения, что звук — это событие), мы полагаем, что на пути к этой «природе» нас ожидает ряд препятствий.

Именно будучи «брошенным», «акусматичным», звук и нуждается в «кодировке», в схематическом переводе с «немногого» языка физических событий на «говорящий» язык звуковых образов. Это также отличает сегодняшнюю ситуацию слышимого/слушаемого от ситуации видимого: западная мысль, как известно, началась с «кодирования» видимого в терминах «идеи» — с философии Платона. И эта «идея» — то есть «то, что видно» (*idea* и *video* этимологически связаны), — продолжает оказывать влияние в том числе на сегодняшнее мышление о звуке. Но есть ли «идея» у звука? Как замечал Гельмгольц, принимаясь за разработку основ физиологической акустики: «...в музыке не стремятся просто к изображению внешней природы; тоны и ощущения тонов существуют единственно для самих себя и действуют на нас вполне независимо от их отношения к какому бы то ни было внешнему предмету»¹¹. Иными словами, звук не референциален. Зримое (если это не чистый цвет — то есть волновой спектр, сближающий видимое со слышимым) не может существовать без оформленности, а зримая форма всегда отсылает если не ко внешнему миру — к существованию в качестве вещей (что схватывается теорией мимесиса), то ко «внутреннему» — к существованию в качестве «идей» (что тематизировано платоновско-аристотелевской теорией форм). У звука же нет раз и навсегда закрепленных за ним вещей и идей (любые попытки создания универсальной морфологии звука наталкиваются на трудности). Это, с одной стороны, делает необходимой его схематизацию — иначе он не может быть помыслен (тогда схемы предстают чем-то вроде алгоритмических аналогов идей), с другой стороны — дает ему некое онтологическое превосходство: ухо свободней, чем

глаз (что, кажется, хорошо знали в Средние века).

Но что, собственно, представляет собой звуковая схема? Как уже было сказано, схема — это способ, которым звук кодируется в звуковой образ; и кодирование это происходит, полагаем мы, на основе доминирующих в то или иное время метафизических представлений. Наш второй тезис гласит: в западной культуре мы имели дело всего с двумя базовыми схемами, которые условно можно назвать «старой» и «новой»; первая возникает в Античности, развивается в Средние века и закрепляется в Новое время, вторая — начинает развиваться во второй половине XIX — начале XX века (период распространения звукозаписи) и кристаллизуется в 40-х — 50-х годах (эксперименты на Парижском радио и Кельнской студии электронной музыки). «Старая» схема синтезирует образ звука на основе логики тождественного и иного, «новая» схема — на основе логики различия и повторения. Та и другая логика, по нашему мнению, описывают «мировоззренческое» (точнее, «мирослышимое») ядро каждого из этих неравных исторических периодов (мы оставляем открытым вопрос о том, является ли схема звука производной от этой логики, или же наоборот — определенная схема звука порождает ту или иную логику; последнее допущение может перевернуть наши понятия об отношениях мыслимого и слышимого/слушаемого).

Говоря, что «старая» схема покоится на игре тождественного и иного, мы имеем в виду античную теорию гармонии, которая в том или ином виде продержалась вплоть до середины XX века. Гармония (*harmonia*) как «соединение разнообразной смеси и согласие разнообразного» (по выражению пифагорейца Филолая)¹² и есть тождество различного (греческое *allos* переводится как «иной» и как «различный»). Теория гармонии впервые артикулируется в учениях Пифагора и Платона, развивается Боэцием (V век н.э.) и исчерпывающим образом воплощается в западноевропейской классической музыке. Ее логика, логика тождества и иного, распространилась далеко за пределы теории музыки в узком смысле и затронула отношения звука со всем остальным миром. Согласно основанной на ней «старой» схеме, звук (музыка) есть, с одной стороны, то, что всегда

можно отождествить 1) с какой-то вещью — инструментом, частью организма (голосовыми связками, ладонями), природными объектами («музыка сфер», «эолова арфа»); 2) с каким-то понятием — интервалом, гармонической структурой, жанром или стилем и прочим; 3) с каким-то настроением или аффектом — печалью, торжественностью, легкомыслием и прочим. С другой стороны, звук в этой схеме также подчиняется логике иного, понятого как противоречие или отрицание: всегда существует гармоничное и негармоничное, музыка и шум, консонанс и диссонанс, темперированный строй и нетемперированный и т.п. Иначе говоря, в мире «старой» схемы всегда можно ответить на вопрос «что это звучит?»: «это фортепиано», «это тритон», «это вальс» (вопрос об идентичности звука) — или «это не скрипка», «это фальшивая нота», «это не музыка» (вопрос об ином звука).

Сегодня, однако, мы уже не можем с уверенностью сказать: звук (или музыка) — это то-то и то-то (что мы знали прежде). Вопрос «что это звучит?» утратил определенность, поскольку, как продемонстрировал уже Шеффер¹³, звуком фортепиано может оказаться звук флейты, на который наложена звуковая огибающая фортепиано, и в конечном итоге — поскольку любой звук сегодня можно симулировать при помощи программных средств. Любое звучание, кажущееся знакомым, то есть имеющее какую-то идентичность, может оказаться звучанием чего-то другого. Или же мы можем столкнуться со звуком, который прежде никогда не слышали и, возможно, никогда больше не услышим (как в случае электроакустической импровизации). Столь же затруднительно сегодня выносить суждения об ином звука (звук — это не то-то и не то-то), поскольку звуком может оказаться все, что угодно, — в том числе то, что посредством слуха не передается (как в концепции «не-кохлеарного» звука Сета Кима-Козна¹⁴, построенной по аналогии с концепцией «не-ретиального» искусства Марселя Дюшана) или не может быть передано в принципе (звук атома)¹⁵.

Процесс растождествления звука и проблематизации его иного запускается в академическом модернизме и в джазе, продолжается в шумовых экспериментах 20-х — 30-х и, достигнув пика в академическом авангарде,



Рос Бэнт, Лиан Баркли, «Реки говорят», 2012

фактически завершается в современной электронной музыке, то есть в звуке, который так или иначе связан с цифровой техникой. На протяжении этого периода образ звука отделяется как от вещей, представлений и аффектов, так и от того, что может быть конкретному звуку или звуку вообще противопоставлено (зрение, тишина, электрический сигнал). Тождество звука со слухом (1) размывается тематизацией синестезии (от Скрябина до Мессиа-на), советскими экспериментами с «бумажной музыкой», введением графической нотации (зачастую передающей тактильные эквиваленты звука) и прочим; с гармонией (2) — серийной техникой, микрохроматикой, алеаторикой, сонористикой, ксенармонией и прочим; с музыкальными инструментами (3) — шумом у итальянских футуристов, музыкой-тишиной Джона Кейджа, «конкретной» музыкой и про-

чим; с вещами (4) — идеей акустики Шеффера, квантовой акустикой, языками аудио-программирования и прочим; с представлениями (5) — непрекращающимся изобретением новых алгоритмов аудиосинтеза, исследованиями по сонификации (в этом случае представлению предшествует понятие), нейро- и зоомузыкологией и т.д. и т.п.

Сегодня логика тождественного и иного разрушена, основанная на ней «старая» схема звука больше не работает. Ей на смену пришла «новая» схема, основанная на игре различия и повторения. Если «старая» схема была зафиксирована пифагорейцами и неопифагорейцами, Платоном и неоплатониками, то «новая» схема — общим движением послевоенной мысли, известным как «философия различия». Среди представителей этого движения центральную роль мы отводим Делезу, поскольку

он, на наш взгляд, наиболее полно концептуализировал этот «анти-платонистский» переход и вывел наиболее радикальные следствия из сложившейся ситуации. В предисловии к своему *opus magnum* он описывает ситуацию так: «Современный мир — это мир симулякров. Человек в нем не переживает Бога, тождество субъекта не переживает тождества субстанции. Все тождества только симулированы, возникая как оптический “эффект” более глубокой игры — игры различия и повторения»¹⁶.

То, что Делез называл различием-в-себе или чистым различием (то есть таким, которое не подчинено тождеству), лучше всего схватывает современную звуковую ситуацию, в которой мы способны только опознавать различное и/или изобретать новое звука. (Здесь для простоты можно думать о различии-в-себе как о новом: именно концепция нового, которую Бергсон противопоставил платоновской «идее», подспудно определяет делезовскую философию различия.) Современная музыкальная практика понимает свою главную задачу как синтезирование нового конкретного звука (в электроакустических экспериментах) и/или изобретение новых представлений о звуке (в академическом авангарде), множе-

ство которых удерживается единством схемы. Причем гонка за новым звуком составляет внутреннюю цель как экспериментальной, так и популярной музыки: история эстрады, начиная с 60-х годов, являет собой постоянную смену «саунда», по которому мы наиболее точно различаем этапы ее развития. То, что выходит за рамки этой задачи (например, наивное продолжение симфонического компонирования), воспринимается как симулированное (намеренно или ненамеренно) тождество — как одна из звуковых идентичностей, воскрешенных из мира «старой» схемы.

Особую силу делезовской мысли придает разработка недиалектического отношения, где понятие различия существует вместе с понятием повторения. Делез обобщает разнообразные и часто несовместимые друг с другом попытки схватить феномен повторения — от Кьеркегора до Фрейда. Результатом становится различие повторения-в-себе — «механического» повторения, устанавливающего примат тождества, — и чистого повторения, повторения-для-себя («повторения различного»). Повторение-для-себя по сути также является различием, но «внешним», непонятным, различием между вещами, как они случаются с

нами во времени. Суть чистого повторения проще всего раскрывается на примерах: это регулярно проводимый праздник по поводу какого-то события, значение которого (как и предыдущего праздника) он тем самым каждый раз усиливает и/или изменяет; либо это роман «Дон Кихот» авторства Пьера Мена из рассказа Борхеса — роман, который «словесно идентичен» сервантесовскому, то есть повторяет его, но притом «бесконечно более богат».

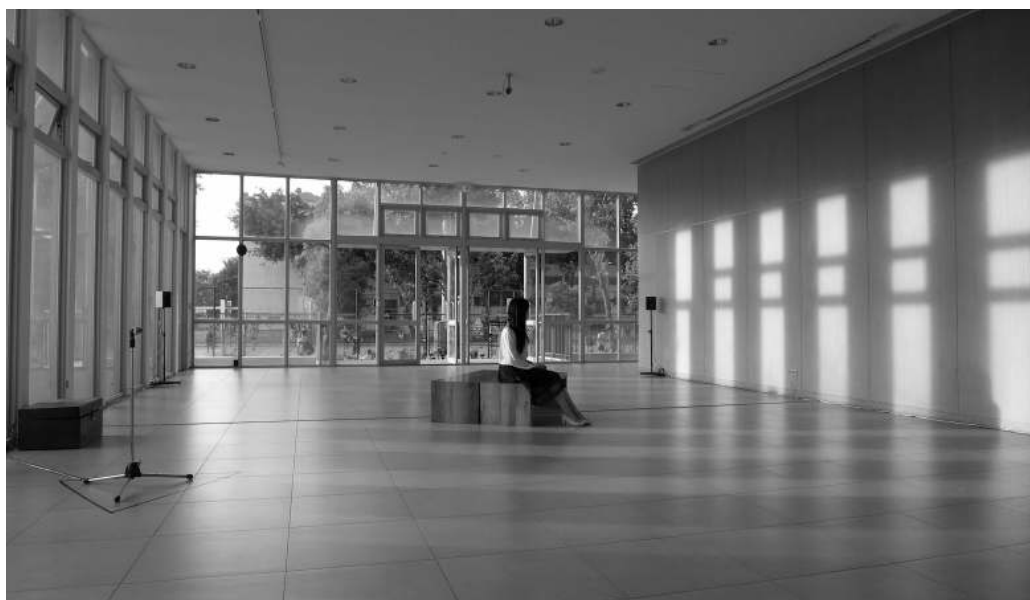
Различие и повторение вместе составляют своего рода концептуальную супружескую пару современной мысли. Если тождественность различного в мире «старой» схемы воплотилась в теории и практике гармонии, то в мире «новой» схемы различие выражает себя в аудиосинтезе, а повторение — в семплировании¹⁷. Можно сказать, что синтезированный звук есть чистое бергсоновское Новое, делезовский симулякр¹⁸, тогда как семпл (от латинского *essample* — «модель», «пример») — это ницшевская «перевернутая» Идея, то есть такая идея, которая, служа образцом для прочих идей и вещей, рождается вместе с тем не «на Небе», а «на Земле», из опыта, а не из созерцания, в практике, а не в теории. Семпл не есть чисто «механическое» повторение: даже если музыкант использует в качестве семпла уже существующие звуковые данные (например, композицию другого музыканта) или превращает в звуковые данные механические колебания какой-то вещи (в случае микрофонной записи), сама вариация первоначального звука в процессе семплирования (не говоря уже о процессе записи) создает все новые и новые различия. В этом смысле вариация, понятая широко — как общий принцип западноевропейской музыки, — есть тип семплирования, а не наоборот¹⁹.

Здесь необходимо отметить, что развитие «философии различия» не случайно совпадает по времени с развитием культуры программного кода (расцвет которой приходится на 60-е годы). Сама цифровая техника покоится на определенной философии различия, учрежденной Лейбницем: в цифровом мире значения имеют не цифры, а чистое различие — различие между бытием и небытием, символически представленными как единица и ноль или как уровни электрического напряжения в элек-

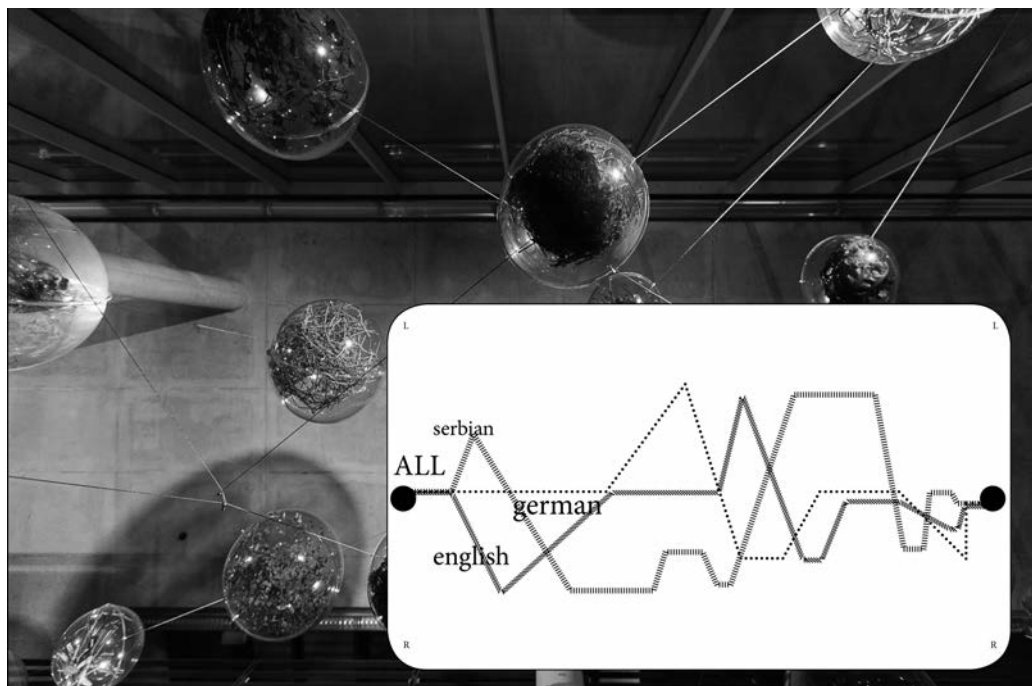
трической цепи²⁰. Иначе говоря, использование компьютеров (как музыкальных инструментов) составляет такую же часть действия «новой» схемы, какой в «старой» схеме был арифметический счет (для калькуляции высоты и ритма).

Теперь, задав общую рамку, внутри которой разворачиваются сегодняшние звуковые события, мы можем вернуться к вопросу о соединении практик цифрового звукопроизводства с практиками обращения с живой природой. Различия между двумя схемами можно проиллюстрировать на примере использования пения птиц как композиторского материала (хотя в том и в другом случае термин «материал» приобретает совершенно разные смыслы). Скажем, имитация вокализации птиц в «Пении птиц» Клемана Жане-кена (ок. 1528 года) и в «Пасторальной» симфонии Бетховена все еще была подчинена определенной модели звукопроизводства, каковой является музыкальная нотация: из-за этого, по мнению известного музыканта и теоретика Тревоора Уишарта, здесь «мы в действительности не слышим птиц»²¹. Тогда как в «новой» схеме мы не только слышим записанное пение птиц (как в еще «доцифровой» *Cirrus Minor* у *Pink Floyd*), но и порой перестаем отличать — при этом по-прежнему опознавая как птичье — живое пение от синтезированного (как в одноименной композиции *Cirrus Minor* электронного музыканта *Hrvatski*, где семплы из композиции *Pink Floyd* фантазмагорически перерабатываются при помощи языка аудиопрограммирования *SuperCollider* [SuperCollider]). В последнем случае природное не противопоставляется культурному (как некоему иному) и не просто имитируется («механически» повторяется), сохраняя подчиненное человеку положение, а становится повторением культурного — при этом полностью сохраняя свое отличие от него.

Живая природа потому входит в практики цифрового звукопроизводства как их полноправный участник, что для «новой» схемы она есть один из множества различающихся и повторяющихся во Вселенной порядков — а не просто антипод культуры или миметическая модель. Причем различия между этими бесчисленными порядками сами по себе до опреде-



Яник Доби, проект «На грани восприятия», Национальный Тайваньский университет, 2014–2015



Эльдар Тагиев, Елена Позднякова, «Геометрия», 2014

ленной степени безразличны: живая природа так же важна для «цифрового» мышления, как неживая (саунд-арт черпает вдохновение не только в биофонии, но и в геофонии). Существенно и неизбежно только общее движение дифференциации, охватывающее как живой, так и неживой, как земной, так и инопланетный миры: свободные от заданной идентичности звуки соединяются с любыми порядками мира, размыкают различия между их повторениями и выводят в слышимый диапазон новые способы звукового существования. Если «старая» схема звука суммировала все, что мы знаем о человеке как изобретении европейской культуры (как о существе религиозном, социальном, психологическом и т.д. — все эти порядки имеют свои музыкальные и/или звуковые корреляты: григорианский хорал, военный марш, колыбельная и т.д.), то «новая» схема — нечеловеческая, несоразмерная человеку и потому постоянно переизобретающая человеческое или по крайней мере «сотрудничающая» в этом

переизобретении. От исследования Чарльзом Дарвином вокализации галапагосских вьюрков (1859) до записи акустического излучения астрономических объектов, от идеи индустриальных шумов Луиджи Руссола до гранулярного синтеза (действующего в микромасштабе звуковых волн), от сонификации роста мицелия по системе Линденмайера до автоматической звукогенерации «на лету» в языке программирования *СуперКоллайдер* (1996, 2013) — все это свидетельствует о непрекращающемся движении различения человеческого, нечеловеческого, инфрочеловеческого, супрочеловеческого, парачеловеческого.

Приведенный набросок теории звукового схематизма может вместе с тем вызвать закономерный вопрос: какое значение именно звук имеет в раскрытии этих двух «схем» — коль скоро сами они, как мы утверждаем, лишь выражают в сжатой форме магистральную философию своего времени (то есть почему бы не говорить в том же ключе, например, о визуаль-

ных схемах)? Здесь мы вынуждены вернуться к вскользь затронутой нами гипотезе: в действительности развитие звука на каждом из этапов предшествовало философской фиксации условий его функционирования (так, Пифагор, судя по всему, заимствовал технику деления струны у «музыкантов» с Ближнего Востока, а синтез звука появился задолго до постструктурализма). Не означает ли это, что философия всегда скрытым образом шла на поводу, скорее, у слуха, а не у зрения, как это обычно принято думать? В этом — кажущемся почти невероятным — случае аудиосинтез и семплирование выступают не как частные технические операции, а как общие имена для любых культурных операций эпохи «цифры». Проецируя звуковое на биологическое, можно тогда сказать, что и галапагосские вьюрки — как герои одновременно биологической науки и наук о звуке — были не чем иным, как отдельными семплами, выделенными Дарвином из синтезированной музыки эволюции.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Johnson C., Carballal A., Correia J. (eds.) *Evolutionary and Biologically Inspired Music, Sound, Art and Design*. 4th International Conference, EvoMUSART 2015 Copenhagen, Denmark, April 8–10, 2015. Proceedings. New York: Springer, 2015.

² Термины (кроме «космофонии») принадлежат Берни Краузе. См.: Krause B. *Anatomy of the Soundscape* // *Journal of the Audio Engineering Society*, Vol. 56, № 1/2, 2008.

³ Sterne J. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003. P. 10.

⁴ Уже для Треворы Уишарта *современная музыка* — это музыка по преимуществу компьютерная. См.: Wishart T. *On Sonic Art*. Hove: Psychology Press, 1996. P. 5.

⁵ См.: Nudds M., Ocallaghan C. (eds.) *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

⁶ См., напр.: Ihde D. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. New York: State University of New York Press, 2007.

⁷ Scruton R. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1999.

⁸ См., напр.: Sterne J. *Op. cit.*

⁹ Кант И. *Критика чистого разума* // *Собрание сочинений в 8-ми т. М.: Чоро, 1994. Т. 3. С. 158.*

¹⁰ См.: Nudds M., Ocallaghan C. (eds.) *Op. cit.*

¹¹ Гельмгольц Г. *Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки*. М.: УРСС, 2012. С. 4.

¹² Цит. по: Лосев А. *История античной эстетики*. Ранняя классика. М.: АСТ, 2000. С. 290.

¹³ Schaeffer P. *Solfège de l'objet sonore*. Paris, 1967. CD 1.

¹⁴ Kim-Cohen S. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. London: Bloomsbury Academic, 2009.

¹⁵ Algar J. *The Sound of Atoms: Scientists Communicate With Matter at its Smallest Scales* // <http://www.tech-times.com/articles/15420/20140911/the-sound-of-atoms-scientists-communicate-with-matter-at-its-smallest-scales.htm>.

¹⁶ Делез Ж. *Различие и повторение*. СПб: Петрополис, 1998. С. 9.

¹⁷ Семпл — звуковой фрагмент; семплирование — обращение (репликация и модификация) с семплами.

¹⁸ О синтезированном звуке как «симулякре» см.: Demers J. *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 46.

¹⁹ Классическая музыкальная нотация предполагает умножение и пермутацию ограниченного количества высот (каждая высота есть умноженная на целое число «базовая высота», тоника, или одна из ступеней деления октавы в случае равной темперации) и длительностей (каждая нота по длительности звучания есть поделенная на определенное число «целая» нота) — что можно сравнить с семплированием, только втиснутым (переведенным) в письменный и печатный медиум.

²⁰ Подробнее см.: Куртов М. *Генезис графического пользовательского интерфейса. К теологии кода*. СПб.: Транслит, 2014. С. 23–24.

²¹ Wishart T. *Op. cit.* P. 131.

Михаил Куртов

Родился в 1983 году в Томске.

Философ, медиатеоретик.

Автор книг «Между скукой и грездой.

Аналитика киноопыта» (2012)

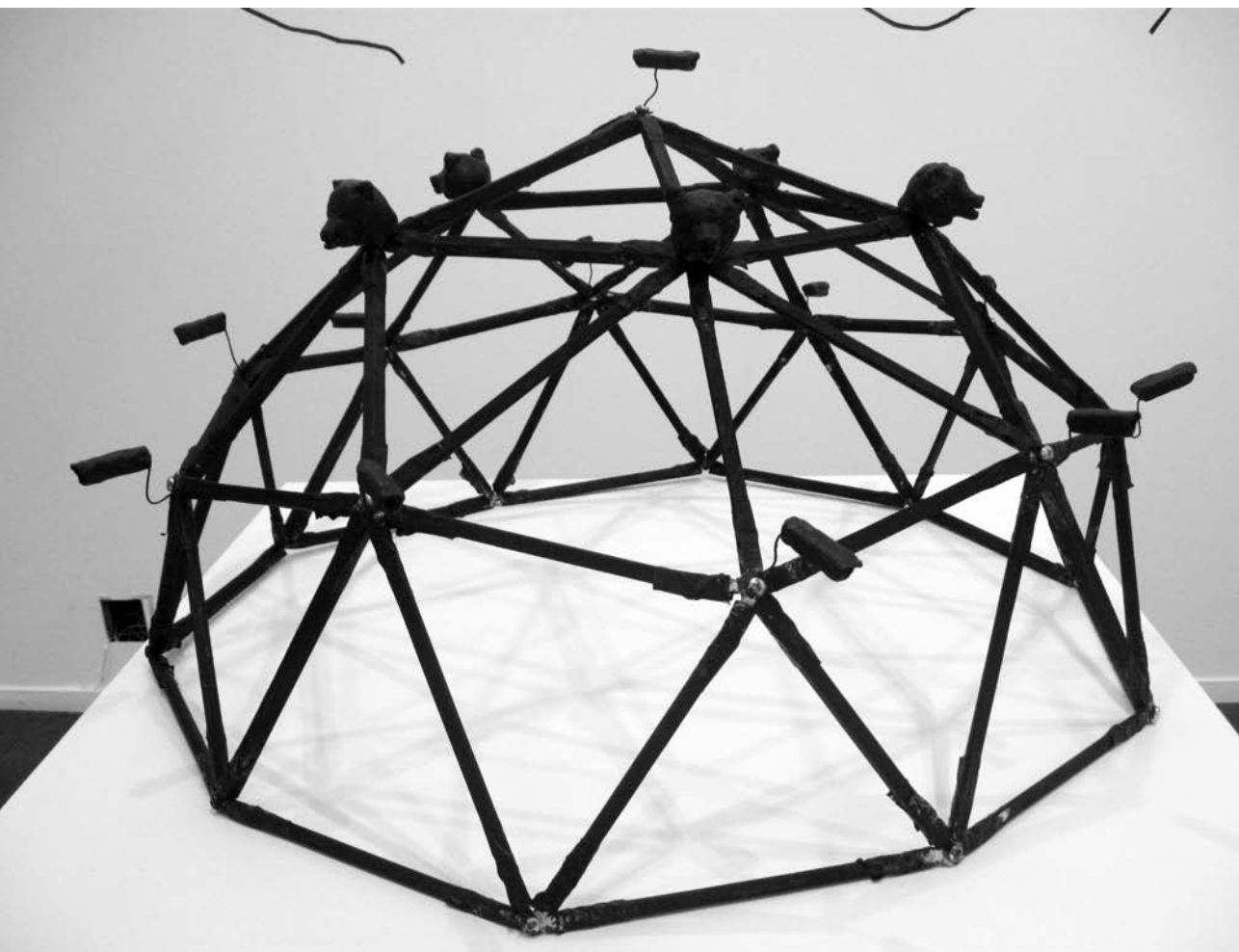
и «Генезис графического пользовательского интерфейса.

К теологии кода» (2014).

Живет в Санкт-Петербурге.

Николай Смирнов

Космический корабль Земля: диалектика глобального видения



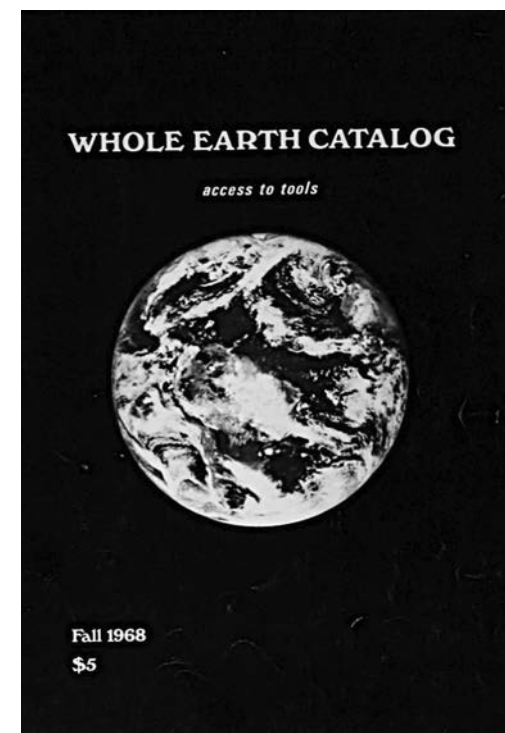
Николай Смирнов, «Под наблюдением», 2015. Выставка «Под наблюдением», куратор Дарья Камышникова, Московский музей современного искусства. Предоставлено автором

В эпоху Великих географических открытий человечество «замкнуло» поверхность земного шара. Глобус стал одной из икон цивилизации. Если карта — это инструмент мореплавателя, то глобус — выражение мировоззрения. Традиционно Герхард Меркатор, создатель наиболее распространенной до сих пор картографической проекции, изображается с глобусом в руке, словно Атлант, держащий в руках не глобус, но саму Землю.

Таким образом люди стремились смоделировать взгляд Бога. Мечта об универсальном взгляде берет начало в метафизике. Человек воспринимает мир как ребус, чтобы однажды увидеть «все целиком» и наконец-то понять, что стоит за всеми отдельными явлениями.

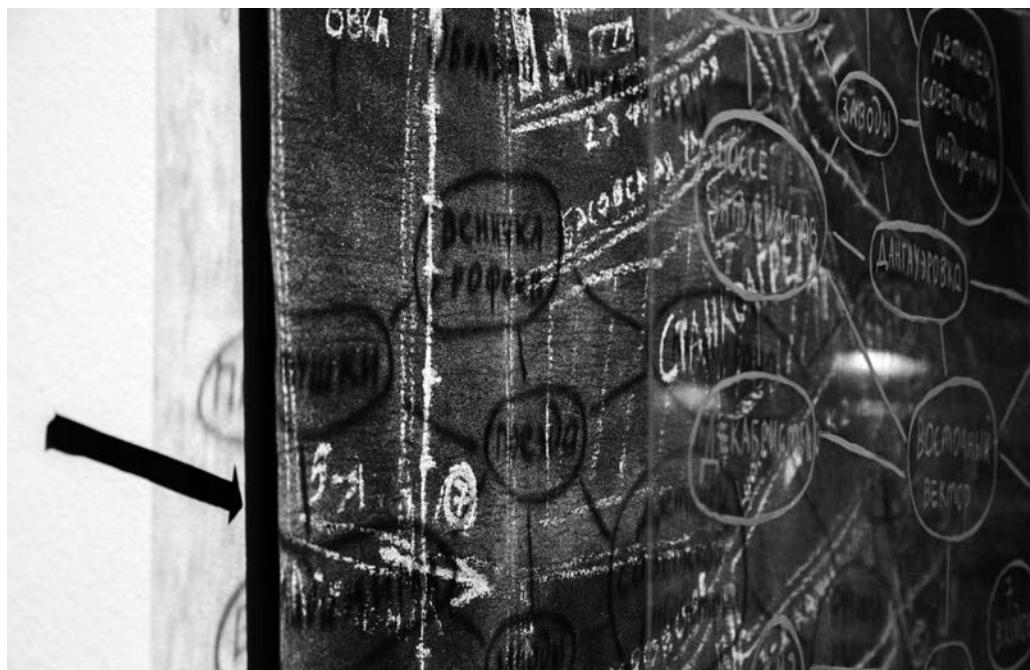
Важной вехой стала публикация снимков Земли из космоса в 1968 году. Человечество увидело себя со стороны как конечную и хрупкую систему. В теориях того времени Земля трактовалась как суперорганизм Гея или управляемая биотехнологическая система «Космический корабль Земля».

Запатентованный изобретателем Б. Фуллером геодезический купол — сфера Земли, покрытая триангуляционной сеткой, а значит, измеренная и исчисленная, — дает прекрасный образ управляемой Земли. С конца 50-х годов конструкции такой формы широко распространялись по всему миру — от оболочек военных радаров и метеорологических баз в Антарктиде до фантастических баз на Луне и детских площадок. А сам геодезический купол стал одной из икон калифорнийской идеологии, движения *The Whole Earth* и нового технократического креативного мировоззрения, формирующегося в эти годы во многом благодаря военным разработкам.



Обложка каталога *The Whole Earth*, 1968. Предоставлено автором

В СССР в 20-е годы разрабатывался проект тотальной триангуляции, вдохновленный в том числе идеей всемирной перманентной революции. Была создана программа покрытия всей поверхности страны триангуляционной сетью (так называемая «сеть Красовского»). Советские геодезисты «не просто применяли свою алгебру для описания реального пространства, но видели в ней способ простран-



Николай Смирнов, «Освобождение Карачарово», 2015. Выставка «Метагеография», Государственная Третьяковская галерея. Фото Павла Сельдемирова. Предоставлено автором

ственного переустройства². Но в 30-е годы активность по триангулированию была отодвинута на задний план: большевистскую геодезическую утопию сменил сталинский картографический реализм³. В 50-е и 60-е годы геодезическими куполами в СССР интересовался архитектор и профессор МАРХИ М. Туполев. Сохранились даже чертежи и проекты коровников и корпусов пионерских лагерей в виде геодезических куполов⁴. Но сам план по триангуляции территории СССР был реализован только в 70-е годы с помощью спутниковых технологий.

Парадоксальным образом взгляд на планету как на организм-Гею возник именно благодаря развитию технологий (мореплавание, геодезическая съемка, регулярные авиасообщения, снимки из космоса, цифровые сети). Но что представляет собой Земля, покрытая сетями? Не есть ли это уже некоторый гибрид, «чудовище Франкенштейна», кентавр из природного и цифрового? Реальное пространство наполняется идеологическими об-

разами. Радары линии противоракетной обороны DEW на севере Канады, построенной в разгар холодной войны, заключены в сферы Фуллера. Их внешний вид метафорически выражает то, что они содержат внутри, — цифровые сети. В постсоветских дворах на детских площадках до сих пор сохранилось немало «горки-паутинок» — сделанных из железа разноцветных геодезических куполов. В контексте вышеизложенного они выглядят как осколки Большой Утопии — утопии универсального взгляда Нового времени и геодезической утопии 20-х годов.

Изменения, производимые технологиями в мышлении и взгляде человека на себя и Землю, активно осмысляются. Различные теории общей экологии, бытия-вместе, бытия-с, техно-медиального мира, техно-экологического бессознательного, власти алгоритма и т.п. рассматривают человеческое (подсознательное и сознательное, доиндивидуальное и индивидуальное) в его связи с природным и техническим — как

сложную систему с неоднозначными генетическими связями⁵.

Новые технологии и привносимая ими новая оптика (например, взгляд дрона) — это в определенном смысле дистанцированная телесность, или органопроекция, в терминах русского мыслителя начала XX века Флоренского. В этом смысле взгляд дрона — реализация желания человека. Технологии, являясь как бы продолжением и расширением тела, по-новому определяют процессы «спуска» и «подъема» над Землей.

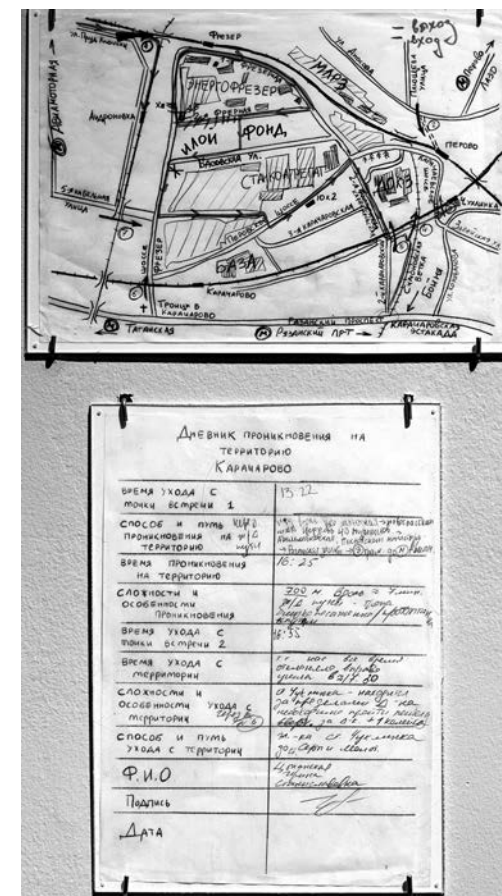
Планета оцифровывается, превращается в *Digital Earth* — гигантскую геоинформационную систему. Мир оказывается потенциально бесконечным набором слоев и потоков, манипуляция с которыми напоминает хирургию. Бинарная логика поверхности и тела пропадает, возникает феномен «прозрачной Земли». Географ Джон Пиклс называет это «погружением тел в глубину» пространства⁶.

Земля предстает как сложный организм-механизм, состоящий из природного, человеческого и цифрового. Форма геодезического купола в земном пространстве — след и знак этого движения, словно «запрограммированного» в коллективной памяти человечества. Однако ключевой вопрос преодоления логики субъекта как основы тотализации состоит в том, не является ли мягкий контроль и власть алгоритма такой же основой, только более мягкой.

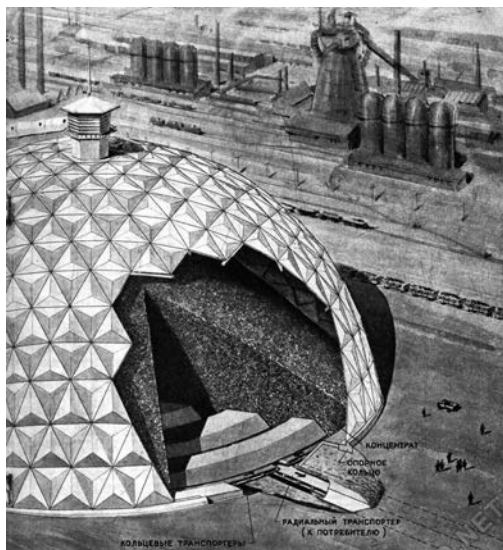
В работе «Под наблюдением» я картографирую горки-паутинки в московских дворах (к сегодняшнему дню на карту нанесено около пятидесяти объектов) и радары линии DEW и создаю тем самым подобие геоинформационной системы, соотнося фотографии с конкретными местами. Геодезические купола на детских площадках образуют своеобразную линию DEW — запутанную и хаотичную. Однако геометрическая форма радаров и горки-паутинок имеет свою историю и политику, она может рассказать о рождении глобального видения и его симметричных проявлениях в США и СССР в XX веке. Сам триангуляционный купол также присутствует в инсталляции, в его узлах находятся медвежьи головы и камеры наблюдения. Утопия Нового времени превращает-

ся в антиутопию «надзирать и наказывать», мечта о тотальном измерении и контроле ставит под вопрос человечность. Триангулированный земной шар становится олицетворением мышления вообще, где надзор интериоризирован и осуществляется монстрами, где архаика снова актуальна в форме неразличения живого и технического.

Этот объект — моя интерпретация поляризованной биосферы Бориса Родомана, «экспериментальной утопии» (в терминах А. Лефевра) советского географа 70-х годов. Борис Родоман предлагал гармонизировать



Николай Смирнов, «Освобождение Карачарово», 2015. Выставка «Метагеография», Государственная Третьяковская галерея. Фото Павла Сельдемирова. Предоставлено автором



«Техника-молодежи», иллюстрация из журнала, 1963. Предоставлено автором

отношения природы и цивилизации, организовав зеленые зоны и урбанистическую застройку в виде двух непересекающихся сетей, образующих на карте шестиугольники⁷. Узлы каждой из сетей максимально удалены от узлов другой сети. В отечественной реальности центры «зеленой» сети — это стыки административных областей, самые глухие места, настоящие «медвежьи углы». Сам Борис Родоман не раз встречал в таких местах медведей, ему принадлежит идея эмблемы теоретической географии: на стыке трех шестиугольников располагается медвежья голова. Отсюда и медвежьи головы на объекте (см. фото). В узлах другой сети — «городской» — камеры наблюдения. Если поляризованной биосферой «обтянуть» земной шар, то получится триангулированная сфера. Концепция Родомана — своеобразное эхо радикальных большевистских проектов 20-х годов.

Однако глобальное видение сегодня имеет другую форму, нежели в начале и середине XX века. Уже в случае поляризованной биосферы автору концепции стало ясно, что она скорее отражает локальные реалии советского пространства и вряд ли подходит для всей Земли. Во второй половине XX века

проявился кризис территориальной идентичности и, как следствие, новый запрос на нее. Делез и Гваттари описали это в терминах детерриториализации и ретерриториализации. Возник феномен «глокальности», когда локальная идентичность формируется как товар на глобальном рынке. С одной стороны, это своеобразная «тоска по корням» и желание снова «привязаться» к земле, с другой — ответ на запрос рынка и создание нового товара.

В результате единая триангуляционная сеть наполняется частными историями, появляющимися «снизу» и идущими «вверх».

В XXI веке возникла новая волна психогеографии: «дрейф» дополняется новыми технологиями, а реальность становится дополненной (*augmented*) или медиализированной. Различные локативные медиа (например, GPS) позволяют аннотировать Землю, насыщая пространство контентом (видео, аудио, текст). Исследователь Джереми Хайт говорит о ризоматической картографии и модулируемом картировании:⁸ это карта, на которой совмещены реальное и виртуальное, — открытая, пористая и проницаемая карта расширенной реальности, которую создают и потребляют во множестве действий и процессов. Достаточно широко встречающиеся сегодня новые технологии позволяют привязывать к тем или иным объектам окружающей среды информацию (например, городские легенды) или отмечать маршруты и знаковые места. Таким образом старое противопоставление карты и территории разрешается на новом уровне: воображение, память сообщества и «реальность» объединяются посредством новых технологий.

Это что-то вроде *songlines* или «песенных путей» австралийских аборигенов, когда мир творится заново каждый раз во время следования по «пути предков» — особому маршруту⁹. Во время «сновидения» тотемное существо идет через континент, пропевая имя всего, что встречает на пути, и тем самым выпевая мир к существованию. Это не законченный процесс, и потомки тотема повторяют этот путь или принадлежащий им отрезок, каждый раз заново творя мир. В каком-то смысле сегодня художники заняты созданием таких *songlines* — каждый своих.

В своей работе «Освобождение Карачарово» я задаю участникам сценарий поведения в пространстве. Сценарий вырастает из особенностей территории: Карачарово — район, замкнутый в некоторое подобие крепости тремя линиями железных дорог; существует всего семь входов на территорию и соответствующее число участников. Предварительно проведенное исследование позволяет «расширить» реальность с помощью локальных нарративов и исторических сведений; заранее составлена образно-географическая карта Карачарово, с которой участники знакомятся до похода. Во время прогулки каждый проникает в район заданным маршрутом; новый телесный опыт совмещается с информацией, полученной ранее, и таким образом создается антропологическое пространство — каждого в отдельности и всей группы в целом. Рожденное пространство — сложный гибрид, расширенная реальность, совмещающая природное (особенности места), виртуальное, образное, цифровое (образы пространства, память места, история) и человеческое — тело как источник ощущений во время прогулки и «точка сборки» всех составляющих воедино. Последующее коллективное обсуждение произошедшего концептуализирует и окончательно закрепляет этот конгломерат, или «пространство-3», в терминологии географа Эдварда Соджи¹⁰.

Таким образом, глобальное видение сегодня, уже как глокальное, осуществляет новый этап формирования и воображения Земли как гибрида природного, цифрового и антропологического. Эти уровни становятся неразличимы. Движения «сверху вниз» и «снизу вверх», как в программировании, чередуются. Подъемы и спуски над Землей служат основным инструментом «оцифровки» пространства: отрыв от планеты и восприятие ее как хрупкого организма сменяется «спуском» в локальность и созданием собственной *songline* — как у австралийских аборигенов, но уже с применением новых технологий, которые позволяют поделиться своей «тропой сновидений» с глобальным сообществом. Осуществление подобных «тонких» стратегий работы с пространством, на мой взгляд, — это актуальная задача для художника сегодня, вытекающая из диалектики глобального видения.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: Diederichsen D., Franke A. (eds.) *The Whole Earth: California and the Disappearance of the Outside*. Berlin: Sternberg Press, 2013.

² См.: Барон Н. Пространства утопии: геодезия, картография и визуальная культура в СССР, 1918–1953 годов // География искусства, вып. 5, 2009. С. 16.

³ Там же. С. 7–38.

⁴ См.: Туполев М. Геометрия сборных сферических куполов // Архитектура СССР, № 1, 1969.

⁵ См.: Lash S. *Technological Forms of Life* // Theory, Culture & Society, vol. 18, № 1, 2001; Simondon G. *Techno Aesthetics* // Parrhesia, № 14, 2012.

⁶ Pickles J. *A History of Spaces: Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*. London, New York: Routledge, 2003. P. 143–175.

⁷ Родоман Б. Поляризованная биосфера. Смоленск: Ойкумена, 2002.

⁸ Hight J. NeMe: Rhizomatic cartography: Modulated mapping and the spatial net // <http://www.neme.org/991/rhizomatic-cartography>.

⁹ Чатвин Б. Тропы песен. М.: Лорос, 2006.

¹⁰ Soja E.W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Basil Blackwell, 1996.

Николай Смирнов

Родился в 1982 году в Рыбинске.

Художник, куратор.

Живет в Москве.

Николай Смирнов

Борис Родоман.

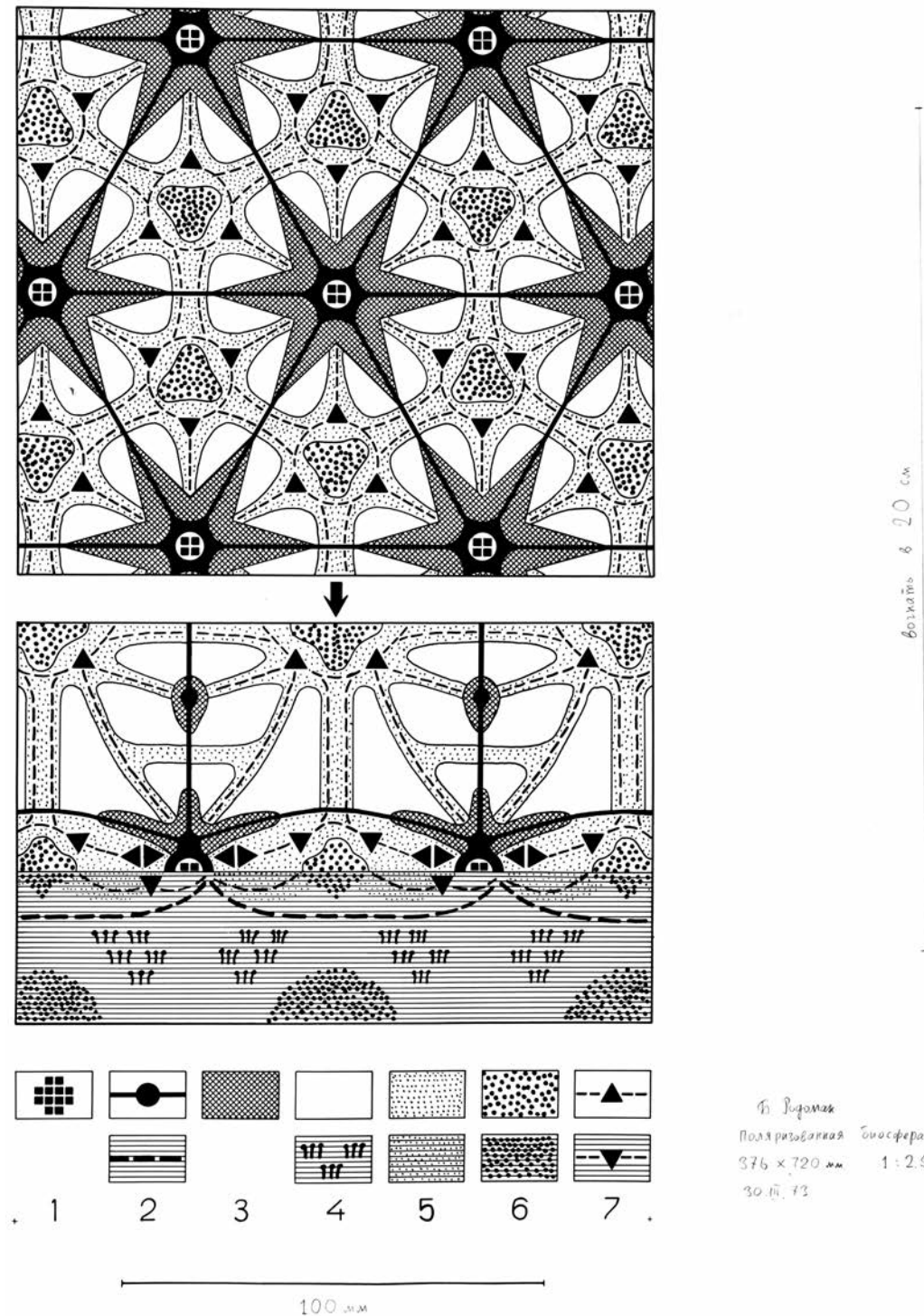
Дискретизация территории: тело и текст

Борис Родоман — известный географ, чьи работы уже после их написания были причислены к теоретической географии — дисциплине, которая открывает общие закономерности географии, конструируя идеальные объекты и моделируя окружающий мир. Интересуясь методами и формами районирования, Родоман начал заниматься теорией районирования — способами разделения земной поверхности, изображаемой на географической карте. Но из географии чисто теоретической он эволюционировал в сторону прикладной дисциплины, начав создавать картоиды.

Метод создания картоида можно описать следующим образом: на исходной карте проводятся десятки контуров, которые затем объединяются. Если нарисовать три квадрата, каждый из которых разделен на девять клеточек, а затем последовательно проводить объединение, то в первом квадрате будет девять клеточек, в следующем — три, а в последнем — ни одной. В результате генерализации карта постепенно превращается в пустой лист. При большой генерализации географической карты она обедняется, но ее содержание переходит в текст, в результате чего в пределе мы имеем черный или белый прямоугольник. Картоиды — это чертежи, похожие на географическую карту, которые изображают земную поверхность или некую воображаемую местность, а потому подходят и для изображения проектов будущего. Несмотря на то что картоиды были изобретены давно, именно Родоман начал применять их осмысленно как метод, сделав языком теоретической географии, позволяющим моделировать окружающий мир.

Родоман считает, что создал три идеальных объекта или модели, которые отражены в трех соответствующих картоидах. Во-первых, это «Полярное расположение узловых и однородных районов». Узловые районы — это порожденные человеческой деятельностью районы, которые неоднородны и имеют выраженный центр; однородные районы обладают каким-то одним постоянным качеством (например, лесной массив, степь, луг). Закономерность, которую выявил Родоман, состоит в том, что центры узловых и однородных районов должны взаимно отталкиваться, располагаться на максимальном удалении друг от друга. «Поляризованная биосфера» — это самый большой и известный картоид, идея которого заключается в мирном, минимально конфликтном сосуществовании «дикой» природы и человеческого общества. Большой город и природа в равной степени необходимы человеку, но, чтобы они сосуществовали, необходимо разделить их переходными зонами так, чтобы конфликтующие элементы не соприкасались. «Изохронный псевдолист» — это фигура, напоминающая лист дерева. Она представляет собой сектор урбоцентрической розетки — очертания города моделируются в виде звезды, размеры которой определены изохронной линией, указывающей на равную доступность районов по времени. Псевдолист изображает один сектор (луч) города, который растет вдоль транспортных артерий. Используется метафора листа, поскольку жилки листа тоже являются своеобразной транспортной системой, поставляющей питательные вещества.

В своих сочинениях Родоман неоднократно говорит о ландшафтно-географической



Материал проиллюстрирован картоидами Бориса Родомана разных лет. Бумага, тушь, акварель

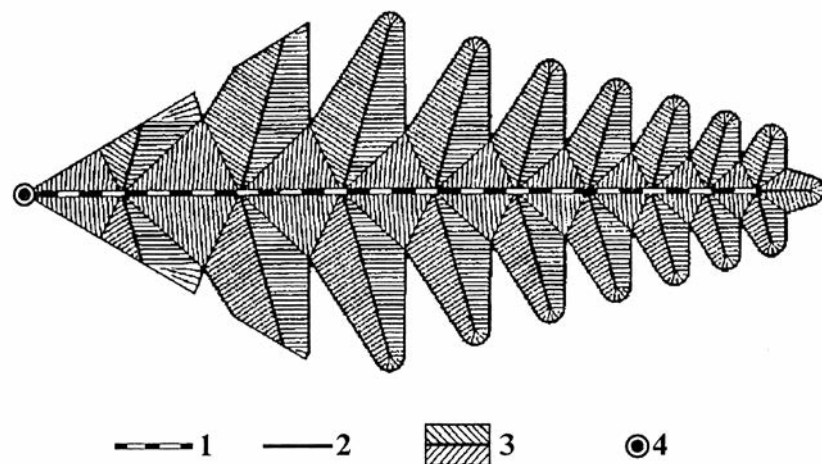


Рис. 15. Изохронный псевдолист: 60-градусный сектор – 1/6 часть внутриизохронного моноцентрического ареала с дифференцированной трехступенчатой транспортной сетью при соотношении скоростей $v_1: v_2 = v_2: v_3 = 3,5$

1 – радиальная магистраль (дорога первого класса), 2 – субрадиаль (дороги второго класса) и граница ареала (границная изохрона), 3 – пути сообщения третьего класса (в том числе скорейшие подходы по бездорожью), границы сектора и субареалов, 4 – центр ареала.

бионике и геонике, уподобляя территориальные структуры биологическим объектам и наоборот, указывая на возможность использования некоторых черт ландшафта для конструирования машин и создания искусственных организмов. Большинство картоидов Родомана похожи на организмы, растения, ткани, пчелиные соты, поры в камне и т.д. В этом смысле бионические картоиды Родомана пересекаются с теорией рефрена С. Мейена. Упрощенно, рефрен, или повторяющееся полиморфическое множество, — это некоторая повторяющаяся структура. Понятие введено по аналогии с музыкой и первоначально описано Мейеном на примере жилкования листьев растений. Согласно его теории, существует некоторая единая структура полиморфного расчленения листоподобных органов, повторяющаяся в таксономической, геологической, географической, экологической, онтогенетической сфере. Затем теорию рефренности мира развивает С. Чебанов, который сотрудничает с Мейеном с 1975 года и разрабатывает программу создания общей

морфологии, где рефрен выступает как основное обобщение морфологии. Борис Родоман неоднократно участвовал в различных семинарах по проблемам бионики, классификации и морфологии.

Николай Смирнов: В своих сочинениях вы говорите о бионике и даже геонике, а структуры на ваших картоидах похожи на природные объекты. Не могли бы вы развить свои мысли более подробно? Является ли схожесть всех этих структур лишь морфологической метафорой, или, возможно, в глубине лежит нечто, принципиально объединяющее все эти миры и делающее разделение несущественным?

Борис Родоман: Развивать эти мысли более подробно у меня уже нет сил, но я, в принципе, не возражаю и даже обрадуюсь, если они будут истолкованы и развиты кем угодно, даже в неожиданном и непонятном для меня направлении. Я полагаю, что сходство «всех этих структур» далеко не случай-

но и отнюдь не является всего лишь «морфологической метафорой». Я согласен с подсказанной вами идеей, что «возможно, в глубине лежит нечто, принципиально объединяющее все эти миры». Мне кажется, что мои модели — явные шаги к такому объединению. Мир един, наука едина, тематические и профессиональные границы условны и относительны, а степень их значимости может быть разной в разных исследовательских ситуациях. Так, теоретическую географию можно считать «физикой мезомира», а традиционную физику — теоретической географией микро- и макромира. (Мезомир — мир жизни человека, сопоставимый с ним по размерам.)

Н.С.: Можно ли сказать, что ваши модели являются частными случаями рефренов?

Б.Р.: Теория рефренной организации мира выглядит настолько универсальной, что у меня нет сомнений в ее применимости и к ландшафту. В этой теме вполне ожидаемы замечательные открытия. Я скромно надеюсь, что и мои модели для этого пригодятся. Вопрос лишь в том, кто этим займется? Мы (я и Владимир Каганский) не видим возле себя молодых людей, намеренных продолжить нашу «теоретическую географию».

Что касается листьев, с исследования которых началась теория рефренов, то я, как мне кажется, своим изохронным псевдолистом достаточно внятно показал, что формы (очертания) многих выросших вещей суть результат найденного природой оптимального соотношения между их объемом/площадью и устройством их внутренней транспортной сети. Лист, человеческое тело, город, регион в этом отношении аналогичны.

Н.С.: Согласны ли вы с мыслью Чебанова о том, что почти все теории рефрена были созданы в отечественной среде, и это является одной из возможных специализаций нашей науки в контексте мировой науки? С чем может быть связана такая особенность отечественной мысли?

Б.Р.: У меня нет причин не верить выводам Сергея Чебанова. Для объяснения «осо-

бенностей отечественной мысли» напрашивается простая гипотеза. В силу известной специфики российского государственного строя и сформированного им менталитета русские интеллектуалы имели мало возможности и желания проявлять себя в сфере власти и коммерции, поэтому заметная часть их ушла в воображаемый мир фундаментальной науки. Специализация — вещь хорошая, но надо, чтобы было не только предположение, но и спрос. Сейчас все делается для того, чтобы изолировать российскую культуру от мировой, сделать нашу науку незаметной и ненужной мировому сообществу.

Н.С.: Вы пишете о том, что культурный ландшафт — это самоорганизующаяся система и можно говорить об эволюции форм культурного ландшафта, а также о том, что в пространственном развитии территориальных ареалов и сетей проявляется номогенез¹. Чем в таком случае является культурный ландшафт? Чему он больше подобен: живому организму, природной структуре или антропогенной сети? Или всему сразу?

Б.Р.: Ландшафт в равной степени подобен этим трем вещам, и они также подобны одна другой. О предполагаемом соотношении номогенеза и квазиестественного отбора при эволюции ландшафта я писал в статье «Саморазвитие культурного ландшафта»: «Не исключено, что качественное совершенствование строительства, земледелия, землеустройства, быта, улучшение недолговечных, подвижных, заменимых и конкурирующих элементов ландшафта объяснимы законами квазиестественного отбора, а в пространственном развитии улично-дорожных сетей и систем поселений, в общей структуризации и кристаллизации культурного ландшафта, в случаях, когда конкурировать не с чем и отбирать некому, проявляется своего рода номогенез... Биологическая теория эволюции и общая теория эволюции систем только выиграют, когда ученые, развивающие эти направления, обратят больше внимания на ландшафт»².

Н.С.: Согласны ли Вы с тем, что культурный ландшафт — это вещи плюс текст? Что

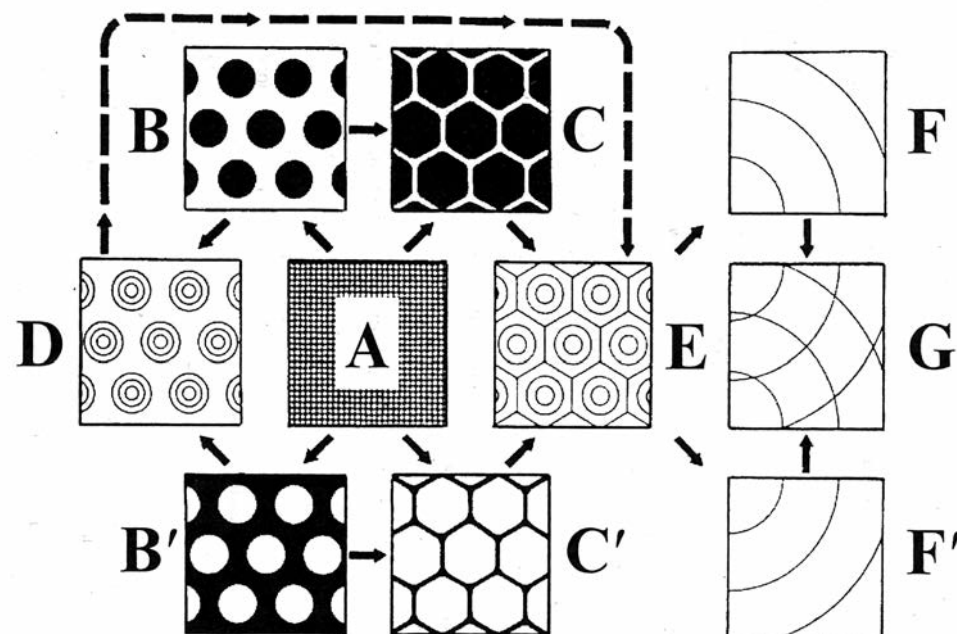


Рис. 8. Основные процессы пространственной дифференциации

AB, AC, BC, DE – концентрация: AB – агломерация, AC – растрескивание, BC, DE – рост; BD, CE – стратификация; EFG – пересечение зон.

в такой формуле значит составляющая «текст»? Каковы взаимоотношения этих двух составляющих?

Б.Р.: Выражаясь с той или иной степенью метафоричности, могу сказать, что в ландшафте, как и в организме, есть тело и душа, вещество и информация, материал и текст, существует память и генетическая программа (есть структурное подобие между этими дихотомиями).

Н.С.: Вы называете узловое районы самым устойчивым элементом антропогенного ландшафта и сравниваете их с матрицей — носителем наследственной территориальной информации, кодирующей ландшафт³. Если продолжать аналогию, не является ли матрица района, его текст некой чисто информационной составляющей, а если это так, то возможно ли этот текст, как

любую информацию, кодировать, передавать, в том числе оцифровывать?

Б.Р.: Ну, Вы же сами ответили на этот вопрос: получается, что все это возможно.

Н.С.: Вы говорите о том, что мы выделяем районы, потому что дискретен язык, а пространство само по себе континуально. Таким образом, районирование — это своего рода дискретизация пространства.

Б.Р.: Районирование — это высокая степень дискретизации и способ привязки словесных высказываний к территории. Дискретизация диктуется дискретным устройством живого, словесного человеческого языка, точнее — его письменной ипостаси, а еще точнее и сильнее — доминированием алфавита. А от букв до цифр уже только один шаг.

Исходный феномен, живая дописьменная речь, была более континуальна и богата разными оттенками, включая и интонацию, была ближе к пению и музыке, но алфавит с орфографией все эти тонкости убили. Да и музыку дискретизировали, разложив на ноты. Но речь человеческая не поддалась бы так легко азбучному кодированию, если бы речевой аппарат уже не содержал предположений для алфавитной дискретизации звукового потока. Вероятно, эволюция поработала в этом направлении.

Есть основания предполагать, и я это вынес из семинаров Сергея Чебанова, что вымершая, параллельная ветвь гоминидов обладала, как и все остальные животные, гораздо более континуальным языком, но не выдержала конкуренции с нынешним *homo sapiens* из-за его способности к дискретному языку и мышлению. Ограничение, разграничение, определение, выбор, принятие решения — это дискретизация, это двоичное исчисление, и в таком смысле оцифровка.

Н.С.: Можно ли исчерпывающим образом математически формализовать процесс районирования и порайонных географических характеристик? Расскажите, пожалуйста, подробнее о дискретизации и разворачивании территории. Является ли дискретность исключительно фактором языка и человеческого мышления? Есть ли дискретность в природе или это результат применения языка к континуальности?

Б.Р.: Математически формализовать можно и нужно большую, но рутинную часть любой деятельности, чтобы высвободить место и время для творчества в сфере нового и неизвестного. Но оно, в свою очередь, быстро превращается в рутину в процессе дальнейшей формализации и стандартизации. Овладевая новыми видами действий, мы постоянно переводим их в разряд стереотипов, выполняемых автоматически, бездумно. Но вот исчерпывающей тотальной формализации даже в строгой науке быть не должно. Тем более в географии, которая есть не только наука, но и искусство. Всегда должно оставаться, как вишенка на торте, нечто неосвоенное, непокоренное, непостижимое,

необъясненное. Надеюсь, что полная формализация невозможна, она привела бы к гибели человека.

Одна из первичных моделей всего окружающего земного мира представляется мне в виде многомерной таблицы (матрицы). Три измерения — от евклидова пространства, четвертое — от времени, пятое — от сущности, но последнее, взятое в виде линии, — это развертка (сканирование) другой, уже бесконечномерной матрицы. Сканирование необходимо, чтобы перевести пространство в одномерный (линейный) словесный текст. В зависимости от направления сканирования, мы получаем на верхних уровнях деления материала «историю», «географию» или «систематику».

Мне кажется, что континуальность и дискретность объективно заложены в самой природе, это ее полярные противоположности, но человеческое познание путем вербализации навязывает миру избыточную дискретность, а за вербализацией следует и оцифровка. Временами в науке и искусстве звучат протесты против дискретности и цифры и призывы вернуться к континууму и аналоговым моделям, но, по-моему, это безуспешно.

Н.С.: В работе «Логические и картографические формы районирования и задачи их

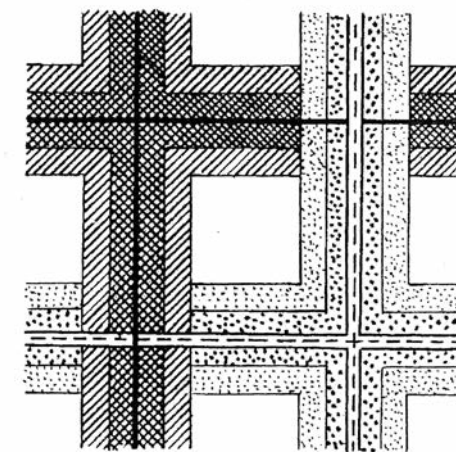
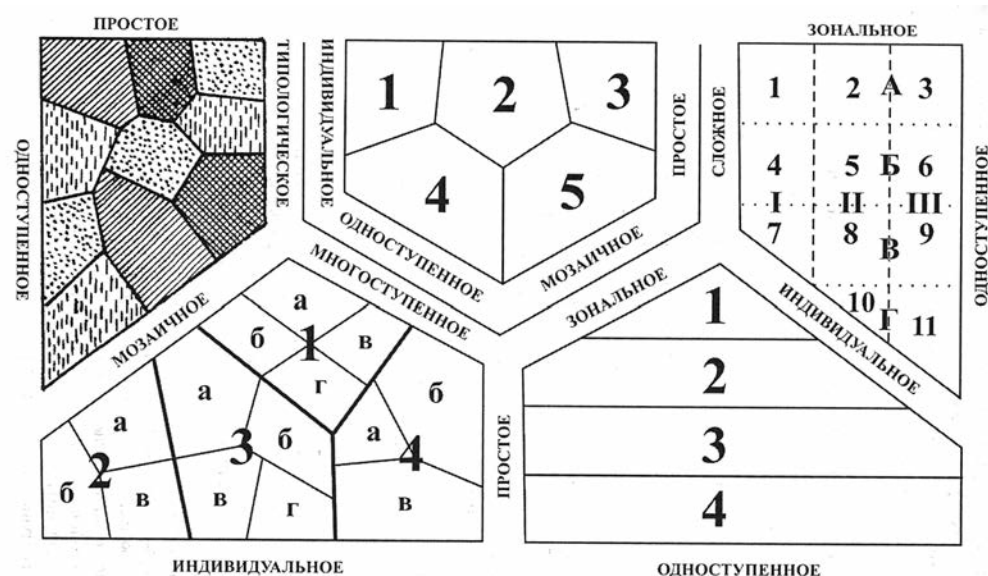


Рис. 42. Квазипереплетение линейно-сетевых пространств



изучения» вы пишете о районировании как информации, а также о возможной механизации и автоматизации районирования. Есть ли перспективы и необходимость в подобных технологиях?

Б.Р.: Автоматическое районирование хотелось бы видеть прежде всего в природоохранном мониторинге, оно применимо в разных сферах управления, но, как и все изобретения такого рода, скорее всего, будет использовано или уже применяется в военном деле. Как пацифист, я должен радоваться тому, что инженеры не обратили на мои идеи никакого внимания.

Н.С.: Как вы относитесь к тому, что ваши идеи, упомянутые в предыдущем вопросе, а также идеи касательно «электронной географии» получили большой отклик не в России, а в США? Можете ли вы рассказать подробнее о вашем контакте с Ричардом Каткартом и высказать свое мнение по поводу того, как он развивает ваши идеи «электронной географии» в теории цифрового планетарного мониторинга Земли?

Б.Р.: Я думаю, что именно мои идеи районизационного мониторинга никакого прак-

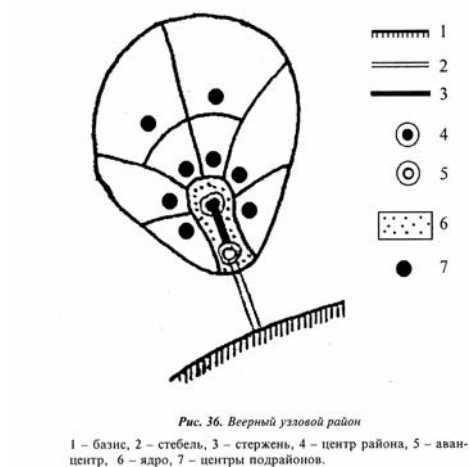


Рис. 36. Узловой район
1 – базис, 2 – стержень, 3 – стержень, 4 – центр района, 5 – аван-центр, 6 – ядро, 7 – центры подрайонов.

тического отклика и развития ни в США, ни тем более в России не получили, но нечто подобное наверняка делается или будет сделано кем-то, скорее всего (как всегда), не в нашей стране, а «за бугром».

Да, Каткарт мои идеи заметил, понял, оценил. Другого такого ценителя на всей планете Земля не нашлось. Но он не профессиональный географ, а только любитель геогра-

фии. Он получал зарплату в каком-то офисе. Это пожилой человек моего возраста или даже старше. В официальную науку он не вписан. Никаких других откликов на «электронную географию Родомана» я не знаю. Никаких личных контактов с Каткартом у меня не было. Если бы он приезжал в Россию, то, наверно, постарался бы меня найти, но ничего такого не случилось. Наше заочное знакомство началось с того, что он прислал в какое-то учреждение письмо с просьбой указать годы моего рождения и смерти. Письмо переслали мне, я ему написал, и он был приятно удивлен, что я еще жив. Он радуется этому факту и сейчас.

Автор заданных мне вопросов хорошо изучил мои труды, что, конечно, меня радует. Но я не могу добавить что-то принципиально новое к тому, что уже публиковал много раз. Позитивный результат этого интервью состоит в том, что я не отверг ни одного из высказанных предположений, а все поддержал и тем самым дал зеленый свет их дальнейшему развитию, если найдутся для этого исполнители.

Мне также странно, что художники увлеклись формализацией и оцифровкой. Мне кажется, они должны быть хранителями бессловесности, континуальности, неопределенности, всякого рода тумана, который сами же напускают. Я думал, что живопись — это стихия континуальности и сплошная антицифра, тогда как географические карты и картоиды — это дискретные, вербализованные изображения. Каждому их элементу соответствует понятие (научный термин) или ряд понятий. Но эти чертежи обладают не только документальностью, но и синоптической наглядностью. Наглядность — свойство целого, нечто, не разложимое на части.

Что касается текста в ландшафте и его образов, то это епархия не моя, а Владимира Каганского и Дмитрия Замятина. Мои работы отчасти могут быть объединены с их творениями, но сам я не собираюсь выходить за старые, привычные пределы. Я ощущаю себя закоренелым материалистом и наивным реалистом, троглодитом позитивизма, а какое отношение мои работы имеют к постмодернизму и современному концептуальному искусству — об этом судить вам, мои молодые коллеги...

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Теория номогенеза утверждает закономерный характер изменчивости организмов, лежащий в основе эволюционного процесса (разработана Л. Бергом в 10-х годах XX века).

² Родоман Б. Поляризованная биосфера. Сборник статей. Смоленск: Ойкумена, 2002. С. 58.

³ Родоман Б. Территориальные ареалы и сети. Очерки теоретической географии. Смоленск: Ойкумена, 1999. С. 129–130.

Николай Смирнов

Родился в 1982 году в Рыбинске.

Художник, куратор.

Живет в Москве.

Борис Родоман

Родился в 1931 году в Москве.

Теоретик географии.

Живет в Москве.

Борис Гройс

Истина искусства

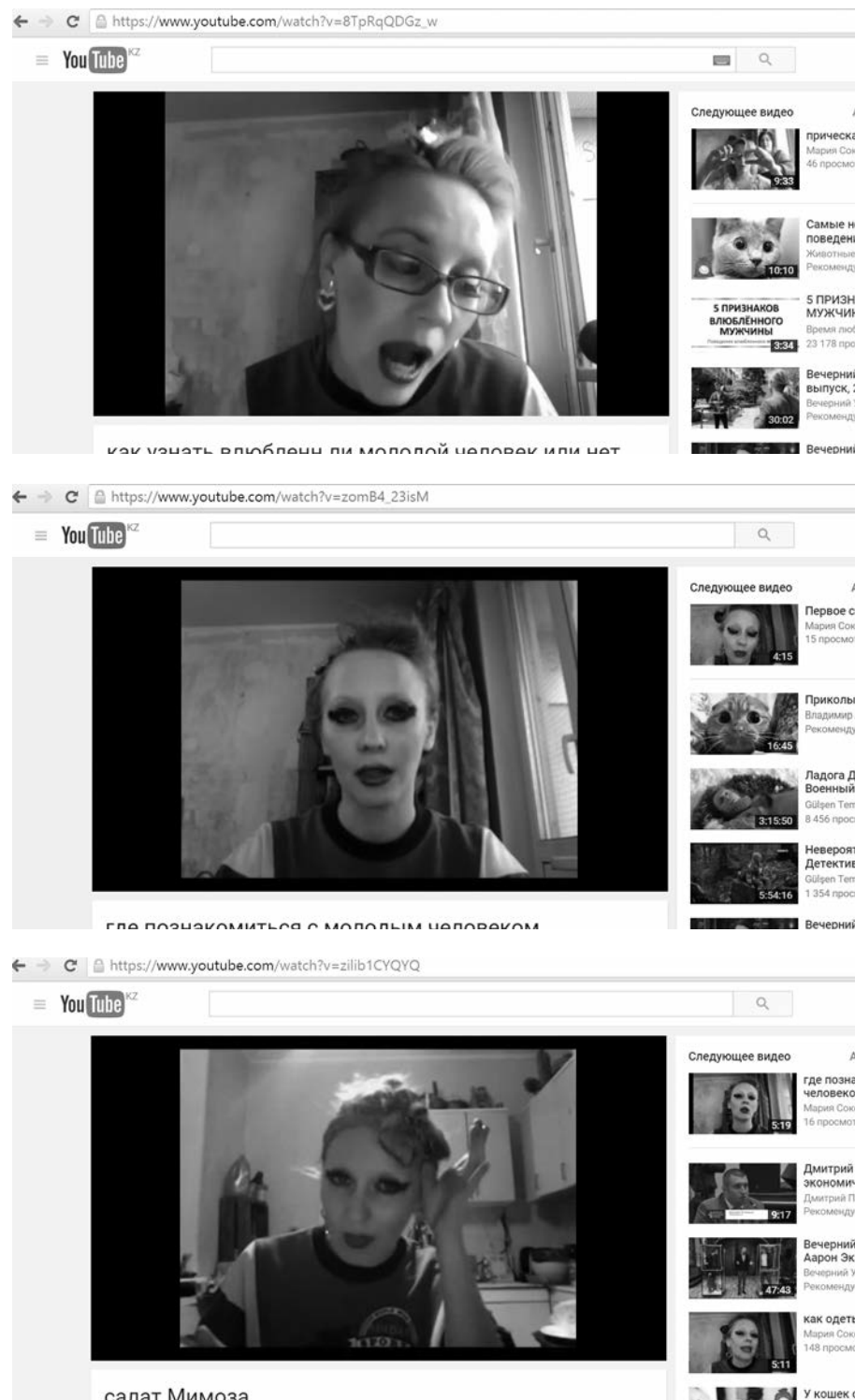
Основной вопрос, который можно задать в отношении искусства, заключается в следующем: способно ли оно служить медиумом истины? Вопрос этот является решающим для существования и выживания искусства, поскольку если искусство не может быть медиумом истины, то оно есть не более чем дело вкуса. Мы должны принимать истину, даже если она нам не нравится, но коль скоро искусство — лишь дело вкуса, его зритель важнее, чем его создатель. В таком случае искусство можно трактовать сугубо социологически или в терминах арт-рынка: оно лишено всякой независимости, всякой власти. Искусство отождествляется с дизайном.

Существуют разные способы рассуждать об искусстве как медиуме истины, и я воспользуюсь одним из них. Наш мир определяется большими коллективами: государствами, политическими партиями, корпорациями, научными обществами и т.д. Люди внутри таких коллективов не могут сделать возможности и пределы собственных действий предметом своего опыта: эти действия поглощаются действиями коллектива. Между тем наша система искусства основана на предположении, что ответственность за создание того или иного художественного объекта или совершение того или иного художественного жеста несет исключительно сам художник. Таким образом, в современном мире искусство является единственной признанной сферой личной ответственности. Существует, конечно, и другая, непризнанная сфера личной ответственности — преступные действия. Аналогия между искусством и преступлением имеет долгую историю, в которую я не буду вдаваться. Я предпочел бы поставить другой вопрос: в какой степени и каким путем от-

дельные люди могут надеяться изменить мир, в котором они живут? Давайте посмотрим на искусство как на область, где регулярно предпринимаются попытки изменить мир, и попробуем понять, как эти попытки осуществляются. В данном случае меня интересуют не столько результаты таких попыток, сколько стратегии, используемые художниками.

Перед художником, который хочет изменить мир, встает вопрос, каким образом искусство может на этот мир повлиять. Существуют два возможных ответа на него. Первый ответ таков: искусство может захватить воображение и изменить человеческое сознание. Если сознание людей изменится, то эти измененные люди смогут изменить и мир, в котором живут. Искусство здесь понимается как некий язык, позволяющий художнику отправить послание, которое, как предполагается, проникнет в души получателей, изменит их взгляды, их установки, их этику. Это, так сказать, идеалистическое понимание искусства, аналогичное нашему пониманию религии и ее воздействия на мир.

Но чтобы отправить такое послание, художник должен использовать язык, на котором говорит его аудитория. Статуи в древних храмах считались воплощениями богов: их почитали, преклоняли перед ними колени в молитве, ожидали от них помощи, страшлись их гнева и наказания за непослушание. Иконопочитание в христианстве также имеет долгую историю — притом что Бог считается невидимым. В обоих случаях общий язык восходит к общей религиозной традиции. Однако современный художник не ждет, что кто-то преклонит колени перед его работой и будет молиться, ожидая от нее практической помощи или отвращения беды. Гегель в на-



Мари Сокол, «Mari Sokolovelove», видеоблог, мокьюментари, сетевой видеоперформанс



Йонас Мекас, «Интернет-сага», 2015. Фото Джулио Фавотто

чале XIX века диагностировал эту потерю общей веры в физические, видимые воплощения божественной силы как причину того, почему искусство лишилось своей истины: согласно Гегелю, истина искусства осталась в прошлом. (Он говорит об образном мышлении старых религий, которое отличает их от невидимых научных законов, управляющих миром современным.) Конечно, многие художники XX века и наших дней пытались снова найти общий язык с аудиторией путем политической или идеологической вовлеченности того или иного рода. Религиозное со-

общество заменялось, таким образом, политическим движением, в котором участвуют и художник, и его аудитория.

Однако искусство, чтобы быть политически эффективным и использоваться в качестве орудия политической пропаганды, должно нравиться публике. Между тем общество, построенное на основе признания определенных художественных проектов хорошими и привлекательными, отнюдь не обязательно является обществом, способным изменить мир. Как известно, для того чтобы их признали хорошими (новаторскими, радикальными,

прогрессивными), произведения современного искусства должны отвергаться своими современниками — в противном случае возникает подозрение, что эти произведения конвенциональны, банальны и носят преимущественно коммерческий характер. (Известно также, что политически прогрессивные движения в культурном плане часто бывали консервативными — в конечном счете это консервативное начало и брало верх.) По этой причине современные художники не доверяют вкусу публики, да и современная публика, по большому счету, не доверяет собственному вкусу. Мы склонны полагать, что если произведение искусства нам нравится, то оно недостаточно хорошо — а вот если произведение нам не нравится, тогда оно действительно хорошее. Величайшим врагом художника Казимир Малевич считал искренность: художник ни за что не должен делать то, что ему искренне нравится, ведь, скорее всего, ему нравится что-то банальное и с художественной точки зрения несостоятельное. Искусство авангарда не хотело нравиться. И, что еще важнее, оно не хотело, чтобы его «понимали», не желало говорить на том же языке, что и его аудитория. Поэтому авангард крайне скептически относился к идее влияния на умы зрителей и построения общества, частью которого он мог бы стать.

И тут в игру вступает вторая возможность изменить мир силами искусства. На сей раз искусство понимается не как производство посланий, а, скорее, как производство вещей. Даже если у художника и его аудитории нет общего языка, у них есть общий материальный мир. В качестве особого вида техники искусство не ставит своей целью изменить душу зрителей. Вместо этого оно меняет мир, в котором эти зрители живут и, пытаясь приспособиться к новой среде, они меняют свои взгляды и установки. Выражаясь марксистским языком, искусство может мыслиться либо как часть надстройки, либо как часть базиса — или, другими словами, либо как идеология, либо как технология. Представители радикального авангарда избрали второй, технологический путь трансформации мира. Они стремились создать новую среду, которая изменит людей, помещенных в нее. Самую радикальную форму этой идее придали аван-

гардные движения 20-х годов XX века: русский конструктивизм, Баухауз, группа *De Stijl*. Искусство авангарда не хотело нравиться публике в ее актуальном состоянии. Оно хотело создать для себя новую публику. В самом деле, если кто-то попадает в новую визуальную среду и живет в ней, он в какой-то момент начинает приспосабливать к ней свои взгляды и учиться любить ее (Эйфелева башня хороший тому пример). Таким образом, художники-авангардисты тоже хотели создать новое общество, но они не рассматривали себя как часть существующего общества. Они разделяли со своей аудиторией мир, но не язык.

Разумеется, исторический авангард сам был реакцией на современные технологии, которые меняли и продолжают менять нашу среду, — причем реакцией противоречивой. Художники испытывали известное чувство родства с новым, искусственным, технологическим миром, но при этом их раздражало отсутствие направления и конечной цели, характеризующее технический прогресс (Маршалл Маклюэн говорил о переходе от башни из слоновой кости к диспетчерской башне). Свою цель авангард видел в создании политически и эстетически совершенного общества, или утопии — если здесь уместно это слово. Утопия в данном случае понимается как конечная стадия исторического развития, как общество, которое больше не нуждается ни в каких изменениях и не предполагает дальнейшего прогресса. Иначе говоря, сотрудничество художников с техническим прогрессом имеет целью остановку последнего.

Этот присущий искусству консерватизм (он может быть также революционным консерватизмом) отнюдь не случаен. Ведь что такое искусство? Если искусство — это разновидность технологии, то художественное использование технологии отличается от нехудожественного. Технический прогресс базируется на непрерывном замещении старых вещей новыми и лучшими (это не инновация, а, скорее, усовершенствование, инновация же возможна только в искусстве — примером служит «Черный квадрат»). Художественная технология, напротив, основана не на усовершенствовании и замещении, а на консервации и реставрации: это технология, которая переносит

остатки прошлого в настоящее, а вещи настоящего — в будущее. Мартин Хайдеггер, как известно, считал, что таким образом искусство обретает свою истину: приостанавливая технический прогресс хотя бы на мгновение, искусство выявляет истину технически обусловленного мира и судьбу живущих в нем людей. Но Хайдеггер также считал, что это выявление носит как раз моментальный, переходящий характер: в следующий момент открытый искусством мир снова закрывается, а произведение искусства становится обычной вещью, которая рассматривается в качестве таковой художественными институтами. Хайдеггер отвергал этот профанный аспект художественного произведения как нерелевантный для сущностного, подлинно философского понимания искусства, субъектом которого, с его точки зрения, является зритель, а не арт-дилер или куратор музея.

Действительно, в отличие от посетителя музея, который видит произведения изъятые из профанной, практической жизни, музейный персонал далек от такого сакрального восприятия. Сотрудники музея не созерцают произведения искусства, а следят за температурой и влажностью воздуха в залах, реставрируют эти произведения, удаляют грязь и пыль с их поверхности. Произведение искусства допускает разное к себе отношение: существует точка зрения посетителя музея, но существует и точка зрения уборщицы, которая моет пол в музейном зале так же, как в любом другом помещении. Технологии консервации, реставрации и экспонирования — это профанные технологии, даже если они создают объекты эстетического созерцания. Внутри музея есть своя профанная жизнь и профанная практика — собственно, они-то и позволяют музейным экспонатам функционировать в качестве эстетических объектов. Не требуется никакой дополнительной профанации музея, не требуется выводить искусство в жизнь или вводить жизнь в искусство, поскольку музей и так является насквозь профанной средой. Подобно арт-рынку, он трактует произведение искусства не как послание, а как обычную вещь.

Обычно эта профанная жизнь музея скрыта от взглядов публики музейными стенами. Конечно, искусство авангарда с начала XX века

пыталось выявить фактическое, материальное, профанное измерение искусства. Однако авангард так и не преуспел в этих поисках реального, потому что реальность искусства, его материальная сторона, которую пытался тематизировать авангард, всякий раз реэстетизировалась: все эти тематизации осуществлялись в стандартных условиях художественной репрезентации. То же самое можно сказать об институциональной критике, стремившейся тематизировать профанную, фактическую сторону художественных институций: она также развивалась внутри этих институций. Однако я считаю, что в последние годы ситуация изменилась — изменилась благодаря интернету, который заменил традиционные художественные институции в качестве главной платформы производства и распространения искусства. Интернет тематизирует именно профанное измерение искусства. Почему? Ответ довольно прост: в современном мире интернет стал таким местом, где искусство одновременно создается и выставляется.

Традиционно художник создавал свою работу в пространстве, изолированном от публики — у себя дома или в мастерской. Эта изоляция конститутивна для так называемого творческого процесса — собственно, именно ее мы и называем творческим процессом. Андре Бретон рассказывает историю о французском поэте, который, отправляясь ко сну, вешал на двери табличку: «Прошу не беспокоить — поэт работает». Этот анекдот суммирует традиционные представления о творческой работе: она является таковой, поскольку происходит вне контроля общества и даже вне сознательного контроля со стороны самого автора. Период изоляции может длиться днями, месяцами, годами — и даже всю жизнь. Предполагается, что только по истечении этого периода автор представит работу (возможно, найденную среди его бумаг посмертно), и она будет сочтена творческой, поскольку возникла словно из ничего. Другими словами, творческая работа — это такая работа, которая предполагает разведение времени рабочего процесса и времени демонстрации его результатов. Причина не в том, что художник совершает какое-то преступление или скрывает какую-то грязную тайну, которую необходимо спрятать от

чужих глаз. Взгляд другого воспринимается нами как дурной глаз не в тех случаях, когда он стремится проникнуть в наши тайны и сделать их прозрачными (такой пронизывающий взгляд скорее льстит и возбуждает), а когда отрицает за нами наличие каких бы то ни было тайн и сводит нас к тому, что он видит и регистрирует. Это взгляд, который делает нас банальными (по Сартру, другие — это ад, потому что их взгляд отрицает наш проект; по Лакану, глаз другого — всегда дурной глаз).

Сегодня ситуация изменилась. Современные художники используют интернет в своей работе — и в нем же размещают результаты этой работы. Произведения того или иного художника можно найти в интернете, если погуглить его имя, — и они будут показаны наряду с прочей информацией об этом художнике: биографией, другими работами, политической активностью, критическими статьями о нем, подробностями личной жизни и т.д. Я не имею в виду фиктивного субъекта-автора, предположительно инвестировавшего в произведение свои намерения и наполнившего его определенным значением, которое подлежит герменевтической дешифровке и раскрытию. Такой субъект был уже неоднократно деконструирован и провозглашен мертвым. Я имею в виду реального человека, существующего в офлайн-реальности, к которой отсылают данные, найденные в сети. Этот автор использует интернет не только для того, чтобы создавать искусство, но и для того, чтобы покупать билеты, бронировать столик в ресторане, вести дела и т.д. Все эти действия осуществляются в одном и том же комплексном пространстве интернета и все они потенциально доступны другим интернет-пользователям. В итоге произведение искусства становится «реальным» и профанным, поскольку оно включается в общую информацию о его авторе как некоей реальной, профанной персоне. В интернете искусство предстает как специфический вид деятельности: как документация реального рабочего процесса, происходящего в реальном мире. Искусство действует в том же пространстве, что и военное планирование, туристический бизнес, потоки капитала и т.д. Google показывает, помимо прочего, что в виртуальном пространстве нет стен. Интернет-пользова-



Дэвид Сеймур, «Посетители наблюдают статую в Национальном археологическом музее», 1952

тель не переключается от повседневного использования вещей к их незаинтересованному созерцанию — он использует информацию об искусстве так же, как о любых других вещах. Мы все как бы становимся сотрудниками музея или галереи: искусство эксплицировано документируется как получающее свое место в едином пространстве профанной жизни.

Слово «документация» здесь ключевое. В течение нескольких последних десятилетий художественная документация все чаще включается в выставки и музейные экспозиции — наряду с традиционными художественными произведениями. Однако их соседство всегда представляется в известной степени проблематичным. Художественные произведения являются искусством и непосредственно демонстрируются в качестве таковых. Поэтому ими можно восхищаться, эмоционально



Фриц Генле, «Уборщица в музее», 1960

их переживать и т.д. Но художественная документация — это не искусство: она лишь отсылает к некоему художественному событию, выставке, инсталляции или проекту, которые, как мы считаем, имели место в реальности. Художественная документация отсылает к искусству, но искусством не является. По этой причине она может быть реорганизована, переписана, расширена, сокращена и т.д. Художественную документацию можно подвергнуть всем тем процедурам, которые запрещены по отношению к художественному произведению, поскольку они изменяют его форму. А форма произведения защищается институционально, поскольку лишь она обеспечивает идентичность и воспроизводимость этого произведения. Документацию же можно при желании изменить, поскольку ее идентичность и воспроизводимость обеспечены не ее формой, а ее «реальным» внешним референтом. Хотя исторически художественная документация предшествовала интернету как медиуму искусства, только с появлением последнего она обрела легитимное место (здесь произошло примерно то же, что Бен-Ямин описал на примере монтажа в искусстве и в кино).

Между тем художественные институты начали использовать интернет как основное пространство саморепрезентации. Музеи выставляют в интернете свои коллекции. И ес-

тественно, виртуальные хранилища изображений гораздо более компактны и требуют значительно меньших затрат, чем традиционные художественные музеи. Тем самым музеи получили возможность показать ту часть своих собраний, которая обычно хранится в запасниках. То же самое можно сказать о сайтах отдельных художников: они дают самое полное представление о том, что делают эти художники. Именно свои сайты художники чаще всего показывают посетителям мастерских: сегодня, когда кто-то приходит к художнику, чтобы посмотреть его работы, он обычно открывает ноутбук и показывает документацию своей деятельности, включая создание произведений, участие в долгосрочных проектах, временные инсталляции, городские интервенции, политические выступления и т.д. Подлинная работа современного художника — это его CV.

Разумеется, художники, подобно другим людям и организациям, пытаются избежать тотальной прозрачности, создавая изолированные системы паролей и защиты информации. Субъективность стала сегодня технической конструкцией: современный субъект — это обладатель ряда паролей, известных только ему. Следовательно, современный субъект — прежде всего, хранитель секрета. В каком-то смысле это очень традиционное определение: субъект всегда считался тем, кто знает о себе нечто такое, что известно разве что Богу, но не другим людям, поскольку они онтологически лишены способности «читать чужие мысли». Но теперь мы имеем дело не с онтологической, а с технической защитой скрытых данных. Интернет представляет собой место, где субъект с самого начала определяется как прозрачный и полностью обозримый — и лишь затем получает техническую защиту для сокрытия того, что изначально было явным. Однако любая техническая защита может быть взломана. Герменевт превратился в хакера. Современный интернет является полем кибервойн, в которых наградой победителю служит секрет. Знать секрет значит контролировать субъекта, который этим секретом определяется: кибервойны суть войны субъективации и десубъективации. Но они возможны только потому, что интернет изначально представляет собой

пространство прозрачности и референтности. Увидеть интернет в его тотальности под силу алгоритмическому взгляду, каким обладает Google или американское Агентство национальной безопасности.

Результаты наблюдения продаются корпорациями, которые контролируют интернет, поскольку они владеют средствами производства, материально-технической базой интернета. Не следует забывать, что интернет находится в частной собственности и прибыль здесь приносит в основном целенаправленная реклама. Тут мы сталкиваемся с интересным феноменом: монетизацией герменевтики. Классическую герменевтику, которая искала за произведением автора, критиковали представители структурализма, «медленного чтения» и другие теоретики, полагавшие бессмысленной погоню за онтологическими секретами, поскольку они недоступны по определению. Сегодня старая, классическая герменевтика преобразовалась в средство дополнительной экономической эксплуатации субъектов, действующих в интернете, где все их секреты изначально известны. Субъект больше не скрыт за своей работой. Прибавочная стоимость, которую создает такой субъект и присваивают интернет-корпорации, это стоимость герменевтическая: субъект не только делает нечто в интернете, но и обнаруживает себя как человеческое существо с определенными интересами, желаниями и потребностями. Монетизация классической герменевтики — один из наиболее любопытных процессов, с которыми мы сталкиваемся на протяжении последних десятилетий. Художник стал интересен не как производитель, а как потребитель. Художественная продукция контент-провайдера служит лишь средством, позволяющим предугадать его будущее поведение как потребителя — и релевантно лишь это предвосхищение, так как оно приносит прибыль.

Тут возникает еще один вопрос: кто является зрителем интернета? Им не может быть отдельный человек. Но и Бог для этого тоже не требуется: интернет велик, но все же конечен. Собственно, зритель интернета нам известен — это алгоритм вроде тех, которые используют Google или АНБ.

Но давайте вернемся к нашему первому

вопросу — вопросу об истине искусства, понятой как демонстрация возможностей и пределов действий отдельного человека. Ранее я говорил о художественных стратегиях, нацеленных на изменение этого мира: путем убеждения или путем трансформации среды обитания и последующего приспособления к ней. Обе стратегии предполагают своего рода прибавочное видение со стороны художника — прибавочное по отношению к полю зрения его аудитории. Традиционно художник рассматривается как некая экстраординарная личность, способная видеть то, чего не видят «обычные», «средние» люди. Это прибавочное видение следует передать аудитории с помощью образа или технической трансформации. Однако в условиях интернета прибавочное видение принадлежит уже не художнику, а алгоритмическому взгляду, который видит художника, оставаясь невидимым для него (по крайней мере до тех пор, пока художник не начнет создавать алгоритмы, но это изменит характер его деятельности, поскольку алгоритмы невидимы и лишь порождают видимое). Возможно, художник по-прежнему видит больше, чем простой человек, но явно меньше, чем алгоритм. Художники лишились своего экстраординарного положения — однако получили компенсацию за эту потерю: перестав быть экстраординарным, художник стал образцовым, парадигматическим, репрезентативным.

Появление интернета ведет к взрывоподобному распространению массовой художественной продукции. За последние годы художественная практика стала столь же вездесущей, как раньше религия и политика. Мы живем, скорее, в эпоху массового производства искусства, нежели его массового потребления. Современные средства создания изображений, такие как фото- и видеоканалы, относительно дешевы и общедоступны. Современные социальные сети, такие как Facebook, YouTube и Instagram, предоставляют возможность населению земного шара делать свои фото, видео и тексты универсально доступными в обход традиционных институций с их контролем и цензурой. Благодаря современному дизайну люди могут оформлять и воспринимать свои дома или рабочие места как художественные инсталляции. А диета, фитнес,



Строители фонтана Сен-Видаля рядом с Эйфелевой башней, Парижская выставка, 1889

нес и косметическая хирургия позволяют им придавать своим телам характер художественных объектов. В наше время почти все делают фотографии и видео, пишут тексты, документируют собственные действия, а затем размещают эту документацию в сети. Если раньше речь шла о массовом культурном потреблении, то теперь следует говорить о массовом культурном производстве. В модернистский период художник был исключительной, странной фигурой — сегодня же нет никого, кто не был бы вовлечен в художественную деятельность тем или иным способом.

Таким образом, сегодня все втянуто в сложную игру со взглядом другого. Эта игра является определяющей для нашего времени, но мы все еще не знаем ее правил. Между тем профессиональное искусство имеет долгий опыт подобной игры. Уже поэты и художники эпохи романтизма рассматривали собственную жизнь в качестве своего главного произведения. Ницше в «Рождении трагедии

из духа музыки» говорит, что быть произведением искусства лучше, чем быть художником (быть объектом лучше, чем быть субъектом; вызывать восхищение лучше, чем восхищаться). Можно также вспомнить тексты Бодлера о стратегии соблазна или тексты Роже Кайуа и Жака Лакана о мимикрии — имитации опасности — и о заманивании в ловушку дурного глаза другого с помощью искусства. Конечно, можно возразить, что алгоритм нельзя соблазнить или запугать. Однако в данном случае речь о другом.

Художественная практика обычно мыслится как индивидуальная, личная. Но что в действительности означает эта индивидуальность? Индивидуум часто понимается как некто отличный от других (считается, что в тоталитарном обществе все похожи друг на друга, тогда как в обществе демократическом все разные и эта их разность уважается). Однако дело не столько в нашем отличии от других, сколько в нашем отличии от самих себя — в отказе от идентификации на осно-

вании общих критериев. Действительно, параметры, определяющие нашу социально кодифицированную, формальную идентичность, нам чужды: мы не выбираем свои имена, своих родителей, свою национальность, место и время своего рождения и т.д. Все эти внешние параметры нашей личности никак не связаны с субъективными характеристиками, которыми мы наделены. Они указывают лишь на то, как нас видят другие.

На протяжении долгого времени современные художники боролись против идентичностей, навязываемых им другими — обществом, государством, школой, родителями и т.д., — за право суверенной самоидентификации. Они обманывали ожидания, связанные с общественной ролью искусства, профессионализмом художника и эстетическим качеством произведения искусства, а также подрывали приписываемые им национальные и культурные идентичности. Модернизм понимал себя как поиск «истинного «Я»». Вопрос здесь не в том, реально ли это «Я» или же оно представляет собой метафизическую фикцию. Вопрос об идентичности — это вопрос не истины, а власти: кто обладает властью над моей идентичностью — я или общество? Или, в более общем плане: кто управляет социальной таксономией, механизмами социальной идентификации — государственные институты или я? Это значит, что борьба против собственной публичной личности и номинальной идентичности во имя суверенной личности и суверенной идентичности имеет также общественно-политическое измерение: ведь это борьба против доминирующих механизмов идентификации, против доминирующей социальной таксономии со всеми ее разделениями и иерархиями. Позднее художники по большей части отказались от поисков скрытого, истинного «Я». Вместо этого они стали использовать свои формальные идентичности как реди-мейды, вовлекая их в сложную игру. Но эта стратегия также предполагает освобождение от формальных, социально кодифицированных идентичностей с целью их художественной реапроприации и трансформации. Политика современного искусства — это политика неидентичности. Искусство словно говорит своему зрителю: я не то, за что ты меня принимаешь. Именно же-

лание неидентичности есть истинно человеческое желание: в отличие от животных, люди не принимают свою идентичность — и в этом смысле можно говорить о парадигматической, репрезентативной функции искусства и художника.

Традиционная музейная система амбивалентна по отношению к желанию неидентичности. С одной стороны, музей дает художнику шанс преодолеть современную ему эпоху со всеми ее таксономиями и формальными идентичностями. Музей обещает транспортировать работу художника в будущее. Однако музей нарушает это обещание в тот самый момент, когда выполняет его. Работа художника транспортируется в будущее, но ей заново навязывается номинальная идентичность этого художника: в каталоге музея записано его имя, дата и место рождения, национальность и т.д. (вот почему современное искусство стремилось разрушить музей).

Интернет (хочется в заключение сказать о нем что-то хорошее) организован не столь исторично, как библиотека или музей. Самым интересным аспектом интернета как архива является как раз возможность де- и реконтекстуализации, которую он предоставляет своим пользователям благодаря процедуре копирования. Сегодня желание неидентичности, выводящей художника за пределы его исторического контекста, интересует нас больше, чем сами эти контексты. И мне кажется, что интернет дает нам больше возможностей для осмысления и понимания художественных стратегий неидентичности, нежели традиционные архивы и институты.

Авторизованный перевод с английского
АНДРЕЯ ФОМЕНКО

Борис Гройс

Родился в 1947 году в Ленинграде. Философ, теоретик и критик современного искусства. Автор множества книг, среди которых «Искусство утопии» (2003), «Под подозрением» (2006), «Коммунистический постскрипtum» (2007), «Поэтика политики» (2012) и другие. Живет в Кельне и Нью-Йорке

Сергей Ряполов

Обращение к интимности



Материал проиллюстрирован фотографиями Сергея Ряполова разных лет. Предоставлено автором

В Рамонском районе Воронежской области на берегу Дона есть село, которое называется Горожанка. Именно там я провел свое дошкольное детство. Мои воспоминания о Горожанке связаны в первую очередь с теплым бабушкиным домом. Зимой мы топили печь, пили чай из собранных на горожанских лугах трав и земляники из лога на другом краю села. За стеной тихо пищали и копошились мыши, зимняя темнота окутывала село. Тогда я впервые открыл для себя «Вечера на хуторе близ Диканьки» Николая Васильевича Гоголя, и зимние горожанские ночи и описания «Ночи перед Рождеством» слились в моей памяти в одну бескрайнюю южнорусскую ночь.

Пейзажи этих мест — поля и пашни в окружении сосен. Весной и осенью я подолгу гулял по распаханым полям, и, когда я видел рыхлую почву, чувствовал ее запах и тепло, ощущал вязкость чернозема, во мне просыпалось понимание метафизики земли. Верно отметил это чувство Николай Александрович Бердяев, писавший, что «очень сильна в русском народе религия земли, это заложено в очень глубоком слое русской души. Земля — последняя заступница. Основная категория — материнство»¹. Но распаханная почва — это не только рождение, это еще и смерть. Неудивительно, что в русском сознании рождение и смерть так тесно связаны. Земледельческий характер хозяйства позволял непосредственно видеть: то, что из праха взято, в прах и возвращается. Вероятно, здесь берет начало и завроженность русской культуры смертью.

Горожанка для меня — это не только мои детские, дошкольные воспоминания, но и память о предках, которые жили в этом месте. В феврале 2015 года в Москве я участвовал в выставке «В нашем сердце идут облака» московской галереи «Электрозавод», куратором которой был Арсений Жилев. Выставка была посвящена отражению идей «философии общего дела» Николая Федорова в молодом,

преимущественно воронежском, искусстве. Обдумывая работу для выставки, я решил обратиться к теме корней. В книге «Метафизика ландшафта» Валерий Подорога пишет: «Природные элементы входят в состав мыслимого, оставляя следы в материи философского письма, подобно прожилкам в мраморе. Мысль не может существовать вне своего места, ей безразлично собственное место-положение в структуре бытия»². Стоит добавить, что данное наблюдение справедливо, пожалуй, не только для «философского письма», но и для творчества вообще.

Моя работа представляла собой и в прямом смысле слова корни, то есть найденные куски дерева, и отсылку к моим собственным корням, поскольку я выкопал и привез их из старого горожанского сада.

Одним из симптомов кризиса современности является утрата человеком укорененности и замещение ее глобальным множеством не-мест. С распространением новой ценностной парадигмы человек оказывается окружен бесконечно возрастающим числом не-мест, противостоящих всякому месту с его уникальностью и особенностью, личным и интимным сторонам жизни человека, его укорененности и памяти. Нескончаемый информационный поток становится современной разновидностью диктатуры. Информация теряет ценность, превращается в бесконечное пустословие, не дающее человеку сосредоточиться на вневременных, непреходящих сторонах его бытия; она навязывает человеку определенный образ жизни, образ мысли, предлагает суррогаты веры и любви. И наиболее радикальным способом противостоять глобальному диктату становится возвращение к уникальным местам, связанным с человеческой индивидуальностью. Эти места в целом можно обозначить как «почва» — и, соответственно, это возвращение к укорененности.



Моя подруга, сербская художница Невена Поледица, родившаяся в небольшом сербском городе Ариле, не устает повторять: «Сегодня мы перенасыщены впечатлениями. Достаточно вбить в Google какой-нибудь термин, и ты увидишь тысячи связанных с ним фотографий. В этом смысле мы утратили способность осознавать их. Вот почему мне понадобилось увидеть всю красоту, которая скрывается за внешним видом. Ты можешь почувствовать себя удивительно связанным, например, с деревом, если стоять подле него какое-то время, и это прекрасно»³. Действительно, интернет подарил современному человеку чудесную возможность в любую секунду увидеть фотографии практически любого места в мире. Но жизнь современного человека переполнена информацией. Печальные симптомы заметил уже Мартин Хайдеггер, отмечавший, что «многие другие, чья родина была спасена, все же оторвались от нее, попавши в ловушку суеты больших городов, им пришлось поселиться в пустыне индустриальных районов. [...] Час за часом, день за днем они проводят у телевизора

и радиоприемника, прикованные к ним. Раз в неделю кино уводит их в непривычное зачашую лишь своей пошлостью воображаемое царство, пытающееся заменить мир, но которое не есть мир. "Иллюстрированная газета" доступна всем. Как и все, с помощью чего современные средства информации ежечасно стимулируют человека, наступают на него и гонят его, — все, что уже сегодня ближе человеку, чем пашни вокруг его двора, чем небо над землей, ближе, чем смена ночи днем, чем обычаи и нравы его села, чем предания его родного мира»⁴.

Бесспорно, доступность информации является одним из главных достижений нашего времени. Но в ситуации стирания границ исчезает уникальность и неповторимость каждого места. Как пишет Жан Бодрийяр: «Когда политично все, ничто больше не политично, само это слово теряет смысл. Когда сексуально все, ничто больше не сексуально, и понятие секса невозможно определить. Когда эстетично все, ничто более не является ни прекрасным, ни безобразным, даже искусство исчезает»⁵. Так же

и единственные в своем роде явления перемаываются в глобальный информационный фарш, составляющие которого полностью лишаются уникальности.

И тут снова хочется вспомнить Мартина Хайдеггера, заметившего, что «сейчас под угрозой находится сама укорененность сегодняшнего человека. Более того: потеря корней не вызвана лишь внешними обстоятельствами и судьбой, она не происходит лишь от небрежности и поверхностности образа жизни человека. Утрата укорененности исходит из самого духа века, в котором мы рождены»⁶. И в этом смысле возвращение к корням, к укорененности является вызовом современности. Я бросаю вызов, возвращаясь на свою родину. В Горожанке я провел всего несколько лет детства, в школу пошел уже в Воронеже. Я жил с родителями на проспекте Труда и учился в восьмой школе напротив Воронежского государственного технического университета, который мы называли просто Политехнический институт. Потом уже был «красный корпус» Воронежского государственного университета и философский факультет. Но все это время я продолжал бывать в Горожанке, иногда жил там и по несколько месяцев.

Таким образом, присягая на верность месту, связанному с его личной историей, человек оказывает сопротивление навязыванию глобального не-места и тем самым радикально противостоит современности с ее унификацией человека, уничтожением уникальности и интимности, противостоит информационному насилию, становящемуся инструментом современной диктатуры. Обращение к корням, к почве подчеркивает уникальность, индивидуальность как человека, так и связанного с ним места на фоне всеобщей неуникальности, неинтимности, глобальности не-мест.

Но не следует воспринимать технику, в том числе и цифровые технологии, как нечто, что несет в себе нравственное измерение само по себе. Техника нравственно нейтральна; очень многое зависит от самого человека: в ситуации современной диктатуры глобальности, тотального господства не-мест вернется ли он к корням, к тому образу жизни и осознанию самого себя, который непосредственно подразумевает обращение к природному, родному, уникальному. В своей геофилософской интерпре-

тации творчества Мартина Хайдеггера, которую условно можно обозначить как «от разговора на проселочной дороге к ландшафту Шварцвальда», Валерий Подорога отмечает: хотя «мыслитель, если он стремится "вработать" свою мысль в то место, где она становится возможной как мысль о бытии, мыслит то, что через него мыслится место-пробыванием бытия, то есть ландшафтом. Творящий ландшафт открывает место-пространство хайдеггеровской мысли. Или, как говорит Хайдеггер: "Весь ход труда остается погруженным в событие ландшафта"»⁷, нам все же «не следует думать, что Хайдеггер пытается свести мысль к тому, что не является мыслью, например, при- дать ей уничтожающие ее локализации в национальной территории»⁸. Действительно, мысль имеет универсальный характер, и вопросы, которые ставит философ, имеют значение для любого человека. И потому, как представляется, поворот к природе, означающий обращение к личному, имеет огромный смысл в современной общественной и культурной ситуации.

Важную роль здесь играет не только уникальность и интимность места, но и открывающаяся для человека возможность уединиться, побыть наедине с собой, со своими переживаниями и мыслями, которой мы столь часто лишены.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Бердяев Н. Русская идея // Самопознание: Социология. М.: Эксмо, 2008. С. 18.

² Подорога В. Метафизика ландшафта. М.: «Канон-плюс», 2013. С. 279.

³ Murphy F. 35mm Fun: Nevena Poledica. Interview // <http://admin.grolsch.com/uk/node/8561>.

⁴ Хайдеггер М. Отрешенность // Разговор на проселочной дороге. М.: Высшая школа, 1991. С. 105–106.

⁵ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросвет, КДУ, 2009. С. 16.

⁶ Хайдеггер М. Указ. соч. С. 106.

⁷ Подорога В. Указ. соч. С. 279.

⁸ Там же. С. 282.

Сергей Ряполов

Родился в 1988 году в Воронеже.

Художник, философ.

Живет в Воронеже.

Алексей Улько Ребенок на песке



Маико Такеда, «Возвращение в атмосферу», 2013. Фото Брайана Хайна

Утром 2 сентября 2015 года турецкий фотокорреспондент Нилюфер Демир сфотографировала бездыханное тело младенца Алана Курди, утонувшего у берегов Турции. Эти снимки существенным образом изменили отношение к проблеме мигрантов. Фотографии ребенка, лежащего у кромки воды лицом вниз, вызвали многочисленные отклики и попытки осмыслить случившуюся трагедию и заставили власти принять важные политические решения.

Реакция общества на эти фотографии отражает особенности современного восприятия визуального образа. Во-первых, кадры Демир очень непохожи на «иконические» фотографии

погибающих или страдающих детей (работы Ника Ута 1972 года; Фрэнка Фурнье 1985 года; Кевина Картера 1993 года). В отличие от этих снимков фотографии Демир в значительно меньшей степени драматизируют и персонализируют страдание. Анонимность и обычность лежащего на песке младенца делают его похожим на миллионы других детей, фотографии которых ежедневно мелькают в социальных сетях. Зрители переживают пугающую близость смерти¹.

Во-вторых, на этих фотографиях почти отсутствует указание на контекст, и это, как утверждает Уилл Уинтерскросс, «заставляет работать подсознание, которое восстанавли-

Алмагуль Менлибаева,
«Камуфляж Кентавр», 2015.
Предоставлено
American-Eurasian
Art Advosors LLC



Маико Такеда, «Возвращение в атмосферу», 2013

вает пробелы»². Парадоксальным образом такая сдержанность в использовании выразительных средств снимает «колониальную отчужденность», характерную для работ Ута, Картера и Фурнье, в которых ясно читается: война, голод, бедствие — это где-то там, это происходит с Другими. Отказ от указания на место, от психологизма и шокирующей выразительности превращает фотографии Демир из документа в глобальную метафору.

В-третьих, эти фотографии спровоцировали обсуждение удивительно широкого спектра проблем: судьба беженцев и ответственность всех участников и наблюдателей международных конфликтов, начиная с воюющих сторон в Сирии и заканчивая ООН; отношение к мигрантам в гражданском обществе; моральные вопросы отношения к детям; колониальное наследие и расизм; мультикультурализм и исламизм; глобальное изменение климата и его роль в мировых конфликтах и т.д. Заслуживают внимания и художественные отклики на фотографии Демир. Такое разнообразие интерпре-

таций противоречит совсем недавно объявленной теории о необходимости однозначного «месседжа» и указывает на то, что отход от декларативной тематизации, столь характерной для современного искусства, зачастую весьма плодотворен.

Эти черты, на мой взгляд, свидетельствуют о том, что общество в целом и современное искусство в частности теряют интерес к эпатажным политическим интервенциям и ищут ответы на вопросы, еще совсем недавно с презрением называвшиеся «метафизическими», «вневременными», «неактуальными», «реакционными» и т.д. Реакция на фотографии Нилюфер Демир показывает, что этот сдвиг парадигмы характеризуется прежде всего осознанием сложных связей между событиями, происходящими на различных уровнях бытия и пониманием многозначности жизни, не сводимой к одному основанию, будь то отношение к средствам производства, подавляемое либидо, колониальность, социальная сконструированность или тотальная

бездна. Неоднозначность мира и потенциал языковых игр, которые так радовали постструктуралистов еще недавно, осознаются теперь как живая реальность, как безграничная система разномасштабных элементов, где все связано со всем, — и пренебрегать которой невозможно.

Эротика антропоцена

Такого рода осознание характерно для посткритических теорий, часто объединяемых под заглавием «спекулятивный реализм»³. Ниже мне хотелось бы развить некоторые положения этих теорий применительно к современному искусству и проиллюстрировать свое размышление анализом работ Алмагуль Менлибаевой, яркого представителя современного искусства Центральной Азии. Отправной точкой в этом рассуждении является понятие антропоцена, текущей эпохи, характеризующейся все возрастающим воздействием человека на экосистемы Земли и осознанием того, что различные типы существ (человеческие, нечеловеческие и даже неодушевленные) призваны сосуществовать на одной планете. Тимоти Мортон, один из теоретиков антропоцена, критикует традиционное представление о природе как о среде обитания, окружающей человека и, соответственно, отчужденной от него. Мортон саркастически замечает, что «поставить нечто, называемое Природой, на пьедестал и любоваться ей издалека — это значит относиться к окружающей среде так, как патриархальный мир относится к женщине»⁴. Его отождествление традиционалистского отношения к живому с патриархальностью хочется дополнить еще одним сравнением, особенно уместным в контексте сирийского кризиса и центральноазиатского искусства. Стремление укротить «природу», абсолютизировать ее и понимать как нечто чуждое подобно колониальному взгляду на Другого, которого можно бояться, презирать, завоевывать или экзотизировать, но с которым нельзя сосуществовать как с равным.

Общность экологического традиционализма, патриархальности и колониальности возвращает нас к упомянутым выше фотографиям Ута, Картера и Фурнье, в которых помимо (бессознательной) колониальной отчужденности от происходящего можно усмотреть

эротизацию страдания обнаженных девочек — представительниц колонизируемых народов. Разумеется, намерением фотографов было тематизировать страдание, оставшееся незаметным для европоцентричного, маскулинного и урбанизированного мира, но их работы так или иначе резонируют с замечаниями Окви Энвейзора о колониальной увлеченности созерцанием обнаженных черных, преимущественно женских, тел и другими дискуссиями на эту тему⁵.

Колониальному взгляду на природу и женщину можно противопоставить экофеноменологию Мортон, феминизм и постколониальную критику. Любопытным художественным отображением соотношения между этими двумя конфликтующими парадигмами мне представляются работы известной казахской художницы Алмагуль Менлибаевой, которая часто использует в своих видео- и фотоинсталляциях обнаженные или эротизированные тела казашек (в том числе и свое).

Мадонна Великих Степей

Как и многие другие казахские художники, Менлибаева интересуется кочевничеством как важнейшей частью казахской идентичности. В интервью 2008 года она говорит о своем стремлении «...создавать образ центральноазиатской женщины: сильной, мистичной и даже немного страшной, далекой от журнальной картинки и стандартов модели. Той женщины, которую невозможно представить в парандже. Потому что, когда ты живешь в степи и твой муж уходит с отарой, ты не можешь прятаться ото всех в юрте. Ты встретишь гостя, пригласишь его к столу, если надо — ударишь его по башке, если надо — переспишь, чтобы договориться. Вот это кочевая женщина»⁶.

Подчеркивая кочевническую идентичность казахов, автор отсылает, конечно же, к прошлому (к середине XX века казахи частично добровольно, частично насильно уже перешли к оседлому образу жизни). Однако такая самоидентификация является основой национального дискурса. Она включает в себя ряд обязательных компонентов: а) свобода, противопоставляемая покорности и иерархичности оседлых сообществ; б) приспособленность кочевой жизни к тяжелым природным условиям евразийской степи и

минимальное воздействие человека на экологию; в) протест против колониальных европо- и оседлоцентричных нарративов; г) интеграция разобщенных культурных и информационных пространств за счет мобильности кочевого населения⁷.

Обращение к телу казахской женщины у Менлибаевой становится преломлением эссенциалистских нарративов свободы, силы и природности через призму феминизма. Постколониальный и антипатриархальный пафос ее работ сосуществует с противоположными ему колониальным вуайеризмом и редукционистской экзотизацией. Художница реализует романтизированные кочевнические тропы, помещая тело в различные художественные контексты, в основном производные от архетипического пространства степи. Так, в видеокартине «Молоко для ягнят» (2010) автор-повествователь прямо отождествляет себя с богиней плодородия и земли Умай, со степью: «Когда я вижу степь, она напоминает мне мое тело [...], когда я смотрю на праздничные

столы и юрты, они напоминают мне мои груди, сочные и упругие». Парадокс заключается в том, что степь на экране скорее отсылает к «темной экологии» Мортон, пронизанной скорбью, страданием и чувством вины, чем к пасторальным культурным клише «номадизма». Менлибаева хорошо чувствует превращение степи в зону прекарного бытия и осмысляет эту трансформацию в феминистском ключе: «Женщины — потомки Умай сегодня закливают ее и поддерживают хрупкое сосуществование между питающими дитя матерями и их ненасытными, незрелыми мужчинами»⁸. Постиндустриальная деформация пространства степи, нарушение его внутренней целостности диссонирует с пантеистическим оптимизмом творческой программы художницы. Этот диссонанс выражается еще и в том, что пространство, создаваемое Менлибаевой, населено мутантами, гибридными формами, находящимися в промежуточной зоне между жизнью и смертью. Четырехногая девушка-кентавр («Кентавр», 2010) и рогатая девственница с



Анна Райчевич, «Животное: другая сторона эволюции», 2012. Фото Фернандо Лесса

младенцем-ягненком («Мадонна Великих Степей», 2010) представляют собой гибриды как в биологическом, так и в культурном смысле, сочетающие в своем теле характеристики человека и животного, а также атрибуты «восточной» и «западной» женщины (казахское тело и европейские платье и обувь). В этих образах просматриваются отсылки к разнообразным смысловым комплексам — начиная от «официально» заявленных автором тенгрианства⁹ и постколониальной кентавромахии и заканчивая христианской иконографией и апокрифичным Бафометом.

Помимо женщин, несущих в себе избыток жизни и избыток смысла, Менлибаева изображает и существ с недостаточной телесностью и витальностью, но с не менее богатой семантикой. В таких работах, как «Молоко для ягнят», «Защитник пустырей» и «Лисьи чары», номадический эротизм подчеркивается неполиткорректными лисьими шкурами, которые, с одной стороны, являются парафразом традиционных для тюркских культур меховых элементов одежды, а с другой — отсылают к дальневосточной мифологии лис-оборотней (кицунэ). Тел лишены, хотя и в ином смысле, бараны головы из «Охоты на овец» (2003) и ряда других работ, которые опять же привносят в произведения Менлибаевой кочевую брутальность. Кроме того, отрубленные овечьи головы в центральноазиатском пространстве напоминают о жертвоприношениях в мусульманский праздник Курбан-байрам (*Ид аль-адха*), а они, в свою очередь, вызывают в памяти обезглавливание исламистами заложников (мужчин). Подобной многозначностью обладают и многочисленные фигуры женщин, одетых или обернутых в ткани («Джихад», 2004; «Перед солнечным затмением», 2009; «Бабочки Айши-Биби», 2010; «Глобальный вход», 2010). Художница исследует разнообразные культурные значения ткани в жизни центральноазиатской женщины и вплетает их в размышления о трансформации жизни — женщина как куколка, женщина как бабочка... Но в то же время ткань, обернутая вокруг тела, напоминает о смерти: это мусульманский саван (*кафан*), это пелены мумии.

Перечисляя эти аллюзии и метафоры, я хотел лишь продемонстрировать, насколько семантика образов, создаваемых Менлибае-



Анна Райчевич, «Животное: другая сторона эволюции», 2012. Фото Фернандо Лесса

вой, выходит за рамки заявленного автором «панк-романтического шаманизма». «Кочевничество» стало стержнем национальной идентичности казахов уже в эпоху тотальной оседлости и урбанизации. Алмагуль Менлибаева исследует возрождающуюся кочевую идентичность и раскрепощение «женщины степей» в эпоху азиатского постмодерна, и это исследование не только открывает возможности для поверхностной этнофутуристической игры культурными отсылками, но и вводит нас в область «темной экологии», напоминает о необратимости человеческого воздействия на биологию и культуру степи и Земли в целом и демонстрирует, что вопросы экологии планеты и космоса стоят выше всякой идеологии.

Гея и Медея

Рассматривая творчество Менлибаевой в контексте теорий экологического критицизма, можно отметить, что ее художественная программа в целом вписывается в предложенную британским химиком Джеймсом Лавлоком «гипотезу Геи». По его мнению, Земля является са-



Алмагуль Менлибаева, «Протектор Пустырей», 2010. Предоставлено American-Eurasian Art Advisors LLC

морегулирующимся суперорганизмом, где жизнь научилась поддерживать необходимые для себя условия существования, вступив с планетой в некую форму взаимовыгодного сотрудничества. Однако реализация этой программы приводит к проявлению образов и смыслов из нисходящей теоретической спирали, представленной в данном контексте «гипотезой Медеи» американского биолога Питера Дагласа Уорда, которая не только отрицает способность земной жизни к гармоничной саморегуляции, но, напротив, постулирует, что она способна уничтожить себя. Уорд полагает, что лишь человек способен сознательно контролировать взаимодействие биосферы Земли с ее климатом и геологией, чтобы тем самым уберечь себя и все живое на планете от гибели, и выступает против широко укорененного

эссенциалистского представления о том, что чем меньше человек будет вмешиваться в жизнь «природы», тем скорее в экосистеме Земли восстановится некое «нормальное положение вещей».

Нетрудно заметить, что концепции Лавлока, Уорда и Мортон представляют разные стороны теории экосистем, коррелирующей с объектно-ориентированной онтологией, которая стремится рассматривать взаимодействие между людьми и иными одушевленными и неодушевленными объектами как соотношение уровней реальности. Этот сдвиг интереса от языка описания и социальных конструктов к комплексной «реальности», предшествующей всякому разговору о ценностях, хорошо обобщает фраза Кейт Сопер: «Это не в языке [описания] имеется дыра в озоновом слое»¹⁰. Квентин Мейясу в своих работах постулирует существование реальности, к которой «мышление может прорваться [...] независимо от любых актов субъективности»¹¹, но при этом он редуцирует понятие «мышление» до некоего атомарного, неделимого понятия, находящегося по ту сторону реальности. Мортон, более чувствительный к связи объектов разного масштаба, обращает внимание на обширную категорию вещей, которые называет «гиперобъектами» — они слишком велики и слишком плотно интегрированы в разнообразные системы, чтобы быть просто объектами. Примерами таких гиперобъектов являются глобальное потепление, социальные классы, черные дыры, радиоактивность и т.д. Однако и Мортон, расширяя поле взаимодействия между человеческими и нечеловеческими существами, между живыми и неживыми объектами, не склонен углубляться в обсуждение онтологического статуса «сознания».

На мой взгляд, философская революция, начатая спекулятивными реалистами во имя возвращения «реальности» в центр дискурса, только выиграла бы, если бы рассматривала категории так называемого «сознания» наряду с иными объектами и гиперобъектами, взаимодействующими друг с другом в системе мироздания. В качестве фактов «сознания» можно было бы рассматривать не только индивидуальные мысли, сновидческие образы, любовь, узнавание, звуки, память, смерть, но и объекты, которые выходят за пределы внутреннего

опыта отдельного человека, ограниченного физическим телом и обыденным разумом. В эту категорию фактов могли бы войти не только такие лишенные материального тела существа, как ангелы или *кицунэ* Менлибаевой, но и различные гиперобъекты из области коллективных представлений и памяти.

Все вышесказанное имеет непосредственное отношение к производству и пониманию искусства в эпоху антропоцена, о чем свидетельствует, в частности, проект «Воздушный солнечный музей» (2009) — летающий и постоянно видоизменяющийся воздушный шар-музей из переработанных пластиковых пакетов, сооруженный под руководством художника Томаса Сарасено и философа Бруно Латур, видного представителя все того же спекулятивного реализма¹². Проект направлен на достижение нового уровня взаимодействия между учеными, политиками, художниками и аудиторией и воплощает оптимистическое видение антропоцена, пусть и остающееся «по эту сторону» онтологического отчуждения сознания. Сам Латур с энтузиазмом говорит о потенциале общего для гуманитариев и естественников языка описания «Геи»: в этой концепции находится место различным видам суперорганизмов. При этом он весьма скептически отзывается о возможности обсуждения сугубо метафизических вопросов, к которым относит, в частности, признание мира нарративом, продуктом некой (внечеловеческой) артикуляции. «Об этом нельзя говорить публично, потому что это эзотерический аргумент», — утверждает Латур, очевидно не желающий подвергать риску свой статус серьезного академического философа заигрыванием с креационизмом и оккультизмом¹³.

Магия и повседневность

Такого рода табу, ограничивающие взаимодействие между западным академизмом и периферийными по отношению к нему эзотерическими дискурсами, оказываются менее действенными при анализе центральноазиатского искусства эпохи зрелого антропоцена. Так, хотя кочевнический уклад хозяйствования, основанный на сосуществовании человека, животных, растений и земли в условиях сезонно изменяющейся среды, фактически отошел в прошлое, целый ряд практик и мировоззрен-

ческих установок, свойственных такой форме сосуществования, остались и были адаптированы к текущим условиям. В работах Алмагуль Менлибаевой появляются различные формы жизни, связанные как с восходящей, так и с нисходящей спиралями экологической феноменологии, что оказывается возможным в силу актуализации специфических форм «кочевнического» сознания. Иными словами, шаманизм — это не поверхностная система этнографических ритуалов, лишь означающих определенное действие; это собственно действие, связывающее друг с другом различные объекты, в том числе и факты сознания.

Каждый, кто жил в Центральной Азии достаточно долго, мог наблюдать в повседневной жизни разных социальных групп многочисленные очистительные и охранительные ритуалы при рождении, болезни, бракосочетании, смерти, а также при совершении важных сделок. О них пишет Елена Невердовская в своей статье о работах Менлибаевой: «Женщины знают [...] что означает распустить волосы, обнять колени, разорвать ткань, зажать нитку зубами, смести крошки рукой со стола, назвать ребенка не тем именем. Любое действие имеет два и более смысла, и эти смыслы реальны на разных слоях/уровнях существования — на бытовом и символическом, может быть, на магическом»¹⁴.

Колониальное восприятие этих практик как «рудиментарных суеверий», их националистическая трактовка как элементов «традиционной национальной культуры», а также редукционистское отношение к ним как к «обрядам на всякий случай» являются формами корреляционистской интерпретации наблюдаемых феноменов, игнорирующей как минимум: а) реальность проявления определенных форм коллективного сознания, в том числе и через колониально маркированные ритуалы; б) реальность взаимодействия различных фактов сознания, объектов и гиперобъектов.

Обращаясь к этим практикам взаимодействия в своих работах, Менлибаева лишь на одном уровне инициирует формалистскую постмодернистскую игру. На других уровнях, перефразируя замечание Латура, художница соучаствует в артикуляции мира, отражая и формируя отношения и связи, в том числе и между фактами сознания, в определенном простран-

стве. Это пространство не тождественно ни мифической Великой Степи последователей Льва Гумилева, ни степи-Умай неонамадов, а является частью сложной центральноазиатской экосистемы, экосистемы, где пыль, поднятая ракетами на Байконуре, содержит частицы тел павших воинов Чингисхана. Разумеется, центральноазиатский контекст не исключителен в смысле вовлеченности сознания в экологическое мышление, однако исторически он является важной зоной пересечения постколониального, экофилософского и неометафизического дискурсов.

Акаша и художник

Ключевым фактором в актуализации этих дискурсов мне представляется индивидуальный опыт художника. Несмотря на убедительность аргументации в пользу «плоской онтологии», в которой человек выступает не более и не менее важным объектом, чем Млечный Путь, зонтик или кентавр, я склонен согласиться с Давидом Берри, что спекулятивные реалисты, пытаясь убедить человека в отсутствии у него особого статуса, тем самым лишь подчеркивают его выделенность как деятеля, способного размышлять, занимать позицию, принимать решение¹⁵. Однако опыт художника опирается как на рациональные, так и на нерациональные, но от этого не менее реальные факты сознания. Мортон пишет о располагающемся в нашем сознании «огромном, но невидимом океане объяснений», к которому «нет прямого доступа, но его возможно помыслить»¹⁶. Эрвин Ласло называет этот океан «полем Акаши», а Рудольф Штейнер указывает на «художественную имажинацию» как на способ доступа к экологии, простирающейся за пределы текущего земного времени и пространства. Некоторые художники разрабатывают свои техники рационализации периферийного по отношению к бодрствующему сознанию опыта. Например, берлинская художница Барбара Брайтенфельнер использует свои сны как выставочные пространства, превращая их затем в реальные инсталляции¹⁷. Но даже если техника контакта с «океаном объяснений» не рационализируется, если образы возникают «сами собой» или в результате формальных манипуляций с материалом, на определенном уровне реальности имажинативный доступ к Акаше все равно откры-

вается, чтобы обеспечить физическое воплощение объектов, изучать которые бывает интересно как близкородственные подвиды, обитающие в различных экосистемах.

В этой связи любопытно сопоставить гибридные женские существа, создаваемые Менлибаевой, с другими трансгуманистическими гибридами — например, с серией работ студентов лондонских художественных колледжей. Так, проект Аны Райцевич представляет собой пластиковые объекты, сконструированные на основе гипертрофированных частей тел животных, которые можно носить на голове или выставлять отдельно. Если это исследование субъектно-объектной двойственности человека-животного посвящено материальному аспекту альтернативной эволюции¹⁸, то созданные Майко Такеда футуристические головные уборы из тонких прозрачных или окрашенных игл визуализируют светящуюся ауру, эфирное тело человека¹⁹. В отличие от гибридов Менлибаевой эти проекты не привязаны ни к какой специфической местной или национальной культуре, но их экофилософская направленность и внимание к нематериальной реальности во многом созвучны с работами казахской художницы. Молодые лондонские дизайнеры, очевидно, более свободно чувствуют себя перед лицом проблем антропоцена, в условиях размывающихся границ между живым и неживым, хотя в их работах и нет акцента на ответственности человека за происходящее в глобальной экосистеме, столь важного в творчестве Менлибаевой и в этике Мортон.

Впрочем, и обращение к ответственности человека, и переосмысление локальности и темпоральности в свете гиперсвязи различных объектов, и — главное — расширение списка объектов за счет включения в них «фактов сознания» не являются инновациями объектно-ориентированной онтологии, как это утверждает Мортон²⁰. Мне представляется, что спекулятивный реализм лишь осторожно приближается к тому, что можно было бы назвать «антропософским» или «интегрирующим» сознанием. Теоретически признавая факты сознания в качестве легитимных объектов всемирной «сети», его последователи все же предпочитают оперировать категориями, не сильно отличающимися от обычного позитивистского инструментария, пусть даже обога-

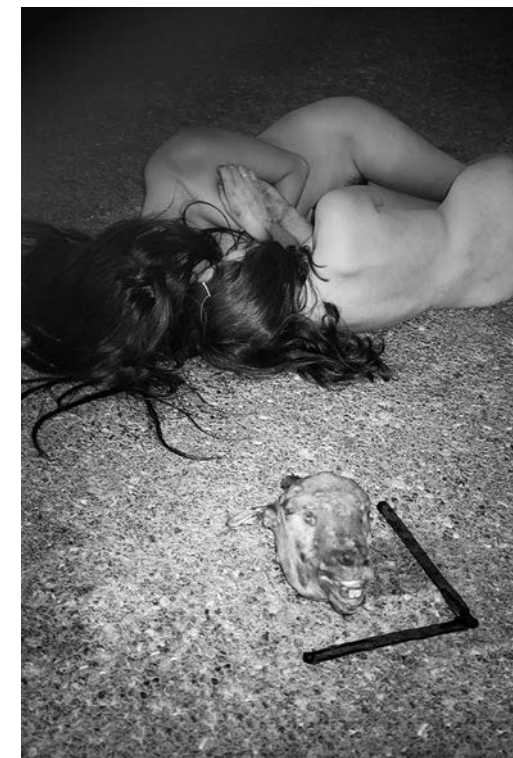
щенного понятиями квантовой механики, астрономии, микробиологии и т.д. В этом смысле спекулятивный реализм находится под колониальным гнетом викторианского материализма с его патриархальными «естественнонаучными» установками.

Между тем, если хотя бы в качестве гипотезы допустить философские возможности, вытекающие из антропософского эксперимента, это могло бы углубить наше экологическое мышление и обогатить наше понимание искусства как составной части этого мышления. Так, Штейнер в своих работах и лекциях неоднократно подчеркивал, что текущее состояние экосистемы Земли есть в значительной степени результат работы над ней душ умерших в прошлом людей, и утверждал, что господство материалистических представлений в XIX веке является одной из причин кризиса, который будет усугубляться, по мере того как ноосфера Земли будет пополняться беспомощными душами, лишенными своей физической оболочки и сознания, а также способности ориентироваться в ноосфере²¹. Это замечание, само по себе слишком радикально эзотеричное даже для спекулятивного реализма, однако, позволяет взглянуть на проблему антропоцена под другим углом и предположить, что наступившая сравнительно недавно эпоха необратимых изменений в окружающей среде под влиянием антропогенных факторов есть в том числе следствие предшествовавшего ей во времени развития в человечестве материалистического сознания, которое способствует последующему преображению Геи. Из этого следует, что никакие современные проекты, призванные восстановить утраченную бессознательную включенность человека в окружающую среду, не будут успешными уже в силу того, что сейчас во внешнем мире человечество имеет дело с последствиями поступков и фактов сознания из прошлого (а в будущем обречено столкнуться с разнообразными последствиями настоящего).

Об этом же говорит Мортон, когда рассуждает о таких гиперобъектах, как глобальное потепление или радиация. Он интуитивно чувствует, что с ними невозможно адекватно взаимодействовать, если понимать их только как результаты физических процессов. Выходя за

рамки рационального описания мира, он поднимает вопросы связности познания, моральной ответственности и реальности: «Мы достигли той точки, когда наш ум этически подавляет любое решение. Нам необходимо нечто иное, иронически находящееся внутри всего океана сознания, — и это безусловное сосуществование, сосуществование без какой-либо причины или цели»²².

Такие мыслители, как Штейнер, Латур, Мортон, Ласло и другие разными путями пришли к тому, что дальнейшее существование, или, если угодно, спасение человечества оказывается возможным только с развитием такого сознания, в котором духовная экология человека в мире понимается как реальность, а не как абстракция или лозунг. Сознательная ответственность человека за все происходящее на Земле, является, таким образом, не благожелательной рекомендацией, а требованием. «Человек



Алмагуль Менлибаева «По дороге», 2004. Предоставлено American-Eurasian Art Advosors LLC



Алмагуль Менлибаева, «Мадонна Великой Степи», 2009. Предоставлено American-Eurasian Art Advosors LLC

трансформирует вместе с собой арену своего пребывания. Одухотворяя себя, он одухотворяет Землю»²³. Верно и обратное.

Поэтому, как мне кажется, актуальность искусства на современном этапе заключается не в том, чтобы обсуждать необходимость расширения квоты для сирийских беженцев или критиковать принципы Киотского протокола, и даже не в том, чтобы вызывать в людях эмоциональный отклик на боль и несовершенство мира (хотя это тоже должно происходить, как в случае с фотографиями Нилюфар Демир). Нельзя игнорировать то, что экологические арт-проекты вроде «Воздушного солнечного музея» или «Общественного смога» Эми Балкин при всей своей актуальности и оригинальности являются запоздалой реакцией на давно идущие деструктивные процессы. Они лишь подчеркивают неспособность современного искусства собственными силами решить насущные экономические и экологические задачи. Проблема заключается не в том, что искусство плохо, формалистично или недостаточно де-

мократично, а в слепом и иступленном желании деятелей искусства заниматься сугубо материалистическими, так называемыми «актуальными» вопросами. Если тезис Штейнера о том, что сегодняшнее положение дел на Земле есть результат деятельности душ умерших в прошлом людей и других существ, звучит пугающе фантастично, то из утверждения Мортон «форма предмета является его прошлым» достаточно очевидно вытекает, что любое искусство, желающее заниматься материальным как таковым, неизбежно на шаг отстает от неуловимого настоящего. Оно обречено иметь дело лишь с проявляющимися последствиями прошлого.

Поэтому если мы действительно желаем придать антропоцену иное направление и спасти человечество за счет радикальных реформ в экономике и экологии человеческого пространства, то очевидно, что жестами активистов, эстетизацией текущих производственных практик и изящной утилизацией их продукта дело не обойдется. Искусство должно способ-

ствовать прежде всего трансформации человеческого сознания, быть средством для «создания нового будущего, открытого иному»²⁴, стать способом образного (или, если пользоваться термином Штейнера, имажинативного) познания мира, которое возможно благодаря художественному началу, присущему самой Вселенной (крупнейшему из известных нам гиперобъектов). Этот импульс различным образом проявляется и в мутантах, создаваемых Менлибаевой для постиндустриальной степи будущего, и в сновидческих инсталляциях Барбары Брайтенфельнер, и в медитативных курсах Дэвида Линча, а также в работах Марка Ротко, Джозефа Бойса, Аниша Капура, художников арте повера и многих других. Однако есть серьезные подозрения, что его окажется недостаточно для радикального изменения хода событий. Пока же всеобщее стремление решать лишь насущные социальные проблемы подобно, по меткому выражению Питера Барри, «неутомимой работе над улучшением условий труда команды "Титаника", в то время как корабль стремительно несется навстречу айсбергу»²⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Gunter J. Alan Kurdi: Why One Picture Cut Through // <http://www.bbc.co.uk/news/world-europe-34150419>.

² Ibid.

³ Объектно-ориентированная онтология, новая метафизика, экофеноменология и другие направления.

⁴ Morton T. Ecology Without Nature. Cambridge: Harvard University Press, 2007. P. 4–5.

⁵ Enwezor O. Reframing the Black Subject: Ideology and Fantasy in Contemporary South African Representation // Third Text, № 40, Autumn 1997.

⁶ Евдокименко К. Секс начинается в голове. Интервью с Алмагуль Менлибаевой // <http://www.time.kz/news/archive/2008/07/24/5885>.

⁷ См.: Масанов Н. Кочевничество в современном мире // <http://www.kazenergy.com/ru/1-2006/1129-2011-07-12-17-07-47.html>.

⁸ См.: <http://2011.mediaforum.mediaartlab.ru/moma/>.

⁹ Тенгрианство — современная реконструкция доисламской и добуддистской религии евразийских кочевников, основанной на культе неба (Тенгри) и земли (Умай). См.: <http://www.meso-eurasia.org/archives/1103>.

¹⁰ Soper K. What is Nature: Culture, Politics and the Non-Human. Oxford: John Wiley & Sons, 1995. P. 151.

¹¹ Мейясу К. Время без становления // http://www.ncca.ru/app/mediatech/file/Quentin_Meillassoux.pdf.

¹² См.: <https://museo-aerosolar.wordpress.com/museo/>.

¹³ Latour B., Davis H. Diplomacy in the Face of Gaia in Art in the Anthropocene. London: Open Humanities Press, 2015. P. 47.

¹⁴ См.: Невердовская Е. Наши шаманы и социализм в Германии // <http://365info.kz/2014/11/nashi-shamany-i-socializm-v-germanii-s-podachi-xudozhnicy-almagul-menlibaevoy-foto/>.

¹⁵ Berry D. The Uses of Object-Oriented Ontology // <http://stunlaw.blogspot.com/2012/05/uses-of-object-oriented-ontology.html>.

¹⁶ См. текст Мортон «Экология без природы» в этом номере.

¹⁷ Breitenfellner B. Traum einer Ausstellung. Berlin: HMKV & Revolver, 2011.

¹⁸ См.: Rajcevic A. Animal: The Other Side of Evolution // <http://www.dezeen.com/2012/06/13/animal-the-other-side-of-evolution-by-ana-rajcevic/>.

¹⁹ См.: Takeda M. Atmospheric Reentry // <http://www.dezeen.com/2013/06/01/atmospheric-reentry-by-maiko-takeda/>.

²⁰ См.: Morton T. Art in the Age of Asymmetry: Hegel, Objects, Aesthetics // Evental Aesthetics, Vol. 1, № 1, 2012.

²¹ См.: Steiner R. The Karma of Materialism. New York: Anthroposophic Press, 1985; Штайнер Р. Между смертью и новым рождением. Ереван: Лонгин, 2012.

²² См.: <http://www.findtheconversation.com/episode-ten-dr-timothy-morton/>.

²³ Штайнер Р. У врат теософии. М.: Энигма, 2004. С. 184.

²⁴ Meskimmon M. Making Worlds, Making Subjects: Contemporary Art and the Affective Dimension of Global Ethics // World Art, vol. 1, № 3, September 2011. P. 193.

²⁵ Barry P. Beginning Theory. Manchester: Manchester University Press, 2009. P. 248.

Алексей Улько

Родился в 1969 году в Самарканде. Художник, критик и теоретик современного искусства. Живет в Самарканде и Ташкенте.

Мария Калинина

В сетях формы

Дамиан Ортега «Казино».
Ангар Бикокка, Милан.
05.06.2015 – 08.11.2015;
«Серийная классика».
Фонд Prada, Милан.
09.05.2015 – 24.08.2015



Лето 2015 года ознаменовалось не только Венецианской биеннале, главным событием художественного сезона, но и двумя примечательными мероприятиями в Милане. В промышленной столице Италии, изнывающей от жары, проходила сверхпопулярная у туристов международная выставка «Экспо-2015». Параллельно с этим масштабным шоу в городе происходили не менее интересные культурные события. В двух крупных художественных пространствах — ангар Бикокка на северной окраине города и в только что открывшемся новом выставочном пространстве фонда *Prada* на юге Милана — с разницей меньше чем в месяц открылись две близкие по проблематике выставки. В ангаре Бикокка была представлена первая итальянская ретроспектива художника Дамиана Ортеги «Казино», а в фонде *Prada* — выставка-исследование античной скульптуры «Серийная классика».

Уже по дороге к этим двум выставочным площадкам мы оказываемся в их экспозиционном знаковом поле. Чтобы добраться до места проведения первой выставки общественным транспортом, нужно ехать из центра Милана на автоматизированной ветке метро, где поезда ходят без машиниста. Чтобы попасть в фонд *Prada* — проехавшись в традиционном вагоне с машинистом и выйдя из метро, обойти огромный техногенный пустырь, заросший бурьяном. Эти особенности маршрута показались мне незапла-



Вид экспозиции выставки «Серийная классика», 2015. Фонд Prada, Милан. Предоставлено Фондом Prada

Вид экспозиции выставки «Серийная классика», 2015. Фонд Prada, Милан. Предоставлено Фондом Prada



Вид экспозиции выставки Дамиана Ортеги «Казино», 2015. Ангар Бикокка, Милан. Предоставлено Ангаром Биккока

нированными эпитафиями к каждой выставке. Ангар Бикокка — это перестроенное из транспортного цеха огромное здание, которое не стесняется своей промышленной родословной и сохраняет облик индустриально-го кадавра. Рем Колхас же, проектируя новое здание фонда *Prada*, эстетизировал его техногенную сущность и происхождение, вычищая дух машины и превращая бывший завод в некое подобие чайного домика.

Оба проекта рассматривают диалектическую связь природной упорядоченности и хаоса технологий. Выставки, каждая на свой лад, демонстрируют перипетии трансформации материи: из сырой массы посредством человеческого усилия формируется не замкнутый, но сетевой объект, смысл которого в полной мере раскрывается во взаимоотношении с другими акторами сети¹. Все произведения в этих проектах равноценны, здесь нет сингулярных шедевров, довлеющих своей аурой.

Известный своими подвесными скульптурами мексиканский художник Дамиан Ортега

анализирует, как труд обретает форму, на примере обыденных предметов. Его работы вскрывают историю каждой конкретной вещи. В проекте «Казино» — что в итальянском языке может в переносном смысле значить «суеда, хаос, беспорядок» — художник подчеркивает значимость каждого предмета в космическом миропорядке природы.

Эта ироничная многозначность названия несет важный смысл. Работы Ортеги все время апеллируют к некоей системе производства, которая кажется нам случайной. Подобным образом в казино мы вроде бы сталкиваемся с невозможностью расчета, с проявлением алчного рока — однако на самом деле, как показывает художник, случайности нет, и кажущееся хаотичным движение рулетки подчиняется силам природы, пусть и неподконтрольным человеку. Своего рода прологом к выставке является работа «Единство–разделение» (2000). Это то ли аппарат для физических опытов, то ли игровой стол с рулеткой. Художник призывает зрите-

лей запустить механизм — но, совершив это усилие, зритель увидит только то, что жидкость под воздействием центробежной силы меняет конфигурацию. С одной стороны, эта работа демонстрирует элементарные законы физики, с другой — показывает, что «искусство — не учебный процесс»².

Ортега раскрывает природный порядок в созданных или обработанных человеком вещах. Например, в работе «Структурированный початок» (2005) художник нумерует каждое зернышко в кукурузном початке, будто пытаясь понять, как возникает форма: словно кукуруза, она прорастает из семечка. Мы не можем проследить непрерывность этого становления, мы видим лишь его этапы. Ортега работает не как скульптор, создающий форму, но как естествоиспытатель, изучающий природные взаимосвязи. Все, в том числе и бытовые предметы, он воспринимает как часть единой космической системы.

Видео «Девять типов местности» (2007) выглядит как учебная съемка опыта по изучению фундаментального взаимодействия — гравитации. На ничейной земле, где раньше находилась Берлинская стена, рядами стоямя выстроены кирпичи, которые начинают последовательно рушиться один за одним, словно костяшки домино. Эти «социальные» осколки со стуком падают на землю. Работа представляет собой оммаж образцам классического ленд-арта; стилизованная под 70-е годы съемка вызывает чувство ностальгии по эпохе социальных надежд. «Скульптура должна пониматься как веяние энергии, а не как объект», — говорит художник о своей работе. Скульптуры Ортеги — это программный код, выстроенный из совокупности отношений между человеком и стихией.

Художник, как юный натуралист, раскручивает и разбирает техногенные вещи, чтобы найти их природную сущность: в своей из-



Вид экспозиции выставки Дамиана Ортеги «Казино», 2015. Ангар Бикокка, Милан. Предоставлено Ангаром Биккока



Вид экспозиции выставки «Серийная классика», 2015. Фонд Prada, Милан. Предоставлено Фондом Prada

вестной «Трилогии Жука» Ортега препарирует автомобиль Volkswagen «Жук». В «Трилогию» входят инсталляция «Космическая вещь» (2002), перформанс «Моби Дик» (2004) и фильм «Жук» (2005). «Жук», созданный во времена Третьего рейха, благодаря своей дешевизне стал самым популярным в мире автомобилем и превратился в символ экономического возрождения Германии после Второй мировой войны. В Мексике «жук» завоевал всеобщую любовь благодаря легкости сборки и массовому производству контрафактных деталей. Инсталляция «Космическая» появилась в 2002 году, и в том же году эту модель «Фольксвагена» официально перестали выпускать. «Жук» становится для Ортеги археологическим объектом — художник выставляет машину в разобранном виде, подвесив ее в воздухе, как ископаемый скелет динозавра. Автор отсылает к глобальному миропорядку, космосу, частью которого является конкретный автомобиль. «Жук» состоит из «атомов», каждый из которых рассказывает свою историю. Это и ностальгия по битниковским 60-м, и экономическое возрождение Германии после Второй мировой войны, и мексиканский черный рынок, благодаря которому автомобиль остается вечно живым.

Вторая часть «Трилогии» — проект «Моби Дик». Отсылающий нас к знаменитому роману

Германа Мелвилла перформанс показывает борьбу со стихией — человек удерживает ревущую машину, колеса которой покрыты толстым слоем смазки. Небольшой по размерам «фольксваген» Ортега возводит в роль легендарного кита и отыскивает свою человечность в изматывающем усилии борьбы. Под музыку одноименного сингла *Led Zeppelin* человек пытается обуздать не объект техники, а скрытые в нем силы природы. Не в последнюю очередь благодаря музыке и яркой зрелищности в общем-то несурзное действие приобретает масштаб античной драмы.

И, наконец, третья часть цикла — фильм «Жук». В течение шестнадцати минут «Жук» совершает мистическое путешествие к своим корням. Он едет по окраинам городов, полям и проселочным дорогам до предполагаемого места своего рождения, города Пуэбла, где его встречают несколько человек. Это было одно из последних мест в мире, где производили «фольксвагены». Художник со своими помощниками переворачивает автомобиль на спину, словно на стоящего жука, и хоронит его. Отдавая почести машине, Ортега словно бы надеется, что «жук» воскреснет. Художник драматизирует ставший для нас привычным процесс умирания техники, превращения ее в ископаемое, в объект археологических изысканий, инкорпорированный в природу.

Это кладбище разрастается уже многие столетия; углубляясь в исторические пласты, мы в конце концов приходим к античности. Проект фонда Prada в Милане «Серийная классика», собравший антики со всего мира, стремится разрушить привычное представление о той эпохе. Кураторская группа под руководством Сальваторе Сеттиса ставит вопрос о роли серийного производства в конструировании формы. В построенных специально для выставки залах из травертина и пластика располагается разноуровневая имитация археологических раскопок. Кураторы разворачивают перед нами историю того, как древнегреческие формы размывались волнами времени. Экспозиция начинается с оригинальных греческих бронзовых фрагментов и показывает их последующее бесконечное воспроизведение, производство копий и копий копий. В процессе технологической обработки материала пластические качества оригинала теряются, но одновременно возникают новые смыслы. Случайность и сбой в технике воспроизведения оказываются главными героями кураторского нарратива.

«Серийная классика» дает совершенно новый взгляд на античное наследие. И римские, и даже греческие скульптуры теряют в контексте выставки ауру шедевров; кураторы, словно вслед за Вальтером Бенямином, исследуют процесс формирования подлинности. Их вывод следующий: копия не менее ценна, чем оригинал. Более того, значимым является не конкретное воплощение, а сеть, воспроизводящая ту или иную форму. В этом смысле характерно «растворение» в экспозиции единственного сохранившегося оригинала, «сидящей Пенелопы» (450 год до н.э.), который считался утерянным. Статуя была найдена в 1945 году в иранском городе Персеполисе под руинами персидского дворца, разрушенного в 331 году до н.э. Александром Македонским. Но выставка доказывает, что воспроизведение формы могло происходить даже тогда, когда оригинал был утрачен. «Серийная классика» постулирует сохраняющую роль природы. «Мы говорим, что античность (как и любая другая культура) может умереть, но также может и воскреснуть»³, — и природа сберегает предметы в своих недрах в надежде на их воскрешение. Технологи-

гия же — от глиняных форм до цифровых трехмерных скульптур — является второй стороной процесса трансформации материи.

Когда фонд современного искусства открывает выставку античной скульптуры — это признак чего-то большего, чем просто интерес к древности. Тем самым фонд Prada демонстрирует популярное сегодня стремление включиться в «похоронно-воскресительные» процессы искусства. «Закапывая» объекты современности или воскрешая практики прошлого, искусство легитимизирует себя здесь и сейчас. Эти процессы спровоцированы напряжением между двумя полюсами — природой и технологией. Выставка Дамиана Ортеги «Казино» внедряет технологию в природу в попытке достичь гармонического сосуществования обоих через слияние в похоронах. «Серийная классика», наоборот, на примере античной скульптуры извлекает технологию из природы, отделяя их друг от друга. Обе выставки модернизируют прошлое и составляют современность, пытаясь найти выход из этой дихотомии.

Несмотря на «похоронно-воскресительные» мотивы, обе выставки оставили свежее ощущение поиска новых форм. Повышенный интерес к материальности произведения, который обозначился в последнее время, возвращает нас к базовым вопросам искусства: как рождается форма и какие отношения ее формируют.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Латур Б. Наука в действии: следуя за учеными и инженерами внутри сообщества. СПб.: Издательство Европейского университета, 2013.

² Aspesi L. Damian Ortega: Casino. Milan: HangarBicocca, 2015. P. 22.

³ Settis S. Supremely Original. Classic Art as Serial, Iterative, Portable // Settis S., Anguissola A., Gasparotto D. (eds.) Serial/Portable Classic: The Greek Canon and Its Mutation. Milan: Prada Foundation, 2015. P. 62.

Мария Калинина

Родилась в 1983 году в Москве.
Куратор. Член редсовета «ХЖ».
Живет в Москве.

Экатерини Гегисян,
«Небольшой гид по
невидимым городам»,
2015.
Предоставлено автором
и Kalfayan Galleries

ВЫСТАВКИ

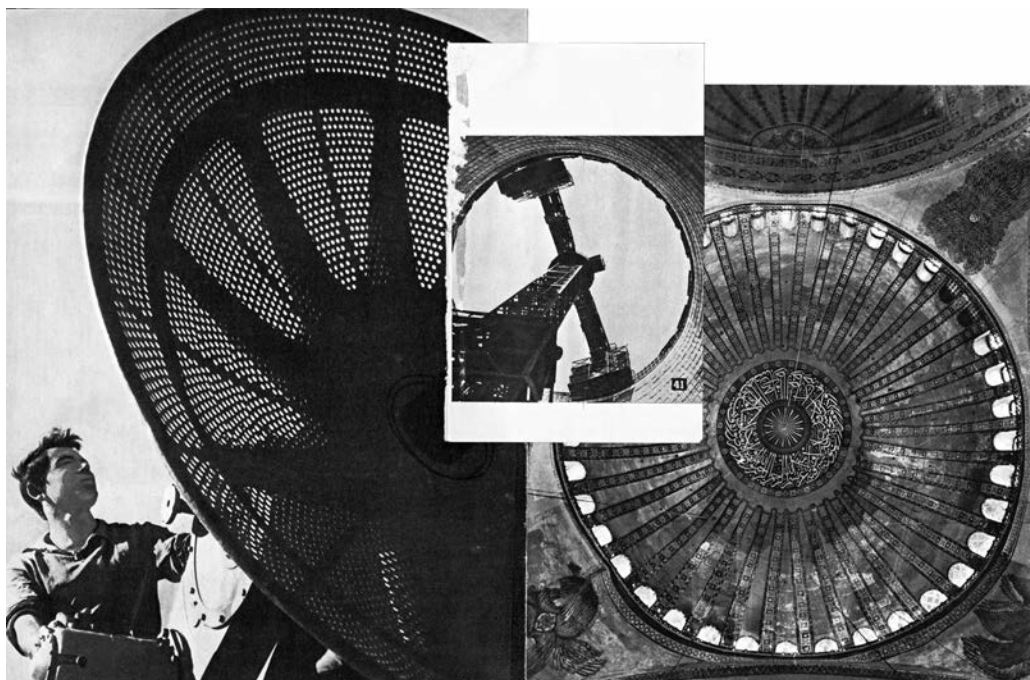
Андрей Мизиано «Бабушка, наша отчизна какая?..»¹

«Армянство».
Куратор Аделина Кюберян
фон Фюрстенберг.
56-я Венецианская биеннале,
Сан-Ладзаро дельи Армени,
Венеция.
06.05.2015 – 03.11.2015

Милан Кундера как-то обронил, что маленькие нации отличает осознание того, как легко они могут исчезнуть. Стоит признать, что история предоставляет нам не один пример, подтверждающий эту печальную сентенцию. Выставка «Армянство», представленная в национальном павильоне Армении на Венецианской биеннале 2015 года, была посвящена одной из таких драматичных страниц истории. Речь идет о геноциде армян в 1915 году на территории Османской империи. Таким образом, проект швейцарского куратора армянского происхождения Аделины Кюберян фон Фюрстенберг отмечает столетие армянской национальной трагедии. Средоточием и эмблемой концепции, объединившей восемнадцать художников с разных концов света, стал введенный куратором неологизм «армянство», который является переводом французского *arménité*. С помощью этого понятия Аделина Кюберян фон Фюрстенберг хотела обозначить особое состояние, в котором в наши дни пребывает армянская диаспора, и зафиксировать ее культурно-историческое положение. Очевидно, что на сегодняшний день армянская диаспора (рассредоточенная между Кордовой, Детройтом, Бейрутом, Мельбурном, Тегераном, Стамбулом и т.д. — список

можно легко продолжить) представляет собой сложный и неоднородный исторический феномен. Вместе с тем термин отсылает нас ко множеству культурных парадигм, порожденных общенародной травмой, — не секрет, что зачастую такая травма становится мощной силой, организующей национальное самосознание. Замысел предполагал и размышление над столь важной для сегодняшнего художественного дискурса темой национальной идентичности — она давно уже стала общим местом пресс-релизов, *wall-texts* и т.д. Однако в данном случае это не способ продать товар с национальным колоритом, но скорее стремление заявить, что национальное — это больше, чем мгновенно и с легкостью идентифицируемые предметы и образы (например, восточный ковер или африканская маска).

Выставка «Армянство» получила «Золотого льва» Венецианской биеннале. С одной стороны, награду можно списать на политическую конъюнктуру: в связи с круглой датой о геноциде армян (так и не признанном современной Турцией) заговорили по всему миру, а президент Турции не раз грозился отозвать послов из разных стран, в том числе и из России. С другой стороны, безусловно имея в расчете это критическое за-



Экатерини Гегисян, «Небольшой гид по невидимым городам», 2015. Предоставлено автором и Kalfayan Galleries

мечание, не стоит отказывать в достоинствах целому ряду очевидных сильных мест и концептуальных находок выставки, деликатно собранной куратором, чье настоящее является прямым следствием событий, имевших место век назад.

Отправной точкой в репрезентации стал принцип, на котором строился отбор художников. Все участники — прямые потомки (внуки) тех, кто выжил в ходе «Великого Злодеяния» (армянское название геноцида), рассеявшись по миру и так и не вернувшись в родные места. Но перед тем как перейти к детальному анализу отдельных произведений и пространственно-смысловой организации выставки, стоит обратиться к антропологии места, где разместилась экспозиция, так как оно, по словам куратора, «может служить исключительным примером этого уникального феномена армянства»². Выставка заняла сад, причал, доки, внутренний двор, складские помещения, библиотеку, а также этажи музея Сан-Ладзаро дельи Армени, ар-

мянского монастыря, основанного на острове в Венецианской лагуне монахом Мхитаром Севастийским, который бежал от турецкого преследования в 1717 году. Получив от венецианских правителей остров, Мхитар с группой последователей основал монашеское братство и книгопечатную мастерскую, учредив культурный форпост Армении в Италии. Один из самых выдающихся армянских поэтов Ованес Шираз писал об этом событии так: «Армянский остров в чужеземных водах, // С тобой возгорается вновь Армении свет».

Стихи упомянуты не случайно, поскольку армянский язык, его алфавит и национальная поэзия — самостоятельные участники выставки. Как известно, наличие своей письменности считается отличительным признаком цивилизации. Письменность всегда была особым предметом гордости армян — не только потому, что в Армении она появилась в самом начале V века, но еще и из-за того, что армянский алфавит за 1600 лет почти не

претерпел изменений и остался важной частью национального самосознания. Работа Геры Буйюкташьян «Письма из утраченного рая» (2015), расположившаяся в комнате Байрона, вызывает в памяти историю английского поэта. В возрасте 28 лет он предпринял попытку выучить армянский язык, прибыв на остров Сан-Ладзаро. Этот язык он называл «языком богов», полагая, что в Армении «Бог создал человека по своему образу и подобию». Долгое время монастырь существовал за счет большой книгопечатной мастерской, достаточно известной в Старом свете. Вместе с тем монахи собирали коллекцию рукописей (более четырех тысяч), которые по мере своих сил изучал английский поэт. Результатом стала книга «Упражнения в армянском и стихи лорда Байрона»; типография же просуществовала более двухсот лет и прекратила свою работу в 1991 году. Это благоговейное отношение к армянскому языку, поэзии Байрона и истории типографского дела Сан-Ладзаро и лег-

ло в основу произведения Геры Буйюкташьян. Эта работа, как определила сама автор, — кинетический объект в форме секретера, верхняя часть которого напоминает наборную кассу, где видны литеры с армянскими буквами. Но секрет произведения не в эффектной форме, а в звуке, который раздается, когда аппарат включают в сеть: литеры начинают ходить вверх-вниз, издавая специфический скрип. Это сразу создает тревожное ощущение: словно скрипят половицы истории, по которым некогда ступали предки, чьи голоса дошли до нас в таком опосредованном иносказании. Продолжая разговор о роли поэзии в структуре выставки, отметим приложение к выставочному каталогу, напечатанное на состаренной бумаге. В него вошла подборка армянской поэзии после 1915 года, с большим вкусом составленная французским поэтом армянского происхождения Ваге Годелем.

Проблема идентичности, обретенной через травму, в последнее время все чаще за-



Гера Буйюкташьян, «Письма из утраченного рая», 2015. Предоставлено автором

являет о себе в творчестве очень разных художников. И если в предшествующие два десятилетия, скажем, в работах постсоветских авторов зияла рана утраты дома, страны с великой идеей и, конечно же, неслучившегося светлого будущего, то сегодня, в условиях позднеглобального общества, понятие дома подвергается эрозии как никогда раньше. Говоря словами Паоло Вирно, утрата дома есть состояние «постоянное и необратимое»³, и, следуя его мысли, каждый оказывается своего рода иностранцем даже в той стране, где он появился на свет. Дезориентированность как онтологическое состояние вынуждает художников обратиться к истории, к тому, что не может и не должно быть забыто. Навязчивое состояние неотвратимой бездомности, иностранности они преодолевают через выстраивание образа прошлого, связь с которым грозит оборваться. Это ускользание, как всегда, точно выразил Беньямин, заключивший, что «прошлое можно удержать только в образе, вспыхнувшем на миг в момент его постижения,

чтобы больше никогда не появиться»⁴. Как раз тот самый миг попытались ухватить участники выставки и попытались схватить и сохранить для истории. Примером может послужить серия коллажей Екатерины Гегисян «Небольшой гид по невидимым городам» (2015). Составные части коллажа были взяты автором из фотоальбомов 60-х, 70-х и 80-х годов, где изображены городские виды и монументальные строения Советской Армении, Турции и Греции — стран, с которыми художница исторически связана. В первую очередь внимание привлекает работа, где на черно-белую фотографию городской панорамы, переходящей во вздымающуюся к небесам гору, наложено почти такое же изображение, но цветное и в несколько раз меньше. Эта работа, для неподготовленного взгляда кажущаяся банальностью, отмечает важную двойственность. Эти два вида знаковой для армянского самосознания горы Арарат сняты с двух сторон — с армянской (ереванской) и с турецкой, согласно Московскому договору 1921 года



Мхитар Гарабедян, «Без названия (Гурген Маари, и мир жив...)»



Розана Палазян, из серии «Почему сорняки?», 2006–2015, частная коллекция

Большой Арарат перешел Турции. Де-факто сейчас гора является пограничной зоной, которая, по сути, не досталась никому. Вековая тяжба между христианской Арменией и мусульманским миром продолжается.

В остальных коллажах серии также прослеживается эта тема фрагментированности культур и хрупкости человеческой судьбы: во встрече ли видов расписанных арабской вязью дворики с фотографиями зданий советского модернизма, или в визуальной рифме круглого купола мечети с овалом спутниковой тарелки 60-х годов.

Иначе о бездомности говорит Розана Палазян в своем проекте «Почему сорняки?» (2006–2015). Появлению этих работ предшествовало продолжительное междисциплинарное исследование, начатое в 2006 году в связи с другим проектом, чье название образует тематическую рифму — «В местах, принадлежащих другим». Изучая процесс адаптации бездомных, Палазян заметила ряд терминологических совпадений с миром ботаники, точнее, с описани-

ем свойств сорняков. Серия «Почему сорняки?» состоит из ряда витрин/реликвариев, в каждом из которых на белой ткани покоится образец сорняка, органично переходящий в рисунок и подпись, выполненную из волос художницы. Подписями служат выдержки из книг по агрономии, пересекающиеся с размышлениями автора о геноциде и миграции: «они представляются врагами, которых надо взять под контроль», «в этом месте могло расти что-то более пышное и красивое» или «любые виды могут быть сорняками, если они рождены там, где это нежелательно, и соревнуются за пространство и питательные вещества с экономически продуктивными культурами».

Установление отношений с теми, кому уже ничего не предстоит, — это серьезная этическая задача, которую ставит перед художниками настоящее. Мхитар Гарабедян воспроизвел с помощью светящихся неоновых трубок два предложения из «Горящих садов» пережившего геноцид Гургена Маари (1903–1969), одного из классиков армянской литературы

XX века. Они звучат так: «И мир жив, и Ван жив». Цитируемый художником роман повествует о трагедии армян, населявших город Ван, в 1915 году полностью уничтоженный турками, а также о том, как в нечеловеческих условиях люди нашли в себе силы оставаться людьми. Одним из тех качеств, которые делают человека человеком, Маари называет любовь. Его роман пронизан этой любовью, но любовью совершенно особенной, любовью к утраченному, к тому, что было уничтожено на его глазах. Агамбен, вспоминая Кьеркегора, замечает: «“Дело любви, заключающееся в том, чтобы помнить об умершем, — пишет Кьеркегор, — это самое бескорыстное, свободное и преданное дело”. Но точно не самое простое. Ибо мертвый не только ни о чем не просит, но и делает будто все для того, чтобы его забыли. Поэтому умерший — возможно, самый требовательный объект любви, по отношению к которому мы всегда беспомощны и неисполнительны: мы забываем о нем и бежим от него»⁵. Этот философский парадокс находит отклик в самой сути понятия утраты, следствием которой становятся непредсказуемо возвращающиеся фантомные боли. И, может быть, учитывая эти тревоги, Гарабедян поместил инсталляцию в помещениях крытого причала, где в полутьме она ненавязчиво освещает контуры мирно раскачивающихся на волнах лодок.

Несомненно, удачным совпадением оказалось то, что выставка проходила на острове — в месте, в известной мере отчужденном от основной Венеции. Расписание специального вапоретто составлено так, что прибывший вынужден оставаться на острове довольно долго. Таким образом, зритель как бы выключается из городской суеты и биеннальной суеты, что позволяет осматривать выставку медленно и вдумчиво. Несомненно, проведение выставки в стенах монастыря — это второе удачное совпадение, актуализирующее смыслы, связанные с темой спасения, которые столь значимы для работ, посвященных проблематике геноцида, утраты и исторической деформации человеческих судеб. Художники выступают как своего рода монастырские летописцы, то есть те, кто стоит у врат человеческой памяти. Об этом пишет Беньямин в эссе «О понятии ис-

тории», замечая, что летописец «отдает [...] дань истине, согласно которой ничто из единжды происшедшего не может считаться потерянным для истории», добавляя, что, «правда, лишь достигшее избавления человечество получает прошлое в свое полное распоряжение. Это означает: лишь для спасенного человечества прошлое становится цитируемым, вызываемым в каждом из его моментов»⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Ованес Шираз (1914–1984). Стихотворение «Бабушка, наша отчизна какая?» из цикла «Родина».

² Cüberyān van Fürstenber A. Introduction // Cüberyān van Fürstenber A. (ed.) Armenity. Milan: Skira Editori. P. 24.

³ Вирно П. Грамматика множества. К анализу современных форм жизни. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 34.

⁴ Беньямин В. О понятии истории // Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 238.

⁵ Агамбен Д. Нагота. М.: Грюндриссе, 2014. С. 68.

⁶ Там же. С. 229.

Андреи Мизиано

Родился в 1987 году в Москве.

Антрополог, куратор.

Живет в Москве.