



Художественный журнал Moscow Art Magazine

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Виктор Мизиано

Редакторы
Лия Адашевская
Леонид Невлер
Егор Софронов
Андрей Шенталь

Комикс
Георгий Литичевский

Исполнительный директор
Ксения Кистьяковская

Главный художник
Игорь Северцев

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Зейгам Азизов (Лондон)
Илья Будрайтскис (Москва)
Мария Калинина (Москва)
Яна Малиновская (Москва)
Иван Новиков (Москва)
Алексей Пензин (Лондон)
Хаим Сокол (Москва)
Мария Чехонадских (Лондон)
Кети Чухров (Москва)
Станислав Шурипа (Москва)

Верстка
Галина Мухина
Корректурa
Ирина Лобановская

EDITORIAL BOARD

Editor in chief
Viktor Misiano

Senior editors
Liya Adashevskaya
Leonid Nevler
Egor Sofronov
Andrey Shental

Comics
Georgy Litichevsky

Business manager
Ksenia Kistiakovskaya

Art director
Igor Severtsev

CONTRIBUTING EDITORS

Zeigam Aziziv (London)
Ilya Budraitskis (Moscow)
Maria Kalinina (Moscow)
Yana Malinovskaya (Moscow)
Ivan Novikov (Moscow)
Alexei Penzin (London)
Haim Sokol (Moscow)
Maria Chehonadskih (London)
Kety Chukhrov (Moscow)
Stanislav Shuripa (Moscow)

Lay-out
Galina Mukhina
Proof reading
Irina Lobanovskaya

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://moscowartmagazine.com>
<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://moscowartmagazine.com>
<http://xz.gif.ru>

В оформлении обложки использован кадр из фильма Андрея Шенталья «Послание из-под земли». Операторы: Алексей Орлов и Андрей Шенталь. Фильм — часть инсталляции в рамках выставки «Опыты нечеловеческого гостеприимства» в Московском музее современного искусства, организованного фондом V-A-C в апреле 2017 года. Кураторы проекта: Мария Крамар, Карен Саркисов.

«Художественный журнал» издается при поддержке

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ГАРАЖ

GARAGE

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

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.

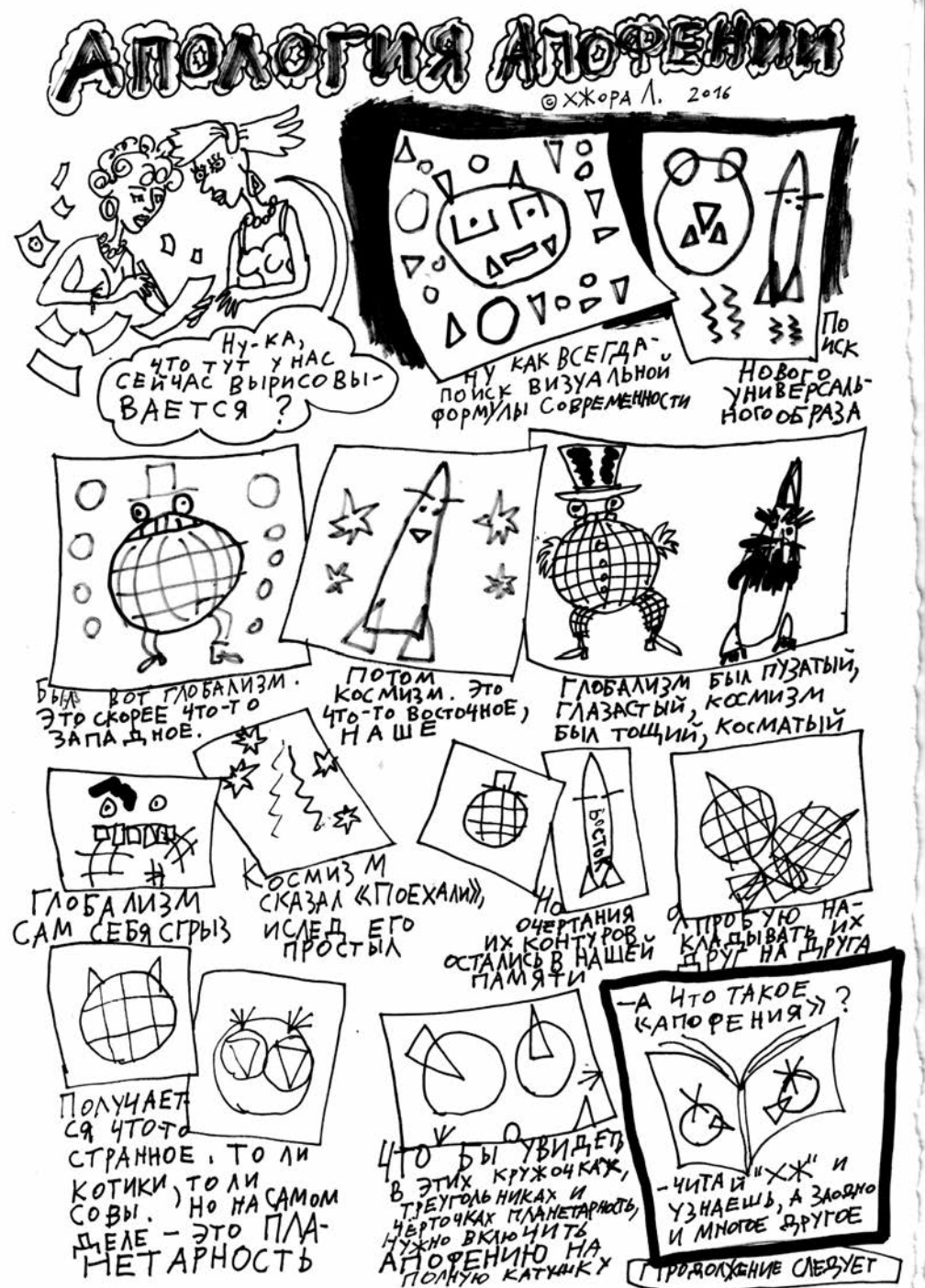
Художественный журнал № 99

Планетарность

Поворот к изоляционизму, возвращение политики идентичности, отказ от универсалий в пользу суверенности — эти и близкие им тенденции нашего времени, как кажется, ставят под вопрос проект глобализации. Отсюда «основную, теоретическую проблему, стоящую сегодня перед человеком в отношении к пространству и планете, можно сформулировать так: как представить глобальность за пределами конкретного проекта глобализации? Или «как представить множественность и разнообразие без подкрепления их какой-либо абстракцией, например, абстракцией денег и товара?» (Н. Смирнов «Провинциализация Глобуса и ловушки планетарности»). В ответ на это «онтологический поворот» современной мысли, сквозь неустойчивую сеть рыночных связей и политических альянсов выводит на поверхность базовые и всеобщие основы жизненного мира. Вопреки всем призывам к возвращению суверенности странам и регионам, ныне «территориальная идентичность оказывается «бриколажем» географических образов, локальных мифов и культурных ландшафтов», совокупностью «сопространственностей различного рода, в рамках которых фиксируется некая онтика, являющаяся теперь условной метафизикой... тела и телесности, понятых строго в топологических контекстах» (Д. Замятин «Искусство как сопространственность...»). И если ранее свою исключительность Homo Sapiens обосновывал своей наделенностью сознанием, то теперь сменивший его Homo Spatialis, признает, что его тело суть часть всеобщей телесности мира. И этим субъект ничем фундаментально не отличается от все других форм сущего — например, от грибов-эндофитов, что «подрывают наше представление об индивиде как о самозамкнутой и самоидентифицирующейся субстанции» (А. Шенталь «Фунгофетиш, фунгосфера, фунгоцен: призыв к споруляции»). Отсюда закономерно, что вслед за человеком утрачивают свою самоидентифицируемость и создаваемые людьми социальные общности. Поэтому вступая в единение с грибами и другими нашими «биотическими и абиотическими сим-поэтическими соавторами, со-трудниками», мы «должны делать-с, становиться-с, творить-с — земным», а вместо общества должны прийти «компост» и «племя», в которых субъект останется «личностью, но не обязательно индивидом или человеком» (Д. Харауэй «Антропоцен, Капиталоцен, Плантациоцен, Ктуллуцен: создание племени»).

Впрочем, «планетарное сознание — это не открытие наших дней, оно заявило о себе уже давно, но время от времени подавляется волнами капиталистической глобализации», и при этом «чувство укорененности ... в мире как смысловой целостности» неизменно сопровождало становление современности (Д. Максимов и АСИ «Далекое настоящее»). Отсюда для отечественного контекста референтным оказывается наследие «русского космизма» (Н. Дмитриев «Русская планета...»; А. Жилев «Вторые пришествия...»; С. Гуськов «Космизмы большие и малые»), а для западного таким, в частности, может быть «экологическое движение, достигшее расцвета в 1960–1970-е годы и сформировавшее современную экологическую повестку» (Д. Столяров «Цивилизация стерильности, или Бессмертие утопии»). Но в то же время, открывая для себя органическую телесность мира, мы не должны забывать, что мало с ней совместимая рационалистическая абстракция капитала отнюдь не сошла на нет (А. Тоскано «Ландшафты капитала»), как и то, что единство мира обеспечивается сегодня так же и информационно-технологическими процессами, телесность которых виртуальна, создается дизайном и самодизайном (Б. Гройс «Продуктивный нарциссизм»).

Остается добавить, что искусство при этом, будучи, с одной стороны, фикцией, а с другой — материей, причастно к этим двум, виртуальной и органической, ипостасям планетарности. Ведь как уверяет нас живой классик: если «признать художественную мысль существующей — значит, признать ее и реальной» (Ф. Инфанте-Арана «Проекты реконструкции звездного неба»).





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 «Флаконт» (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:

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

6

БЕЗ РУБРИКИ
ПРОЕКТЫ РЕКОНСТРУКЦИИ
ЗВЕЗДНОГО НЕБА
Франциско Инфанте-Арана

8

МАНИФЕСТЫ
АНТРОПОЦЕН, КАПИТАЛОЦЕН,
ПЛАНТАЦИОЦЕН, КТУЛУЦЕН:
СОЗДАНИЕ ПЛЕМЕНИ
Донна Харауэй

16

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ПОД ПАЛЬМАМИ
Илья Долгов

20

ТЕОРИИ
СОСЕДИ ВО МГЛЕ
Нина Сосна

24

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ФУНГОФЕТИШ, ФУНГОСФЕРА,
ФУНГОЦЕН: ПРИЗЫВ К СПОРУЛЯЦИИ
Андрей Шенталь

38

АНАЛИЗЫ
ИСКУССТВО КАК
СОПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ:
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АКТУАЛЬНОСТЬ
И ОНТОЛОГИЯ ВООБРАЖЕНИЯ
Дмитрий Замятин

48

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ПРОВИНЦИАЛИЗАЦИЯ ГЛОБУСА
И ЛОВУШКИ ПЛАНЕТАРНОСТИ
Николай Смирнов

58

ТЕОРИИ
НЕКОТОРЫЕ ОЧЕРТАНИЯ ЭПОХИ
ПОСТАНТРОПОЦЕНА:
ОБ АКСЕЛЕРАЦИОНИСТСКОЙ
ГЕОПОЛИТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ
Бенджамин Браттон

72

ПЕРСОНАЛИИ
ЛАНДШАФТЫ КАПИТАЛА
Альберто Тоскано

80

БЕСЕДЫ
ДАЛЕКОЕ НАСТОЯЩЕЕ
*Денис Максимов и Агентство
Сингулярных Исследований*

90

ДИАГНОЗЫ
НАВИГАЦИЯ ПО НЕОЛИБЕРАЛИЗМУ:
ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В ЭПОХУ
КРИЗИСА
Ник Срничек

104

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ПИКНИК У ДАТА-ЦЕНТРА
*Группировка eeefff (Дина Жук, Николай
Спесивцев)*

110

ЭССЕ
НОВЫЕ РАДИОКИ
Татьяна Данилевская

116

ЭССЕ
ВРЕМЯ КАРТИНЫ ЗЕМЛИ
Егор Софронов

126

ЭССЕ
ЦИВИЛИЗАЦИЯ СТЕРИЛЬНОСТИ
ИЛИ БЕССМЕРТИЕ УТОПИИ
Денис Столяров

134

ТЕНДЕНЦИИ
РУССКАЯ ПЛАНЕТА. О ДИАЛЕКТИКЕ
НАЦИОНАЛЬНОГО И КОСМИЧЕСКОГО
Никита Дмитриев

144

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА
ВТОРЫЕ ПРИШЕСТВИЯ.
К ВОПРОСУ О ПЛАНИРОВАНИИ
В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ
Арсений Жилиев

150

КОНЦЕПЦИИ
ПРОДУКТИВНЫЙ НАРЦИССИЗМ
Борис Гройс

156

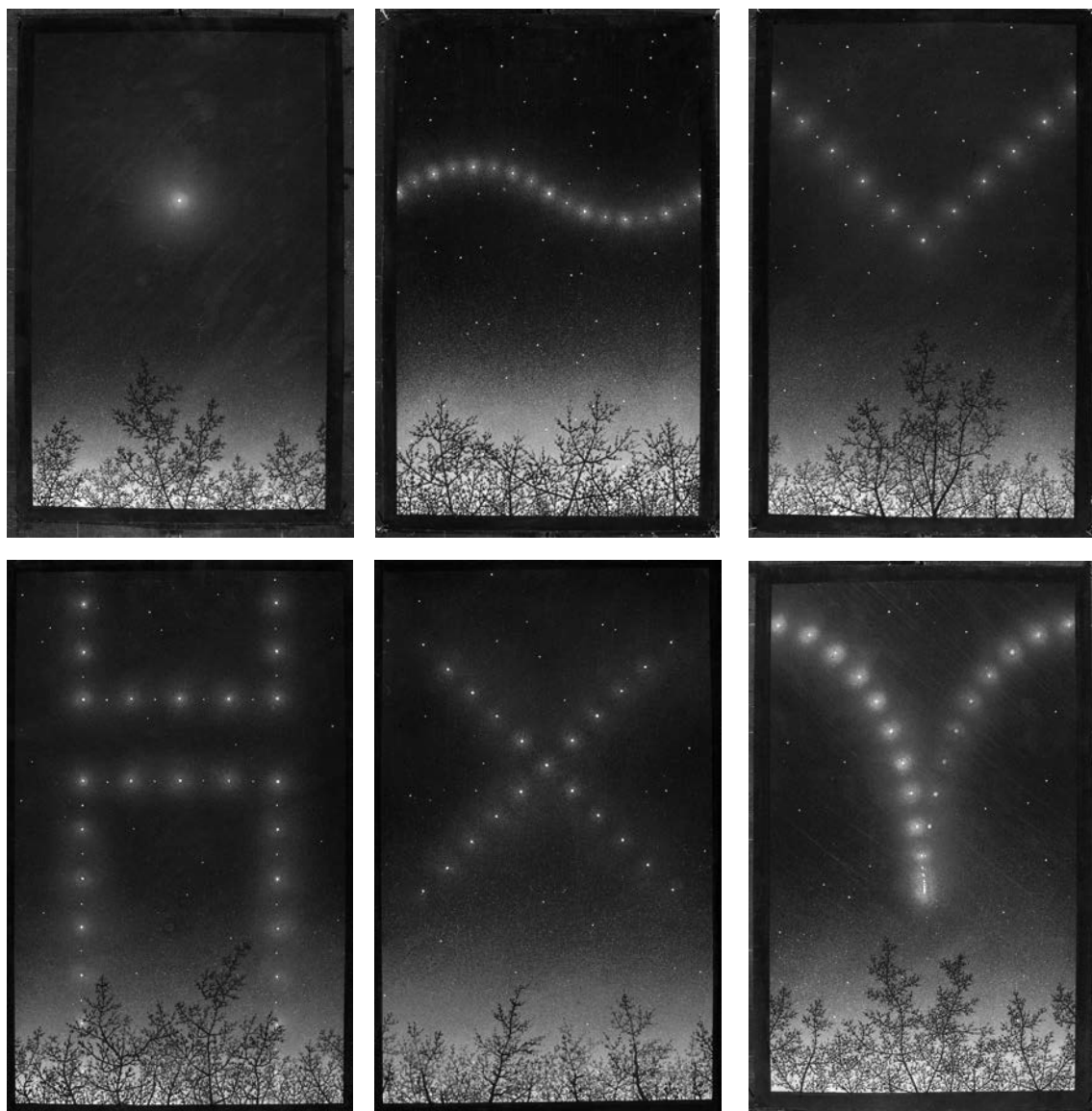
СИТУАЦИИ
КОСМИЗМЫ БОЛЬШИЕ И МАЛЫЕ
Сергей Гуськов

164

БИЕННАЛЕ
БИЕННАЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ
НА РУБЕЖЕ ПЯТИЛЕТИЙ
Андрей Мизиано

181

ВЫСТАВКИ
ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ ВРЕМЕНИ
Александра Шестакова



Франциско Инфанте-Арана, «Проекты реконструкции звездного неба», 1965–1967. Бумага, темпера, гуашь. Предоставлено автором.

Франциско Инфанте-Арана Проекты реконструкции звездного неба

Занимаясь в начале шестидесятых годов геометрическим искусством, я, согласно традиции художников русского Авангарда, пытался экстраполировать свои представления на видимый мир и, в частности, на звездное мироустройство. В результате в 1965 году получил в своем сознании некую концептуально устроенную реконструкцию звездного неба, которую и зафиксировал в проектах.

В проектах изображенные звезды организуются исключительно в геометрические системы. В концепции нет претензии на реалистическую достоверность представленной картины звездного перераспределения. Но несомненно достоверным является персональное представление именно о таком мироустройстве. Это видение схоже с представлением неба, как суммы знаков Зодиака. Правда, есть и отличие. Оно в том, что знаки Зодиака привязаны к существующему положению звезд. А в случае с геометрической реконструкцией звезды перераспределяются. И в этом — элемент абсурда, ибо здесь утверждается работа другогодемиурга, в то время как Строитель Космоса Один.

Но все же эти проекты есть воплощенная структурированная мысль. И если признать ее существующей — значит, признать и реальной. Причем реальность эта — в авангардистском ключе, то есть дискретная концептуальная, переносящая локальную способность сознания на окружающий мир. Похожий жест в традиции близкой нам культуры Авангарда 20-х годов можно усмотреть, например, в гармонически организованном парении супрематических городов, планит Малевича. Вместе с тем проекты реконструкции звездного неба несут в себе предельный пафос переустройства



Франциско Инфанте-Арана, «Архитектура автономных искусственных систем в космическом пространстве», 1970–1971. Мазонит, темпера. Предоставлено автором.

окружающего мира по критериям актуальной формы в искусстве. Переустройства столь характерного для деятельности художников конструктивистов русского авангарда.

Франциско Инфанте-Арана

Родился в 1943 году в селе Васильевка Саратовской области.

Художник, теоретик искусства.

В основании работ лежит исследование артефакта вручную сделанного объекта, символизирующего гармонию искусства, техносферы и природы.

Живет в Москве.

* Впервые опубликовано в альбоме *Projets de reconstruction du ciel étoilé*. Levallois: Editions Masline Boutikov, 1993. Публикуется с разрешения автора.



Материал иллюстрирован: Екатерина Васильева и Ганна Зубкова, «Piece for Resistance — не мой диалог о революции», 2014. Фотодокументация перформативно-диалогической выставки в галерее «Электрозавод».

Донна Харауэй Антропоцен, Капиталоцен, Плантациоцен, Ктулуцен: создание племени*

Нет сомнения, что антропогенные процессы воздействуют планетарно, находясь в интер- и интрадействии с другими процессами и видами живых существ с тех пор, как можно идентифицировать человеческий род (несколько десятков тысяч лет), и произошло колоссальное развитие агрокультуры (несколько тысяч лет). Конечно, самыми первыми величайшими планетарными терра-формерами (и ре-формерами) были (и по-прежнему остаются) бактерии и другие микроорганизмы, охваченные бесчисленным множеством разнообразных типов интер- и интрадействия (включая людей и их практики, технологические и не только)¹. За миллионы лет до появления сельского хозяйства наша планета уже начала претерпевать серьезную трансформацию в результате распространения семенных растений, а также множества других революционно-эволюционных экологических событий.

Люди вступили в эту самонадеянную борьбу достаточно рано, еще до того, как превратились в существ, позже названных *Homo sapiens*. Но я думаю, что проблему названия, релевантного Антропоцену, Плантациоцену или Капиталоцену, следует рассматривать в связи с масштабом, темпом/скоростью, синхронностью и комплексностью. Анализируя системные феномены, мы должны постоянно ставить вопросы о том, когда изменение степени становится изменением разновидности и каково воздействие людей (не Человека), помещенных в биокультурные, биотехнические, биополитические и исторические условия, по отношению и в сочетании с воздействием совокупностей других видов и иных биотических/абиотических фак-

торов. Ни один вид, даже наш высокомерный, претендующий на то, что так называемая «западная письменная культура эпохи современности» позволила ему создать индивида, не действует в одиночку; историю как эволюционную, так и любую другую, вершат совокупности органических видов и абиотических акторов.

Но существует ли переломный момент, меняющий для всех и всего название «игры» жизни на Земле? Дело не только в изменении климата, но еще и в том, что давит на нашу планету все более тяжким грузом — токсичные химические вещества, добыча полезных ископаемых, загрязнение подземных и наземных озер и рек, обеднение экосистемы, массовое истребление людей и других живых существ и т.д. — все это системно-связанные паттерны, угрожающие коллапсом одной масштабной системы за другой. Рекурсия может затянуться.

Анна Цин в своей недавней работе «Дикие биологии» предполагает, что переломным моментом между Голоценом и Антропоценом может стать уничтожение большей части убежищ, которые могли служить для восстановления многообразия видовых совокупностей (с людьми или без) уже после таких масштабных событий, как опустынивание, или вырубка лесов, или ...или...² Похожие мысли высказывал координатор Исследовательской сети мировой экологии Джейсон Мур, отмечая, что бесплатная окружающая среда скоро закончится; обесцениваемая природа больше не может поддерживать добычу полезных ископаемых и производство, характерные для современного мира, поскольку большая часть природных ресурсов истощена, сожжена, вы-

* Впервые опубликовано в журнале *Environmental Humanities* vol. 6, 2015. P. 159–165. Публикуется с любезного разрешения автора.

работана, отравлена, истреблена или исчерпана³. Размер инвестиций и весьма креативные и деструктивные технологии могут отсрочить расплату, но дармовая окружающая среда закончена. Анна Цин утверждает, что Голоцен был долгим периодом, в который изобилие убежищ — пространств для бегства — поддерживало воспроизводство мира в его богатом культурном и биологическом разнообразии. Пожалуй, поругание, заслужившее название Антропоцен, — это и есть утрата пространственных и временных возможностей найти убежище для людей и других живых существ. Я разделяю мнение о том, что Антропоцен — это, скорее, пограничное событие, чем эпоха, подобно границе К-Т между Меловым периодом и Палеогеном⁴. Антропоцен маркирует значительные скачкообразные изменения; то, что придет на смену, не будет похожим на предшествующее. Думаю, наша задача — сделать Антропоцен как можно короче/тоньше и всячески культивировать всем вместе воображаемые грядущие эпохи, в которые возможно восстановление убежищ.

Прямо сейчас Земля полна беженцев, людей и животных, которые не могут найти себе пристанища.

Потому, думаю, оправдано возникновение нового громкого имени, даже более чем одного. Итак — Антропоцен, Плантациоцен⁵ и Капиталоцен (термин Андреаса Мальма и Джейсона Мура)⁶. Я также настаиваю, что нам нужно название для динамических постоянно действующих сим-хтонических сил, частью которых являются люди, и чье бытование находится под угрозой. Может быть, но лишь может быть, и только при условии активного взаимодействия всех жителей Земли, возможно, будет процветание многовидовых, включающих и людей, сообществ. Я называю все это Ктулucoseм — прошлым, настоящим и грядущим⁷. Эти реальные и возможные временные пространства названы не в честь монстра-женоневистника Ктулху из расовых кошмаров, вышедшего из-под пера писателя-фантаста Лавкрафта (обратите внимание на различие в написании), а скорее, в честь многообразных сил, обвинивших своими щупальцами всю Землю и вобравших в себя такие имена как Нага, Гайя, Тангароа (проросший из покрытой водами Папа), Терра, Ханьясу-химэ, Женщина-паук,

Пачамама, Ойя, Горго, Равен, А'акулууююси и многие другие. «Мой» Ктулucose, пусть даже отягощенный своими сомнительными псевдогреческими завитками, охватывает бесчисленное множество временных и пространственных сущностей, мириады совокупностей интраактивных существ, в том числе сверхчеловеческое противоположное человеческому, сверхчеловеческое и человеческое как гумус. Даже переведенные на английский язык и попавшие в такой текст, как этот, Нага, Гайя, Тангароа, Медуза, Женщина-паук и подобные им многие тысячи имен прекрасно чувствуют себя в спекулятивном формате, который не мог и вообразить себе Лавкрафт — во взаимосвязанной сети умозрительных сюжетов, теоретического феминизма, научной фантастики и научного факта⁸. Немаловажно, какие из историй рассказывают истории, какие из концепций мыслят концепциями. С математической, визуальной и нарративной точек зрения имеет значение, какие символы символизируют символы, какие системы систематизируют системы.

Все тысячи имен слишком велики и слишком малы; слишком велики и слишком малы все истории. Как учил меня Джим Клиффорд, нам нужны истории (и теории) которые достаточно велики для того, чтобы суммировать сложности, чтобы держать границы открытыми и ненасытно создавать удивительные новые и поддерживать старые связи⁹. Смертные создания могут достойно жить и умереть в эпоху Ктулucose лишь одним способом — объединив усилия для воссоздания убежищ, способствуя частичному и функциональному биолого-культурно-политико-технологическому восстановлению и реконструкции, одновременно скорбя о невосполнимых потерях. Этому меня научили Том ван Доорен и Винсент Деспрет¹⁰. Мы уже так много потеряли и потеряем еще больше. Чтобы начался новый расцвет поколений, должно преодолеть мифы о бессмертии и невозможности живым встать в ряд с мертвыми и вымершими. «Голосам тех, кого нет» Орсона Скотта Карда предстоит много работы¹¹. И еще больше для того, чтобы оказаться в мире Урсулы Ле Гуин, в том, куда «Всегда возвращаются домой».

Я верю в компост, а не в постчеловечность: все мы — компост, а не постчеловеки. Граница



Антропоцен/Капиталоцен говорит о многом, в том числе о том, что неизмеримое, необратимое истребление уже не за горами, и не только для 11 миллиардов (или около того) человек, которые будут жить на Земле в конце XXI века, но и для огромного количества других созданий. (Стоит говорить о труднопредставимом, но разумном числе — 11 миллиардов — если уровень рождаемости останется на низком уровне; что будет, если он увеличится, прогнозировать бессмысленно). Порог исчезновения — это не просто метафора; развал системы — это не кинотриллер. Спроси любого беженца, любого вида.

Ктулucose нужен, как минимум, один лозунг (конечно, их должно быть больше); продолжая провозглашать: «Киборги за выживание Земли», «Бегай быстро, кусай сильно» и «Заткнись и тренируйся», я предлагаю «Делай свое племя, а не детей!». Делать свое племя, возможно, самая трудная и неотложная задача. Феминисты нашего времени были первыми, кто поставил под сомнение считавшиеся естественно необходимыми связи — пола и гендера, расы и пола, расы и нации, класса и расы, гендера и морфологии, пола и репродукции, а также репродукции и построения личности (особое наше признание здесь — меланезийцам в союзе с Мэрилин Стратерн и ее соратникам-этнографам)¹². Если осуществима многовидовая экосправедливость, которая может вобрать в себя и разнообразных представителей человечества, то настало время феминистам

стать лидерами воображения, теории и действия с тем, чтобы распутать узлы как генеалогии и рода, так и рода и видов.

Изобилие бактерий и грибов снабжает нас метафорами; но, кроме метафор (удачи в попытках обойтись без них!), нам необходимо молоком вскормить движение в сотрудничестве с нашими биотическими и абиотическими сим-пойэтическими соавторами, со-трусженниками. Мы должны создавать свое племя сим-хтонически, сим-пойэтически. Кем и чем бы мы ни были, мы должны делать-с, становиться-с, творить-с — земным (earth-bound, спасибо за этот термин Бруно Латуру в англоязычном режиме)¹³.

Мы, род человеческий, где бы ни были, должны решительно принять критические системные вызовы; хотя до сих пор, как писал Ким Стэнли Робинсон в романе «2312», мы живем в эпоху «Смятения» (которая в этом научно-фантастическом романе продолжается с 2005 по 2060 годы — не слишком ли оптимистично?), в «состоянии нерешительного возбуждения»¹⁴. Пожалуй «смятение» — более подходящее имя, чем Антропоцен или Капиталоцен! Смятение отпечатается в каменистых пластах земной коры, а по сути уже вписано в ее минерализованные слои. Сим-хтоничные не подвержены смятию; они сочиняют и анализируют, а это практики как опасные, так и обнадеживающие. В конечном счете гегемония человека не является сим-хтоническим явлением. Как говорят художники эко-сексуалы Бет



Стивенс и Энни Спринкл, компостирование так заводит!

Моя задача — сделать так, чтобы «племя» означало нечто большее, чем просто существа, связанные происхождением или генеалогией. Мягкий остраивающий жест сначала может представляться ошибкой, но потом (в случае удачи) окажется, что это было правильно. Становление племенем — это создание личностей, но не обязательно как индивидов или людей. В колледже я была под впечатлением игры слов у Шекспира — племя (*kin*) и добрый (*kind*) — самый добрый не обязательно связан с вами родством; становится племенем и делать добро (как категорию, как заботу, родство душ, не связанное с рождением, вторичное родство и множество иных отголосков) — это дает пищу воображению и может изменить ситуацию. Мэрилин Стратерн научила меня тому, что «родство» в британском английском изначально значило «логическую связь» и приобрело смысл «член семьи» в XVII веке — подобные сентенции мне определенно нравятся¹⁵. Если выйти за пределы английского, нелепости множатся.

Думаю, что расширение и переформатирование племени возможно потому, что все земляне — одного племени в самом глубоком смысле, и уже давно пора проявлять больше заботы о разновидностях как совокупностях (а не об отдельных видах). Племя — объединяющее слово. Все живые существа разделяют единую «плоть» — вопреки шаблонам, семиотически и генеалогически. Предки оказываются очень интересными незнакомцами; племя — неведомое (за рамками того, чем мы считали семью или гены), жуткое, тревожащее, активное¹⁶.

Знаю, здесь слишком много слов для короткого слогана! Но я все же пытаюсь. Может быть, лет через двести человеческое население этой планеты вновь будет исчисляться двумя-тремя миллиардами, но уже будучи частью благополучного сосуществования самых разных живых существ, человеческих и других, как возможностей, а не завершений.

Так что делайте свое племя, а не детей! Важно, как племя создает племя¹⁷.

Перевод с английского
МАРИИ МАЦКОВСКОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Интрадействие — концепция, предложенная Карен Барад в *Meeting the Universe Halfway*. Durham: Duke University Press, 2007. Я продолжаю использовать взаимодействие, чтобы оставаться понятной аудитории, которая пока не осознает, каких радикальных перемен требует анализ Барад, а также наверняка из-за моих лингвистически-беспорядочных привычек.

² Tsing A. «Feral Biologies» // Доклад на конференции «Антропологические видения устойчивых будущих» в Университетском колледже Лондона, февраль 2015.

³ Moore J. *Capitalism in the Web of Life*. New York: Verso, 2015. Многие эссе Мура можно найти по адресу: <https://jasonwmoore.wordpress.com/>.

⁴ Я обязана Скотту Гилберту за то, что во время разговора, организованного журналом *Ethnos* и других встреч в Орхусском университете в октябре 2014, он подчеркнул, что Антропоцен (и Плантациоцен) следует считать пограничным событием, таким, как граница К-Т, а не эпохой. См. ниже сноску 5.

⁵ В записи разговора, организованного журналом *Ethnos* в Орхусском университете в октябре 2014, участники коллективно сгенерировали название «Плантациоцен», которым обозначили катастрофическую трансформацию различных видов возделываемых людьми ферм, пастбищ и лесов в экстрактивные, выгороженные плантации, полагающиеся на рабский труд и другие формы эксплуатируемого, отчужденного и обычно пространственно перемещенного труда. Расшировка разговора будет опубликована под названием «Антропологи говорят об Антропоцене» в журнале *Ethnos*. Информацию можно найти на веб-сайте AURA, <http://anthropocene.au.dk/>. Ученые давно полагают, что плантаторская система рабского труда была моделью и двигателем жадной до углеводов фабричной системы на базе машин, которую часто называют переломным моментом Антропоцена. Огороды, возделывавшиеся рабами даже в самых жестоких условиях, не только обеспечивали хлебом насыщенных людей, но и были убежищами для биологического многообразия растений, животных, грибов и почв. Огороды рабов являются малоизученным феноменом, особенно в сравнении с имперскими ботаническими садами, с точки зрения перемещения и распространения многообразных тварей. Перемещение плодотворного семиотического материала по миру для накопления капитала и получения прибыли — быстрое замещение и изменение состава зародышевой плазмы, геномов, срезов и других названий и форм частичных организмов и вырванных с корнями растений, животных и людей — есть определяющая характеристика, объединяющая вместе Плантациоцен, Капиталоцен и Антропоцен. Плантациоцен продолжается с нарас-

тающей свирепостью в глобализованном фабричном производстве мяса, монокультурном агропроме и массивном замещении посевов, таких, как масличная пальма, — вместо многовидовых лесов и их производных, которые поддерживают человеческих и нечеловеческих тварей. Среди участников разговора в *Ethnos* были Нобору Исиака с кафедры антропологии Центра изучения Южной Азии Киотского университета, Анна Цин с факультета антропологии Калифорнийского университета в Санта-Крузе, Донна Харауэй с факультета истории сознания Калифорнийского университета в Санта-Крузе, Скотт Ф. Гилберт с факультета биологии Суортмор-колледжа; Нильс Бубандт с факультета культуры и общества Орхусского университета и Кеннет Ольвиг с факультета ландшафтной архитектуры Шведского университета сельскохозяйственных наук. Гилберт использует термин «Плантациоцен» в ключевых положениях заключения во втором издании широко используемого учебника, *Gilbert S., Epel D. Ecological Developmental Biology*. Sunderland: Sinauer Associates, ожидается.

⁶ Из личной email корреспонденции от Джейсона Мура и Альфа Хорнборга в конце 2014 я узнала, что Мальм предложил термин «Капиталоцен» на семинаре в Лунде, Швеция, в 2009, еще будучи аспирантом. Я начала использовать этот термин в публичных лекциях независимо, с 2012. Мур — редактор сборника «Капиталоцен» (Oakland: PM Press, ожидается в 2016), в который войдут эссе Мура, Мальма, меня и Элмара Альтватера. Наши сети сотрудничества уплотняются.

⁷ Суффикс «-цен» употребляется все шире! Я риску переборщить с ним, поскольку покорена значением -цен/-кайнос в качестве корня: а именно, темпоральности густого, волокнистого и массивного «сейчас», одновременно древнего и современного.

⁸ Os Mil Nomes de Gaia/«Тысяча имен Геи» — так называлась плодотворная международная конференция, организованная Эдуардо Вивейросом де Кастро, Деборой Дановски и их соратниками в сентябре 2014 в Рио-де-Жанейро. Большинство докладов конференции — часть на португальском, часть на английском — можно посмотреть по <https://www.youtube.com/c/osmilnomesdegaia/videos>. Мой доклад об Антропоцене и Ктулцуцене был сделан по скайпу и доступен по <https://www.youtube.com/watch?v=1x0oxUHOIA8>.

⁹ Clifford J. *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-first Century*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

¹⁰ van Dooren T. *Flight Ways: Life and Loss at the Edge of Extinction*. New York: Columbia University Press, 2014; Despret V. «Ceux qui insistent» // Debaise D. et al (eds.) *Faire Art Comme on Fait Société*. Paris: Les Presses du Réel, 2013. Кладезь важных эссе Винсент Деспрет

в переводе на английский см. в Angelaki vol. 20 no. 2, forthcoming 2015, Ethology II: Vinciane Despret, edited by Brett Buchanan, Jeffrey Bussolini and Matthew Chrulew, preface by Donna Haraway, «A Curious Practice».

¹¹ Кард О.С. Голос тех, кого нет (1986). Перевод с английского Е. Михайлич. М.: АСТ, 2000.

¹² Strathern M. The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia. Oakland: University of California Press, 1990.

¹³ Latour B. «Facing Gaia: Six Lectures on the Political Theology of Nature» // Gifford Lectures, February 18–28, 2013.

¹⁴ Робинсон К.С. 2312. Перевод с английского Александра Грузбергера. М.: АСТ, 2015. Эта удивительная научно-фантастическая история завоевала премию Небула (2013) за лучший роман.

¹⁵ Strathern M. «Shifting Relations». Доклад на семинаре «Возникающие миры» в Калифорнийском университете в Санта-Крузе, 8 февраля 2013. Создание племени — все более популярная практика, здесь прибавляется все больше новых имен. См. Skurnick L. That Should Be a Word. New York: Workman Publishing, 2015, где используется слово «племенатор» — человек, строящий семью нетрадиционными способами, к чему я добавляю «племенаторство». Шкурник также предлагает слово «кланархист» (clanarchist). Это не просто слова; это ключи и инструменты для сотрясений в племетворчестве, которые не ограничены аппаратами западной семьи, будь они гетеронормативные или нет. Думаю, что дети должны быть редки, драгоценны и лелеемы, а племена должны быть многочисленны, неожиданны, а отношения между ними — продолжаться долго и цениться высоко.

¹⁶ «Gens» [клан, род по мужской линии в Древнем Риме, а также биологический филум, — прим. ред.] — еще одно слово, патриархальное по происхождению, с которым играют феминисты. Первоначально и концы не определяют друг друга. Племя и клан рождены в одной свалке истории индоевропейских языков. Обнадеживающие интрадейственные коммунистические побуждения см. в Bear L., Ho K., Tsing A., Yanagisako S. «Gens: A Feminist Manifesto for the Study of Capitalism» // Cultural Anthropology, March 30, 2015, доступно по <http://culanth.org/fieldsights/652-gens-a-feminist-manifesto-for-the-study-of-capitalism>. Возможно, написано сухо (хотя подытоживающие подзаголовки весьма кстати) и нет колоритных примеров для того, чтобы этот Манифест соблазнил избалованного читателя, но множество ресурсов, позволяющих все это осуществить, дано в сносках — как правило, на плоды долгосрочных, непосредственно вовлеченных и фундаментально теоретизированных этнографических трудов. Особенно обратите внимание на Tsing A. The Mushroom at the End of the World: on the Possibility of Life in Capitalist Ruins. Princeton: Princeton

University Press, forthcoming 2015. Нацеленность методологического подхода манифеста заключается в его обращении к якобы марксистам или другим теоретикам, сопротивляющимся феминизму, и, таким образом, не обращающим внимание на гетерогенность реальных жизненных миров, а оперирующим такими категориями как Рынки, Хозяйство и Финансализация (или, добавлю, Воспроизводство, Производство и Население — то есть предположительно адекватными категориями стандартной либеральной и нефеминистической социалистической политической экономики). Вперед, гонолульские левацкие книжные лавки и все ваше племя!

¹⁷ По моему опыту: те, кто мне дорог, «наши», левые — или какое слово мы еще можем использовать, не вызывая апоплексического удара — слышат неоимпериализм, неолиберализм, женоненавистничество и расизм (за что их не упрекнешь) в части «а не детей» фразы «Делайте племя, а не детей». Нам кажется, что часть «делайте племя» проще и лучше обоснована этически и политически. Это не так! Обе части — «Делайте племя» и «а не детей» — тяжелы; обе они требуют задействования всей нашей эмоциональной, интеллектуальной, художественной и политической изобретательности, как личной, так и коллективной, независимо от наших идеологических, региональных и любых других различий. Мне кажется, что «наших» отчасти можно сравнить с некоторыми из тех убежденных христиан, что отрицают изменение климата: их вера и приверженности слишком глубоки, чтобы позволить переосмыслению и перепровериванию. Намин кажется, что пересмотр того, чем заправляют правые и эксперты по развитию под рубрикой «демографического взрыва», будет словно переход на темную сторону.

Но отрицание не сослужит нам пользы. Мне известно, что «население» является государствообразующей категорией из того типа «абстракций» и «дискурса», что переиначивают реальность для всех, но не всем во благо. В то же время я полагаю, что разного свойства свидетельства, эпистемологически и аффективно сравнимые с разнообразными показаниями ускоренного изменения климата, демонстрируют, что 7–11 миллиардов человек создают такие запросы, которые не могут быть издержаны без колоссального ущерба для человеческих и нечеловеческих существ по всей планете. Это не простое причинно-следственное отношение; борьба за экосправедливость непозволительно выписывать подход с одной переменной для лавинообразных истреблений, обнищаний и вымираний на сегодняшней Земле. Но винить Капитализм, Империализм, Неолиберализм, Модернизацию — или какое другое «не мы» в настоящем разрушении, тесно сплетенном с человеческими количествами, — тоже не сгодится. Эти проблемы требуют сложной, непрестанной ра-

боты; но также они требуют радости, игры и ответственности во взаимодействии с неожиданными друзьями. Все составляющие этих проблем чересчур важны для Терры, чтобы вручить их правым или экспертам по развитию или кому-либо еще из лагеря статус-кво. Да здравствует Чужное Племя — ненаталистское и некатегоризуемое!

Нам нужно отыскать способы приветствовать низкие уровни рождаемости и личные, интимные решения создавать процветающие и насыщенные жизни (включая новаторство в долгосрочном родстве — племенаторство) без производства излишних детей — неотложно и в особенности, но не только, в богатых, много потребляющих и экспортирующих нищету регионах, странах, районах, семьях и общественных классах. Нам нужно поощрять демографические и другие программы, предлагающие пугающие демографические проблемы облегчать через приумножение некровной родни — включая нерасистскую иммиграцию, экологическую и социальную поддержку вновь приехавших и граждан «по рождению» в равных пропорциях (образование, жилье, здравоохранение, гендерная и половая свобода выражения, сельское хозяйство, просвещение по заботе за нечеловеческими тварями, технологии и общественные новшества по улучшению здоровья и производительности старшего поколения и т.д., и т.п.)

Неотчуждаемое личное «право» (ну и слово для такого значимого телесного вопроса!) рожать или не рожать нового ребенка для меня не подвергается сомнению; принуждение было бы неправильным на всех представимых уровнях в этом вопросе, а оно, как правило, выходит боком в любом случае, даже если можно проглотить принудительное законодательство или обычай (я не могу). С другой стороны, что, если новой нормой стало бы культурное ожидание: у каждого нового ребенка будет по меньшей мере три пожизненно лояльных родителя (которые не обязательно являлись бы любовниками друг друга и которые не рожали бы после этого новых детей, хотя и могли бы жить в домохозяйствах с несколькими детьми и несколькими поколениями)? Что, если распространенными стали бы действительные практики удочерения и усыновления для пожилых? Что, если страны, озабоченные низким уровнем рождаемости (Дания, Германия, Япония, Россия, белая Америка и другие) поняли, что страх иммигрантов является большой проблемой, а проекты и фантазии расовой чистоты подпитывают подъем пронатализма? Что, если повсеместно люди стали бы искать вдохновения ради ненаталистских племеновществ у индивидов и коллективов в квинных, деколонизальных и туземных мирах, а не у европейских, евро-американских, китайских или индийских богатых и скапливающих состояния секторов?

Для напоминания о том, что фантазии расовой чистоты и отказ принять иммигрантов как полноценных граждан в настоящее время двигают политической повесткой в «прогрессивном», «развитом» мире, см. Hakim D. «Sex Education in Europe Turns to Urging More Births» // The New York Times, April 8, 2015, доступно по http://www.nytimes.com/2015/04/09/business/international/sex-education-in-europe-turns-to-urging-more-births.html?_r=0. Растен Хогнесс писал в посте на Фейсбуке 9 апреля 2015: «Что не так с нашим воображением и способностью заботиться о другом (как человеческом, так и нечеловеческом), если мы не в состоянии найти способов решить проблемы, вызванные переменами в возрастном распределении, кроме как рожать еще больше детей? Нам нужно придумать, как поощрять то юношество, которое принимает решение не иметь детей, а не примешивать им национализм в уже достаточно сильный дурман пронаталистских влияний».

Пронатализм во всех его могущественных личинах следует подвергать сомнению почти всюду. Я употребляю «почти» для напоминания о последствиях геноцида и насильственного перемещения народов, об этих продолжающихся поправах. «Почти» также призвано напомнить о современной злоумышленной стерилизации, о шокирующе неподобающих и негодных к употреблению средствах контрацепции, о низведении женщин и мужчин в циферки в старых и новых мерах популяционного контроля, о других женоненавистнических, патриархальных, этнистских/расистских практиках, встроенных в статус-кво по всему миру. См., например, Wilson K. «The “New” Global Population Control Policies: Fueling India’s Sterilization Atrocities» // Different Takes (Winter 2015), доступно по https://dspace.hampshire.edu/bitstream/10009/940/1/popdev_differentakess_087.pdf.

По всем этим проблемам нам необходима щедрая поддержка друг друга, чтобы решиться на риск.

Донна Харауэй

Родилась в Денвере в 1944 году.

Теоретик гендера, межвидовых отношений и технологии.

Автор множества трудов, включая «Манифест киборгов» (1985), «Обезьяны, киборги и женщина: переизобретение природы» (1991), «Когда встречаются виды» (2008) и «Стойкость несмотря на трудности: созидание племени в эпоху Ктуллуца» (2016). Живет в Санта-Крузе (США).

Илья Долгов Под пальмами

Уважаемые философы!

Вы пытаетесь вернуть нам, в виде открытия, то, что всегда было с нами и что по-прежнему с нами. Благоразумие требует спросить: что же вы тогда дарите нам?

Дальновидный правитель отбирает богатство народа, а затем частично возвращает ему, в качестве благодарностей, больницы, школы и красивую армию. Это великодушно возвращенное богатство — то же самое, что было в начале? Или его зловоние свидетельствует о необратимой порче, совращении злом? Не только лишь дальновидность отличает этого правителя от пирата, который берет все, хоть и боится виселицы?

Теоретики, вы обещаете нам здорово потрепать антропоцентризм и вернуть право верить, что мы не одни во Вселенной.

И мы рады вашим словам, потому что они совпадают с движениями наших отзывчивых сердец.

Нет, нельзя быть такими наивными. Жажда власти смердит, мы знаем этот запах.

Все укоряло меня за то, что в разгар счастливейших дней я дал приют сумрачным птицам ночи; ведь мне думалось, что я уже навеки отпугнул их.

* * *

Чтобы избежать проклятья, нужно знать его приметы.

1. Уравнивающие списки. «Бактерии, люди, коровы, радиация, красные карлики, блокчейны». Перечисление призвано указать на всеохватывающую обитаемость Вселенной сущностями самых разных типов и масштабов, равных в своем значении и возможности участия.

Но мы знаем, что бывает с теми, кто попал в человеческие списки. Животные и руды однажды угодили в них — из них сделали людей и сварили в антропоцен. Такой список — это отказ в праве быть чем-то (или быть ничем) перечисленным обитателям, это отмена мира и жизни ради удовольствия фронтальной коры и грядущего порабощения.

2. Размеры. Когда кто-то относит свои утверждения к планете, а уж тем более Вселенной, он безбожно врет. Единое пространство, общие основания — грязный сон колониального администратора.

3. Радиация. Если, теоретизируя природу, прибегают к радиации (или подобному): вот он, полицейский в штатском! Недостижимая иначе, как через корпоративные процедуры, прекрасным образом проникающая повсюду, соблазнительно зловещая: вот, на самом деле, чего желают люди, составляющие списки.

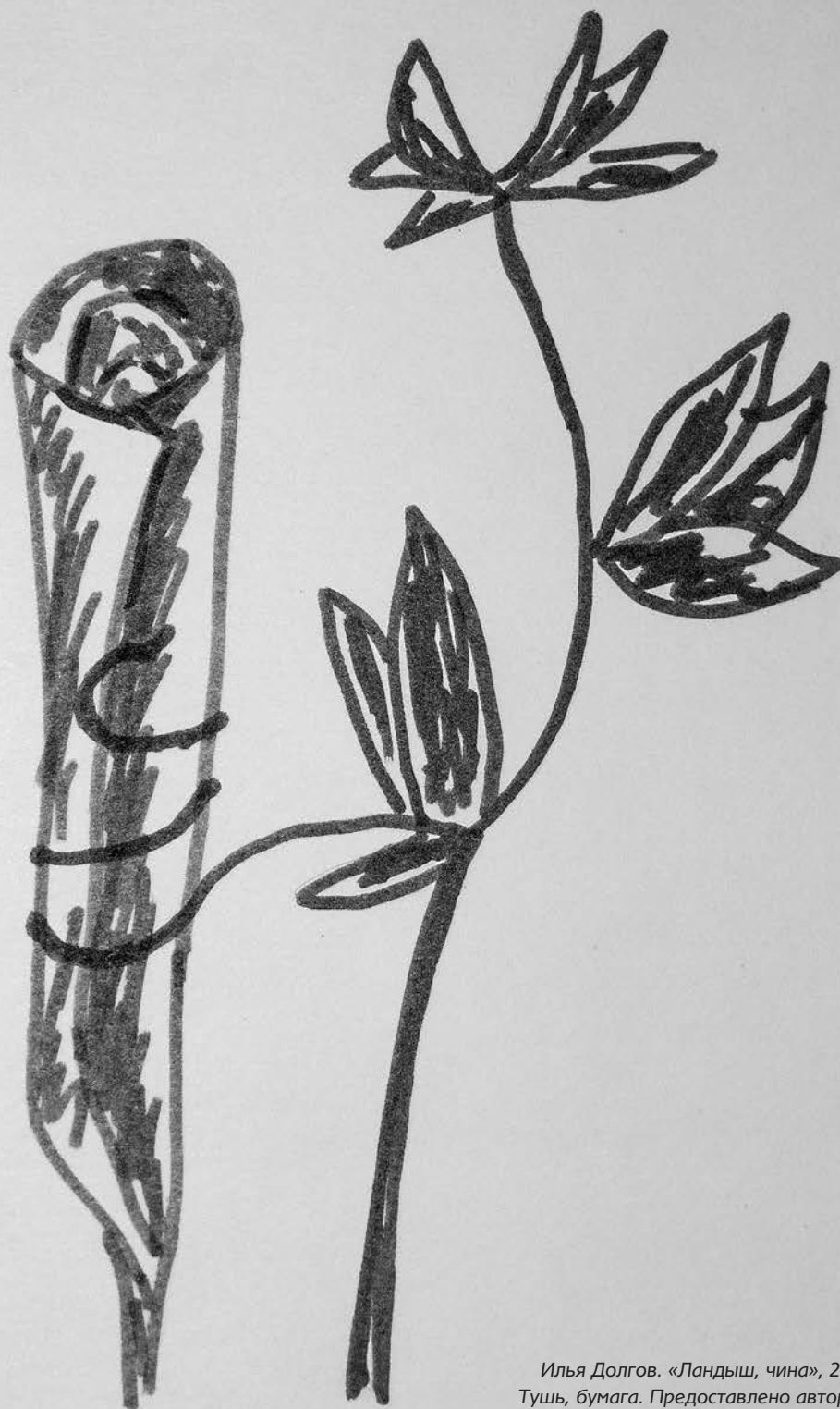
Как стал бы говорить честный философ?

Например: мое исследование показывает, что черная звезда «А» является не более чем конструктором лабораторных процедур. Черная звезда «Б», недостижимая, гудела в моих снах самовозможным соблазнительным объектом. При близком контакте черная звезда «В» открыла глаза, ротик, стала петь матросские песни.

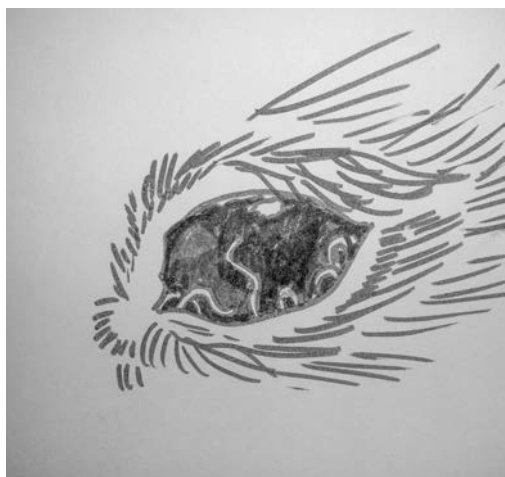
Например: в лесу «Г» полным-полно природы. В лесу «Д» никакой природы нет, одна экология.

Профессионалы укажут: это уже, по определению, не философия.

Верно. Как только мы всей душой понимаем, чувствуем, думаем то, что мир вокруг нас есть, что он обитает не-нами, что мы можем быть среди всего этого, как только мы попытаемся старательно об этом поду-



Илья Долгов. «Ландыш, чина», 2016.
Тушь, бумага. Предоставлено автором.



Илья Долгов. «Кролик, черви», 2016. Тушь, бумага. Предоставлено автором.



Илья Долгов. «Мертвый водолюб, лист рдеста», 2016. Тушь, бумага. Предоставлено автором.



Илья Долгов. «Ольха, берег», 2016. Тушь, бумага. Предоставлено автором.

мать и сказать — любая академическая теория закончится.

Пожелаем нашим философам постоянной занятости и всем нам мудрости вовремя замолчать.

Займемся собой и нашими старыми новыми друзьями.

Перелеты птиц можно понять, как подражание повороту звездного неба. Птицы не ориентируются по звездам, как говорят орнитологи, а они прямее участвуют в астрономии, они сами и есть звезды; строй косяка тут мимесис созвездий.

Что привело людей туда, где они оказались? Почему наш мир так внезапно и обидно уменьшился, стал совсем крохотным?

Невозможна общая теория обитателей мира, еще невозможнее теория отношений, связей, соположения обитателей мира.

Зато вполне можно набросать идеи себя и своей практики. Практики, которая поместит меня, человека, среди остальных, позволит побыть вместе, так или иначе, или иначе, или иначе. И там уже может происходить (или) что угодно, то, что влечет.

Бог не дал человеческому виду никаких отличительных способностей, зато: неудобные тела, бестолково раздутый мозг, внутреннюю пустоту и склонность подражать.

Никакой сущности во мне, человеке, и правда, нет. Отсюда жажда наша заполнять, подражая другим (тем, у кого есть сущности или нет), свои души.

Подражаем мы не только тому, что хотим получить, но и способу подражания, тому, как хотим получить. Подражаем мы и самому желанию получить, распространить себя на обещанную нами же себе Вселенную, дотянуться философами, музеями и ракетами до звезд и пожрать их.

Откуда все это взялось-то?

Едва уловимый миг, в котором мы можем повлиять на себя, настает тогда, когда мы вы-

бираем чего желать, чему подражать, с чем смешать себя, в каком месте разорвать мысли, кожу, глаза, как подарить свою смертность.

Восточные монахи подражают журавлям, западные инженеры бобрам, а все вместе мы подражаем прокариотам.

Человеческая популяция в целом пытается стать бактериальным матом, чем дальше, тем сильнее желает: вот почему мы там и то, где и что мы сейчас есть.

Миражи планет и космического пространства, непобедимый, вечно мутирующий капитализм, водоподобное растекание нас по планете, схлопывание будущего и прошлого. Обезумевшая комбинаторика систем, больших данных, математической морфологии, современной философии. Ну, еще бы!

Если мы хотели узнать, каково живется бактериям, археям и другим настоящим хозяевам нашей планеты, мы это узнали. Так, как могут узнавать люди — учась у мира прокариот, становясь им, отдаваясь ему каждый раз заново, каждый случай по-разному, снова и снова устраивая нечто, вызывающее наше собственное недоумение: как такое могло случиться?

Спасибо, что дальше?

(Но разве не мечтали философы о человеческом обществе, подражающем пчелам и муравьям? Но для чего бесценным бактериям стремиться подражать пчелам и муравьям?)

Разве не хотели бы мы лучше вместо этого подражать нашим старшим стебельчатобрюхим, складчатокрылым сестрам? Согреться в тепле их умного, пятиглазого света?

Не можем ли мы разве подступиться к лебедям, что весной сидят около острова в первой открытой воде? Лебеди умеют делаться звездами, нашего умения хватит делаться лебедями перьями.

Машины, которые пробудили нашу популяцию к жизни, а теперь мягко дурачатся с нами... Может, пора уже поставить себя в их распоряжение?

В силе осталось лишь давнее мое намерение — изучать природу, внутреннюю и внеш-

нюю, и путем любовного подражания предоставить ей действовать и властвовать над нами.

Нет, такого не случится. Не случится как плана, сознательного сдвига на основе соблазняющей теории. Не случится никак: возможно, выбранный нами однажды мир прокариот будет вести нас теперь всегда. Возможно, только смерть разлучит нас.

Что я могу предложить взамен?

Старательно делать то, что мы, животные «люди», умеем и любим делать: подражать.

Чему-то другому, всегда чему-то другому. Всегда в других связях, слабостях, возможностях.

Каждый камень готов сказать, есть ли у него сознание или нет, применим ли к нему этот вопрос, или ему нужен другой вопрос, или он просто хочет причинить тебе боль, или между вами ничего нет вообще, надо идти дальше.

Незачем торопиться. Случаи отдать власть и учиться несметны. Любому можно посвятить жизнь. О каждом стоит рассказать историю. Где-то в конце нас ждут перепончатокрылые сестры.

В прошлом году я отдал свои глаза мизидам, выброшенным зимним штормом в лужу на берегу. Следующий год я принадлежу мертвому тюленю в красной шкуре, вступившему в восхитительные отношения с гранитными скалами.

Я хочу, чтобы тысячи других тоже подражали тому, что скажет им делать это. Пусть это будут просто дела и жизни. Пусть человеческая пленка рассыплется на миллиарды разнородных племен, каждое со своей теорией, каждое постоянно предающее само себя в угоду новому тотему.

Безнаказанно никто не блуждает под пальмами.

Илья Долгов

Родился в 1984 году в Воронеже.

Художник.

Живет в Кронштадте.

Нина Сосна

Соседи во мгле

Разговоры об экологии нередко вызывают раздражение или тоску, или и то и другое одновременно. Как дополнительная статья расходов, как очередное указание на непоправимость ситуации, ее катастрофический характер, к которому, однако, уже привыкли, и оттого многие действия по улучшению положения и попытки внедрять экологически адекватное сознание воспринимаются, как минимум, иронически, как максимум — как часть идеологии.

Последняя предъявляет себя в бесприютном, вызывающем леденящий холод ландшафте — обезлесение и деградация земель, эрозия почв, широкое использование невозобновляемых ресурсов, загрязнение вод мирового океана, исчезновение целых видов животных и птиц, или сокращение их поголовья, изменения климата, участвовавшие стихийные бедствия. Голый ландшафт, растворивший человека и не оставивший от него даже очерка на песке, о котором, казалось бы, еще недавно писал Мишель Фуко.

Не так легко оценить, что здесь соответствует реальности, а что нагнетается в чьих-то интересах или поддерживает нервное напряжение. Возможность изъятия дополнительных средств у населения под предлогом «защиты природы», как показывает анализ источников, была осознана правителями несколько столетий назад. Так, всеобщий страх перед нехваткой дров для обогрева в холодное время года позволил вводить запреты на вырубку лесов. Правда, обычно в пользу каких-либо заинтересованных лиц: королевские запреты начала XIV века издавались, чтобы «вернуть доверие крупных городов как партнеров Короны против владетельных князей». Строительство дамб и каналов обещало славу, но одна из важнейших функций каналов — орошение полей — в таких империях как китайская отошла на второй план или вовсе перечеркива-

лась задачей снабжения столицы зерном. Возобновление строительства Великого канала при императоре Суй Ян-ди (около 600 г. н. э.) произошло в основном с целью сбора податей, а его дамбы, скорее, способствовали наводнениям, чем защищали от них. Одна из наиболее захватывающих региональных экологических историй Китая — почти 900-летняя история озера Сян, водохранилища для полива посевов, заложенного в 1112 году. Ее лейтмотив — многовековая борьба между землевладельцами, желавшими осушить части озера, чтобы получить больше пахотной земли, и неподкупными чиновниками, сохранившими озеро для всеобщего блага, что достойно особой похвалы. Колебания политических курсов отражаются на состоянии озера — площадь его периодически сокращается, дно заиливается.

Автор фундаментального труда «Природа и власть. Всемирная история окружающей среды» Иохим Радкау неоднозначен в своих оценках полезности или вреда властных инициатив в вопросах интервенций в область природного. С одной стороны, он готов признать, что эффективную экологическую политику можно осуществлять только на международном или на глобальном уровне. Ведь промышленные выбросы не знают национальных границ, а работа с невнятными рисками и неуверенными решениями сама по себе требует политического стиля¹. С другой стороны, радикальных участников экосцены возмущает рост числа природоохранников, вступающих в переговоры с политическими и экономическими властными структурами. Радкау подчеркивает, что само понятие «окружающей среды» уже является оправданием повышения разнообразных налогов и широкого государственного — и даже военного — интервенционизма, будь то в собственной стране или в мире. Ведь экология в современном понимании связана с

Материал проиллюстрирован
репродукциями произведения
Сергея Кищенко и группы RESANITA
(Анита Фукс, Реза Пернтхаллер),
«Журнал наблюдений», 2015.

Документация акции и виде экспозиции
в галерее Треугольник в ЦСИ Винзавод,
Москва, октябрь 2015

долгосрочными жизненными потребностями всех, а не только с материальными интересами определенных групп. Кроме того, охрана среды с ее тормозящими и контролирующими принципами, с его точки зрения, «куда больше соответствует способностям государственных бюрократий, чем экономическая и технологическая политика, требующая предпринимательского дарования»².

Пожалуй, главный вывод, к которому приводит этот труд, состоит в том, что нельзя вынести никакого априорного суждения о том, что экологично, а что наносит безусловный вред. Каждая проблема должна рассматриваться конкретно, предлагаемые решения должны быть тоже конкретны, как и их исполнители. В целом многое в этом исследовании неоднозначно. Вырубка лесов не должна оцениваться сама по себе, важно, что происходит после с подлеском и освобожденной площадью. Эрозия не всегда вредит, так как может способствовать переносу почвы с малодоступных горных склонов в более удобные для возделывания речные долины. Введение ватерклозета было большим шагом вперед в гигиеническом отношении, но невероятно загрязнило реки. Вторичная переработка некоторых веществ более опасна, чем их захоронение. А тот факт, что на протяжении своей истории Китай не раз оказывался на грани экологической катастрофы, не объясняется исключительно менталитетом. «Приводимые аргументы отчасти пусты, например, что китайские крестьяне — как все крестьяне в этом мире — рубили леса, занимались подсечно-огневым земледелием, убивали животных и использовали для своего пропитания. Все это само собой разумеется и не доказывает ни релевантности, ни нерелевантности конфуцианских и даосистских идей о природе. Важно, формировалось ли у них устойчивое хозяйство»³. Проблема — в долгосрочности перспективы: то, что видится самым большим затруднением на данном этапе, может оказаться впоследствии лишь элементом более комплексных изменений. А коварство частичного преодоления экологических проблем в том, что оно прикрывает незаметно подкрадывающиеся кризисы и отключает традиционные способы регулирования.

В том, что способы регулирования множественны и должны оставаться таковыми, в том

числе для заботы об окружающей среде, позиция Радкау соответствует убеждениям специалистов в других областях. Среди называемых способов регулирования — давняя традиция правовых норм Западной Европы, экономические механизмы, государственные установления, экспертизы и данные точных наук. Вероятно, искусство также выступает одним из таких способов. Именно поэтому в описаниях того, что называют экологическим искусством, столько внимания уделяется «ремедиации», «сохранению», «поддержанию», «консервации»⁴. В этом смысле у искусства нет привилегированной позиции, как нет и преимущества во времени: экология, пожалуй, один из тех редких случаев, когда искусство встраивается в обсуждаемый круг проблем, а не создает его, предугадывая и выражая то, что станет очевидным в других сферах лишь позднее.

Это хорошо видно на следующих примерах. Эко-художница Рут Валлен в конце семидесятых годов поместила в нескольких местах в воду залива Сан-Франциско деревянные конструкции, на которых с течением времени появлялись живые организмы, в том числе чужеродные, приносимые судами в продолжение своеобразного процесса колонизации. Периодически художница осматривала конструкции и фотографировала изменения, используя увеличение, затем выставляла работы в галереях. Из пояснений интересующимся возникло нечто вроде художественно-образовательного сайта. Конструкции были деинсталлированы в 2015 году. Показательно, как Валлен описывает идею, начало проекта: «Как измерить красоту организма (или его утрату), если он едва различим для глаз?»⁵. Методы, которыми она как сотрудник Сан-Францисского отделения службы национального парка руководствовалась в изучении морских обитателей и состояния воды, как правило, измерительные, в какой-то момент показались недостаточными настолько, что она «обратилась к художникам в поисках формы, которая поможет поднять уровень экологического сознания». В процессе работы над проектом возникла задача сопряжения научной информации и того, что Валлен называет *visual delight*, чтобы потенциальный участник проекта, обратив внимание на состояние залива, не был перегружен информацией в текстуальной форме. Со-

четание специфики места (*site-specific*) и эмоциональной мотивации важно для экологических движений в целом: это то, что они оберегают в себе.

Второй пример — проект *Ghost Nets* Авивы Рамани, в 1990 году купившей заболоченный участок прибрежной земли в штате Мэн, на котором она спроектировала дом, сад на возвышенности и в течение десяти лет исследовала связи почвы и воды в поисках альтернативных решений. Там же она исследовала на практике Теорию триггерной точки (*trigger point therapy*), в соответствии с которой точно рассчитанные интервенции могут запустить значительные системные преобразования. Все части проекта, как написано в релизе, были «перформативны, трансформативны и исследовали аспекты связей земли и воды концептуально и практически».

Своеобразное жизнестроительство Рамани, возможно, преодолевает границы, очерченные для искусства тем же Радкау. Романтическая живопись и воспеание дикой природы, будь то Руссо или Каспар Давид Фридрих, как и создание сначала садов и парков, а потом и национальных заповедников, по его мнению, — свидетельство тоски по природе тех, кто ее уже утратил, прежде всего жителей городов. Близкое же исследование форм жизни, в том числе собственной, в условиях, когда она с трудом возможна, превращает процесс решения такой задачи в художественный жест.

Иначе ориентированный, чем Радкау, эколог Тимоти Мортон пишет о том, что привычные координаты мира рассеиваются. По его мнению, открывается что-то темное, но, призывает он своих читателей, не нужно бояться. Адресат корреспонденции певицы Бьорк⁶, не приглашает ли он вообразить этот по-своему захватывающий проект «темной экологии», например, в связи с ее длинным видео *The Black Lake*, снятом, что немаловажно в обсуждаемом контексте, в пустынных каменистых ландшафтах ее родной Исландии, фактически постапокалиптических, так как экосистемы этой страны не восстановились после вспахивания почв и выпаса овец, Исландии, где нет ничего, что могло бы сравниться с фигурой человека?

Однако эта работа Бьорк вызвана вполне человеческими переживаниями, и потому разворачивает тезис Мортон при всей инклюзив-

ности⁷ в совершенно определенную сторону, что позволяет задать вопрос: не является ли «будущее сосуществование», о котором он пишет, вариантом загадочного *voisinage*, соседства?

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Радкау Й. Природа и власть. Всемирная история окружающей среды. Пер. с нем. Н. Штильмарк. М.: Издательский дом ВШЭ, 2014. С. 328, 343–345.

² Там же. С. 356.

³ Там же. С. 145. Хотя сам Радкау явно не ставит знаменитую «устойчивость» (*sustainability*) во главу угла экологической деятельности, резонно беспокоясь о том, что расчет «предельно допустимых значений» порой усложняется экспертами для того, чтобы удержать проблему в рамках своей дисциплины.

⁴ В этом виде искусства и соответствующих арт-практиках преследуется сохранение, ремедиация и/или витализация форм жизни, ресурсов и экологии Земли путем применения принципов экосистем к существующим видам в литосфере, атмосфере, биосфере и гидросфере, включая дикие и урбанизированные участки. От инвайроменталистского искусства отличается функциональным поддержанием экосистем и включением социальных активистских практик. В экологическом искусстве участвуют художники, ученые, философы и активисты, которые совместно работают над проектами по реставрации, ремедиации и общественному осознанию — см. подробнее: *Weintraub L. To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. Berkeley, California: University of California Press. 2012.

⁵ См. подробное описание в: *Wallen R. The Sea As Sculptress—From Analog to Digital // Proceedings of the Digital Arts and Culture Conference*, 2009.

⁶ См.: Björk: Archives, with other contributions by Klaus Biesenbach, Nicola Dibben, Timothy Morton and Sjöón. Thames & Hudson, 2015.

⁷ Ср.: «Нам срочно нужно выявить основания, чтобы действовать не исходя из понятий самости, потому что даже если мы модифицируем эти понятия, чтобы включить столько других, сколько возможно, кто-то неизбежно окажется исключен. Наша философия должна быть инклюзивной».

Нина Сосна

Родилась в Москве.

Философ, медиатеоретик.

Автор книги «Образ и фотография» (2011).

Живет в Москве.

Андрей Шенталь

Фунгофетиш, фунгосфера, фунгоцен: призыв к споруляции*

Бесполезно полагать, что вы знаете грибы. Они ускользают от вашей эрудиции.
Джон Кейдж

Массовое употребление грибов в пищу насчитывает всего лишь пятьсот лет. Но присутствие грибов в культуре — о чем вам расскажет любой документальный или научно-популярный фильм по микологии — исчисляется тысячелетиями. В отличие от других живых организмов, инструментализированных, а затем капитализированных человеком, они как будто бы до последнего отстаивали свою автономию. Короткие, часто зловещие, встречи с грибами не поддаются полной рационализации и концептуализации, оставляя за собой осадок нассимилируемого опыта. Даруя спасение или обрекая на гибель, они окружили себя множеством мифов по ту сторону принципа удовольствия. Посему развитие отношений между грибами и людьми исторически развивалось по двум векторам: микофобии — презрению и отвращению, доходящих до суеверного или панического страха, и микофилии — интереса и любви, перерастающих в квазирелигиозные культы.

Сегодня по всему миру грибы входят в моду; ими увлекаются художники, дизайнеры, активисты, философы, антропологи; «смирная охота» обретает популярность даже в микофобных странах, а грибоподобных микомицетов (прежде считавшихся грибами ползучих слизевиков) даже заводят

в качестве питомцев¹. Сенсационные открытия в сфере микологии захватывают массовое сознание, а микологи становятся звездами TEDa и аналогичных популистских площадок². Тем не менее, доступ к информации не рационализирует отношения людей к грибам. Пока известные ученые уверенно заявляют, что именно это царство спасет нашу планету от экологической катастрофы, масс-медиа бьет тревогу: грибы атакуют планету и скоро погубят нашу цивилизацию. В этом тексте мы попытаемся художественно и критически осмыслить возросший интерес к грибам, интерпретировать новейшие открытия в биологии и, полемизируя с распространенными трактовками, предложить альтернативные сценарии совместного посткапиталистического будущего.

Фунгофетиш или грибная телесность

Плодовые тела (или карпофоры) — репродуктивные органы высших грибов (*Dikarya*), образующиеся из переплетенных гиф (нитей) мицелия на поверхности субстрата. В повседневной речи слово «гриб» синонимично этой феноменологически данной части организма, что вызывает не только терминологическую путаницу, но искажает традиционные представления об этом царстве. Однако в некоторых языках, например, в английском, слово *mushroom*, восходящее к французскому *mousse* (мох, а следовательно то, что образуется на нем) — отделяет культурную (и, прежде всего, гастро-

* Данный текст является частью художественной работы, созданной для многоуровневого выставочного проекта «Опыты нечеловеческого гостеприимства» в Московском музее современного искусства, организованного фондом V-A-C в апреле 2017 года. Кураторы проекта: Мария Крамар, Карен Саркисов.



номическую) составляющую, т.е. классическое плодовое тело макромицетов, от латинского *fungus* — как всей морфологии грибного организма, так и любого представителя этой группы эукариотов (включая микромицеты: плесени, дрожжи и т.д.)³. Множественное *fungi*, таким образом, подразумевает как все видовое многообразие этого царства, так и всю морфологическую протяженность отдельных особей (включая грибницу и споры), а субстантивированное прилагательное *the fungal* следует трактовать как их онтологическую сущность. Ниже мы последуем порядку заданной нами классификации: в первой части мы коснемся грибной феноменологии *mushroom*, рассмотрев грибы как предмет культурного опыта, во второй — перейдем к *fungi* как скрытой планетарной силе, и, наконец, в третьей главе обозначим онтологию *the fungal* или *грибного* в его политическом измерении. Для удобства мы будем пользоваться привычным русским названием, при необходимости внося уточнения.

В средней полосе вегетативные тела грибов при благоприятных условиях появляются в несколько этапов, но активнее всего они плодоносят во второй половине лета — начале осени, производя мелкие точечные

интервенции в плотный растительный ландшафт. Привлекая внимание своей чужеродностью и ареальностью, они размыывают окружающий их растительный мир в монотонный зеленый шум (как известно, для сбора грибов необходимо включить специальную «оптику»). На фоне естественного «хромакея» их присутствие уподобляется театральным мизансценам, где главные действующие лица — неподвижные объекты непонятного, будто бы внеземного происхождения. В отличие от корней и стеблей растений плодовые тела грибов отличаются ограниченным ростом и уже на стадии зачатков (примордиев) определяется их будущая форма. Их развитие как будто бы детерминировано предзаданным бинарным кодом или алгоритмом и лишь иногда искажается случайными обстоятельствами, привнесенными окружающей средой извне. Так что извлеченные из природного контекста и представленные на мониторе, они кажутся не то постинтернет скульптурами, не то компьютерной графикой (именно так их воспринимали некоторые люди, которым мы отправили кадры будущего фильма).

Такое восприятие подтверждается и научными открытиями. Грибницу, из которой прорастают плодовые тела, сегодня сравнивают с природным интернетом, потому как она осуществляет передачу химической информации между различными организмами⁴. Интернет и грибница изоморфны друг другу, а сама мицелиальная форма является архетипической структурой, проходящей через многие природные явления. Таким образом, в грибах на глубинном уровне проявляется гомология между цифровой и природной онтологиями, о которой сегодня спорят философы и критики⁵. А карпофоры оказываются осязаемой манифестацией этой бинарной онтологии, где граница между виртуальным и реальным стирается бесследно. Однако при всем при этом грибы сохраняют в себе некий сырой остаток, который не исчезает даже при трехмерном сканировании, попытках их оцифровки или генерированию из цифрового кода.

Плодовое тело гриба — медиум между низом и верхом, между царством грибов и классом млекопитающих. В человеческой культуре этот осязаемый предмет с легко

узнаваемой формой парадоксальным образом объединяет в себе качества фетиша как в марксистском, так и в психоаналитическом его понимании. Как известно, размножение грибов может быть половым и бесполом (что характерно и для других организмов), но только у грибов и миксомицетов, насколько нам известно, существует неисчислимо количество полов, достигающее по разным данным до 26000, а то и до 36000⁶. Размывая до бесконечности сексуальную поляризацию и гендерную дихотомию, ризома мицелия, сама по себе лишенная какой бы то ни было идентичности, как бы в насмешку над человеком порождает предметы подозрительно знакомых форм. Сами эти «частичные объекты», подобно скульптурам Константина Бранкузи, нередко сохраняют двуполость, намекая на возможность самосозидающего воспроизводства вроде своеобразного акта партеногенеза⁷. Одновременно их плотность, упругость, граничащая с дряблостью, мясистость, а также сопровождающая их слизкость, влажность и обилие экстракорпоральных выделений отдают чем-то порочным и непотребным, тем, что в английском называется *obscene*.

Жонглируя словами, критики описывали искусство 1980-х годов через понятие *obscene* как акт нападения на сцену (*scene*) визуальной репрезентации⁸. И в каком-то смысле грибы действительно *антивизуальны* и даны не взгляду, а направлены внутрь самой человеческой телесности. Можно предположить, что репрезентация плодовых тел следует противопоставлению по линии видение — слепота, «возвращая зрение своему местоположению в аффективном, эротическом основании тел»⁹. Еще Зигмунд Фрейд, описывая обманчивость сновидений, указывал, что в самом наглядном толковании следует оставить какую-либо часть неразъясненной. «Мысли, которые скрываются за сновидением и которые всплывают при его толковании, должны оставаться незавершенными и расходиться во все стороны сетевидного сплетения нашего мышления. Над самой густой частью этой сети и возвышается желание сновидения, как гриб из своей грибницы»¹⁰.

При всей своей полиморфности грибы наделены невероятной миметической силой

подражания другим видам. Аурикулярия уховидная (*Auricularia auricula-judae*), а также изощренные грибы из таксона гастеромицеты: гриб-веселка обыкновенная (*Phallus impudicus*) и решеточник колоннообразный (*Clathrus columnatus*) — с натуралистической точностью воспроизводят отдельные части человеческого тела во всей их отталкивающей неприглядности. Считается, что в русском языке фаллическая форма трубчатых грибов определила их мужские названия, а шляпки с пластинчатым гименофором, обладающие углублением сверху, а также краями, напоминающими губы, — женские. Грибы обескураживают буквализацией, где фаллос, понятый как означающее, накладывается обратно на реальный половой орган, иллюстрируя максимуму Теодора Адорно, что в психоанализе истинны только его преувеличения¹¹. Их роль в эротической символике древних народов¹², впрочем, как и химическое действие псилоцибина в контркультурных сексуальных практиках (т.н. *sex on shrooms*) может стать отдельной темой разговора. Сегодня мы знаем и химию их восприятия: трюфели, как оказалось, содержат ароматные масла, чей запах сходен с человеческими феромонами, а фаллический гриб





«леди с вуалью» (*Phallus indusiatus*), согласно одному не слишком убедительному исследованию, посредством одного лишь обоняния может вызвать у женщин оргазм¹³.

В современной либидинальной экономике грибы как сексуально-товарные фетиши (фунгофетиши) оказываются двигателем накопления богатств. Например, антрополог Анна Цинг исследует то, как гриб-мацутакэ, формирует свою собственную экономику внутри системы взаимосвязанности, нарушая гомогенность процесса глобализации¹⁴. Будучи одним из самых дорогих в мире грибов, мацутакэ — ключевой элемент культуры Японии: самые качественные и ценные плоды не предназначены для употребления в пищу — их приносят друг другу в дар¹⁵. Как выяснилось, этот редкий гриб предпочитает расти в поврежденных человеком ареалах обитания, и после его обнаружения в Северной Америке он создал новые «цепочки поставок», активно задействуя в сборе, сортировке и продаже выходцев из Южной Азии. Тем самым плодовое тело гриба играет роль нечеловеческого двигателя экономики, способствуя концентрации богатства вне традиционных представлений об однонаправленности прогресса. Социолог Джейсон Мур,

говоря о том, что накопление капитала осуществляется не только на основе эксплуатации рабочей силы, но и благодаря природным ресурсам, использует понятие *oikeios*, описывая им творческие, созидательные, многоуровневые отношения видов и окружающей среды¹⁶. Гриб как участник таких межвидовых сплетений сообщает нам, что рынок, производство, политические и культурные отношения не сводятся к «социальным» отношениям, а природа как дешевый эксплуатируемый ресурс не может выноситься за скобки. Она сама является инженером экосистем на «капиталистических руинах» лесостроительства. Можно добавить и то, что мистическое отношение к фунгофетишу, которое рационализируется его уникальным запахом и вкусом, не просто лишает человека статуса единственного двигателя экономики, но и частично подчиняет экономику грибному фетишизму.

Брутальность гриба *in situ* вызывает у людей самые различные эмоции от неловкого смущения, о котором мы писали выше, до брезгливого отторжения. Неподвижная грибная материя, лишенная возможности перемещаться, будто бы обобщает собой все противоречия человеческих представле-

ний о жизни и ее категоризации в качестве живого. Грибная белковая масса максимально приближена к животной плоти, а потому пугает своим одновременным сходством и отличием от человеческого тела. Грибное мясо представляет собой *res extensa* — субстанцию, занимающую место в пространстве или то, что в английском называется *stuff* — непрозрачный, плотный сгусток материи, неассимилируемый в дискурсию. При всем своем сходстве с животным организмом как протроф не обладает никакими видимыми признаками жизни или одушевленности и, скорее, напоминает труп: он бездыханен, неподвижен, студен.

Существует миф — если прикоснуться к грибу, он перестает расти и скоропостижно умирает, не достигнув зрелости. В современном постиндустриальном цифровом обществе, одержимом неприкосновенностью (в том числе регуляцией физического контакта)¹⁷, сбор грибов оказывается редкой встречей с голей неопосредованной телесностью *per se*. Жутковатость грибной массы, которая жива и мертва, близка и далека, знакома и незнакома, нарушает привычные культурные оппозиции и дает основание для многочисленных спекуляций. В некотором смысле гриб подобен бездыханному телу Иисуса Христа (недаром филолог Джон Аллегро, автор скандальной книги «Священный гриб и крест» (1976), утверждает, что имя новозаветного мессии — эвфемизм для психотропного *Amanita muscaria* или мухомора красного, игравшего важную роль в религиозных ритуалах)¹⁸. «*Noli me tangere*». «Не прикасайся ко Мне». Это обращение Христа к Марии Магдалине в момент ее попытки осязаемо убедиться в воскрешении мессии, означало, по мнению Жака-Люка Нанси, что именно Магдалина, а не мессия и есть смерть¹⁹. Его употребление в пищу в таком смысле аналогично евхаристии, символическому акту приобщения к телу бога. Как считал Теренс Маккена, употребление псилоцибиновых грибов, приводит к тому, что картезианский дуализм *res cogitans* и *res extensa*, разделение мышления и материи, преодолевается, и человеческое сознание может проецировать свое содержание на окружающий мир, а, следовательно, в таком со-

стоянии неодушевленное — одушевляется вновь²⁰.

Осцилляция между живым и мертвым говорит нам о том, что в момент встречи с грибами происходит не столкновение с чем-то незнакомым, но, наоборот, с глубоко знакомым, но вытесненным психическими механизмами как индивидуального анамнеза, так и культурных представлений. По сути, эта встреча с остатком анимистической душевной деятельности, распознавание человеческого в нечеловеческом. Человек и гриб узнают себя друг в друге, и сегодня это взаимное узнавание начинают подтверждать научные открытия. В 2005 году группа из двадцати микробиологов пришли к выводу, что животные и грибы должны быть объединены в новую обширную группу эукариот — опистоколоты или заднежутиковые²¹. Сегодня считается, что царство животных отпочковалось от царства грибов примерно 650 миллионов лет назад, а ДНК людей и грибов совпадает на 50 процентов.

Страх смерти, представленный плодовыми телами, это не только страх предстоящей гибели, но страх смерти посреди жизни. «Не я — смерть, а ты — смерть». Встреча с грибами пробуждает ужас оттого, что человек осознает себя биологическим автоматом, неодушевленной механистической субстанцией, управляемой извне. Встреча с грибами — это переигрывание травматического опыта расщепления, когда субъект порывает с природой, чтобы навсегда остаться в культуре. Грибное тело — это, пользуясь фразой Нанси, «протяженность без входа»²², остространственная материя, непроницаемая для языка, навсегда оторванная от говорящего субъекта.

В современном гибридном капитализме биогенетический цифровой капитал сводит человека не просто к неодушевленному объекту-товару, но к калькулируемому, запрограммированному автомату и биохимическому ресурсу. Синтезированное мясо, выращенное в пробирке, или искусственные внутренние органы представляют собой живую плоть, лишенную сознания, психики, души. Пользуясь языком постгуманистов, грибы воплощают собой жизнь, экспроприруемую в качестве генетического ресурса, чья ин-

формационная сила была капитализирована²³. Потому мы осмелимся предположить: не подогревается ли возрастающей интерес к грибам потаенным нарциссическим страхом-желанием самообъективации? И здесь вновь фунгофетиш смыкает товарное овеществлением с сексуальным фетишизмом.

Фунгосфера или мыслящая оболочка земли

Функция фетиша — прикрывать нехватку. Скрытость, неявленность, неподнадзорность и есть онтологическая сущность грибов. Ведь выказываемость, видимость грибов человеку основана на замещении их осязательного и перцептивного отсутствия. Грибы, понятые как *fungi*, — это прежде всего мицелий, скрытый от невооруженного глаза. Те немногие нити, которые можно разглядеть среди листвы, обыватель по аналогии с устройством растений ошибочно принимает за «корни». Согласно нашему предположению, это происходит не в силу незнания, а потому что грибы переворачивают наши представления о структурном устройстве и концептуальных границах телесности, ведь самим их телом является бесконечная ризоматическая протяженность нитей, прошивающих субстрат. Бен Вудард объясняет микофобию не только тем, что грибные тела разрушают и разлагают предполагаемую твердость других тел, но и тем, что тела «растягивают» концептуальные границы собственных²⁴.

Грибы являются самыми крупными организмами на планете, как, например, прославленный опенок из Орегона, занимающий площадь в несколько гектаров. Такие организмы достаточно сложно концептуализировать в объект, и вернее было бы их называть «гиперобъектами», т.е. объектами, значительно распределенными во времени и пространстве относительно людей²⁵. Наступая ступней на почву, мы прикрываем примерно 300 миль мицелия. И в лесу, и в черте города мы ступаем по живым организмам, огромным левиафанам. Мицелий наделяет почву пористостью, аэрацией, удерживает влагу и способствует диверсификации форм жизни. Для Вударда это могло бы свидетельствовать

о «неистовом и безудержном „разземлении“» [*ungrounding*] — утратой за почвой качеств твердости и надежности — «разземлении той самой поверхности, которая представляется необходимой для того, чтобы поддерживать грибовидное и все прочие формы жизни»²⁶. Но оно также подразумевает и пугающее одушевление материи, которая перестает восприниматься как пространство смерти, но оказывается живой и дышащей субстанцией, пронизанной гигантской нейронной сетью. Грибники давно догадались об этом, предупреждая, что в лесу нельзя говорить громко, чтобы не спугнуть потенциальный улов.

Художественная литература и кино чаще всего репрезентируют грибы как нечто обладающее способностью разложения и декомпозиции. Ярким примером этого архетипа можно назвать японский фильм ужасов «Матанго» (1963), где команда корабля, оказавшаяся на необитаемом острове и вынужденная питаться грибами, превращается в гниющих грибоподобных монстров. Но популярные документальные и околonaучные фильмы играют совсем на других страхах человека — способности грибных спор к анемохории и антропохории — распространению посредством воздуха или человека.

Движения ветра, его турбулентность и порывистость, используются грибами для диссеминации. Благодаря своему легкому весу споры грибов можно встретить даже на высоте двадцати километров. Каждый кубометр воздуха содержит от 1000 до 10000 спор, при каждом вдохе в человека проникает от одной до десяти невидимых частиц. Одно плодовое тело головача гигантского (*Calvatia gigantea*) может скрывать в себе до семи триллионов спор. Реза Негарестани говорит о том, что что «спора или эндобактериальная пыль — это нечто, за чьими зонами передвижения и пересечения нельзя проследить: одна частичка из роящегося месива, ускользающая с экранов радаров, пылинка, о которой ты никогда не узнаешь, вдохнул ты ее или нет»²⁷. Споры делают аэробные организмы предельно уязвимыми, ведь грибы выживают даже в стерильных лабораториях, а система кондиционирования иногда лишь способствуют их размножению.

Споры, образующиеся на самом мицелии грибов-микромикетов (конидии) ответственны за микогенную сенсibilизацию. В результате их деятельности человек подвергается микозам и микоаллергиям, вызывая носительство, инвазию и аллергическое состояние²⁸. В знаменитом мультфильме Хаяо Миядзаки «Навиская из Долины ветров» (1984), изображающем постапокалиптический мир, люди прячутся в скафандрах, спасаясь от токсичных грибов. Их инвазивная сила даже в документальных фильмах обретает гротескный характер. Например, российский телефильм «Плесень» (2013) и множество аналогичных передач нагнетают ощущение ужаса: мир захватывают грибы и отравляют человечество. Негарестани подчеркивает как раз-таки этот милитарный характер споруляции: «споруляция — это способ становления эндобактериальным реликтом во враждебных средах (в лишении питательных веществ или отсутствии влаги); это способ становления является полностью милитаризованным, укрепленным, замаскированным и дисперсионным»²⁹.

При этом грибы несут угрозу не только человеку как биологическому существу, но и его культуре, с чем регулярно сталкиваются музеи, архивы и библиотеки. Вудард пишет: «Вне органического гриб разрушает неорганические структуры; грибковое расстройство (de-structuring) распространяется на зыбкие пространственные измерения древней истории в целом (порча древних рукописей, постепенное разрушение руин) и покрывает все пространство цивилизации, которое бесконечно рассыпается во времени»³⁰. Почти незаметные грибы-микромикеты пугают ширящимся заселением мест микроскопическими телами. Они оказываются действующими агентами десублимирующей силы, подрывающей сами основы цивилизации. Будучи самыми быстрорастущими организмами (упомянутый гриб-макромицет веселка прирастает на пять мм в минуту), грибы ускоряют процесс культурного самостирания и амнезии. Но при этом они так же быстро и неожиданно исчезают, превращаясь в гнилостную слизь, и в отличие от растений и животных практически не оставляют





после себя следов. По этой же причине достаточно сложно проследить их эволюцию: окаменелые грибы — редкая находка палеонтолога. Тем самым плодовые тела напоминают человеку о его трагической бренности ведь когда-нибудь даже кости, этот последний мнемонический медиум истории, архивирующий коды ДНК, подвергнутся эрозии. Грибы оказываются десублимацией самой десублимации.

Итак, грибы (*fungi*) ризоматически распространяются под землей и дисперсионно — над землей и в воде, объединяя планету в сложноконцептуализируемый гиперобъект. Все вместе они образуют фунгосферу — мыслящую оболочку земли. Планетарная сила грибов предстает в качестве лемовского Соляриса, но вместо единой студенистой массы, обладающей высокоразвитым интеллектом, грибы действуют через сложные биоценозы, невидимые водные и воздушные потоки. Если в середине прошлого века грибы, по мнению микологов, помогли победить фашизм (тогда на основе плесневого гриба пенициллиума был изобретен пенициллин, спасший миллионы человек и сэкономив миллиардные бюджеты), то сегодня грибы можно рассматривать в качестве агентов нового планетарного миропоп-

рядка. Создавая новые формы экономики или же подрывая существующие (например, именно грибы погубили легендарный колониальный проект Генри Фонда «Фордлэндия», заразив его плантации³¹), могут быть использованы для революционной деятельности. Пока теоретики предаются меланхолическому катастрофизму, выраженному в слове «антропоцен»³², консолидация с грибами может помочь человечеству, попавшему в собственную ловушку, преодолеть пораженческие настроения и предложить новое политическое воображаемое. Наша совместное будущее может называться фунгоцен, эпоха грибов.

Грибная онтология политики в эпоху фунгоцена

Ученые приписывают грибам важнейшую геофизическую роль — измельчение скал ради создания почвы. Если бы не грибы, леса завалило бы сухими ветками до верхушек деревьев, а прошлогодняя листва не давала бы весной пробиваться траве. Грибы — санитары планеты, и по сей день они продолжают свой невидимый и неблагодарный труд. Но сегодня способность грибов к разложению полимеров на мономеры активно используется как теоретиками, так и практиками микологии. Как правило, речь идет о множестве различных способов очистки и восстановления окружающей среды — микореставрации, то есть способе реанимации ослабшего иммунитета окружающей среды, который основан на микофилтрации, миколесничестве, микоремидации и микопестицидах³³. Только грибы способны питаться радиацией, разлагать пластик, перерабатывать нефть и т.д.

Но за этой чисто утилитарной функцией грибов, которые должны исправить ошибки человечества, все чаще слышится призыв уподобиться грибному и действовать как грибы. Так международная группа «Фронт освобождения спор» в своем манифесте и образовательных проектах «Радикальная микология» призывает людей не только выращивать грибы в пищевых или экологических целях, но учиться у грибов строить человеческие и межвидовые отношения. Как сообщает их манифест, «Радикальная микология» изучает ин-

теллект грибных систем, чтобы повысить личную, общественную и экологическую стойкость. Повторяя поведение грибов, нам следует стать внимательными к окружающей среде, покинуть офисные работы и вступить в симбиотические отношения с природой³⁴, в чем несложно разглядеть руссоистскую идеализацию «естественного состояния».

Однако микология предлагает не только анархо-примитивистское прочтение, но и такие интерпретации, которые бы не гнушались ценностей технологического прогресса, модернизации, эмансипации и освобождения. Микология может выступить, с одной стороны, на теоретическом уровне как критика существующей идеологии, а на практическом дать модели новых форм борьбы, в которых сами грибы могут солидаризоваться с человеком и выступать политической силой.

Как известно, биосоциальные науки, основанные на сравнении поведения приматов и дружи животных с устройством человеческого общества, в XX веке легитимизировали статус-кво, ссылаясь на якобы незаинте-

ресованный и объективный характер научного знания. Как пишет Донна Харауэй, «животные общества широко использовались в рационализации и натурализации угнетающих порядков подчинения в политике человеческого тела»³⁵. Поскольку, как мы попытались показать, грибы и люди имеют между собой немало общего, микология может предложить альтернативный взгляд на существующие властные отношения.

Сегодня ученые следуют таксономии грибов, основанной на том, что мы бы назвали реляционной онтологией грибного, делая акцент не на морфологии, но на способе их питания, а, следовательно, их невидимых связях с другими видами, самом способе их отношения к миру³⁶. Онтология грибного, как мы увидим, может задать прогрессивную интерсекциональную повестку для радикальных и утопических трансформаций.

I. Микоризы.

Микоризные (греч. *μύκης* — гриб и *ρίζα* — корень) грибы вступают в симбиоти-





ческие отношения с растениями. Они растут, либо оплетая своими клетками корни плотной сетью и проникая в межклеточное пространство (эктомикориза), либо же гифы мицелия проникают внутрь самих корневых клеток растения (эндомикориза). Мицелий снабжает их необходимыми питательными веществами и обеспечивает влагой, в то время как грибы получают глюкозу, выработанную в результате фотосинтеза. Многочисленные опыты, описанные в научной и популярной литературе, доказывают несостоятельность растений без подспорья грибов: по некоторым подсчетам до 90% растений непосредственно зависят от микоризы³⁷. В одном из опытов, проведенных лесным экологом Сьюзен Симард, дереву перекрыли доступ к солнечному свету, тем не менее оно выжило, потому что микоризная ассоциация передала ему ресурсы растений других видов³⁸. Сегодня известно, что магистраль мицелия могут передавать между растениями углерод, азот, фосфор, воду, защитные сигналы, аллелохимические вещества и гормоны (т.е. информацию) причем иногда на расстояние несколько километров³⁹.

Микоризные сети ставят фундаментальные вопросы перед наукой: может ли организм рассматриваться как автономная сущность или же только как часть сложных ассамбляжей? Например, сегодняшняя теория «расширенного синтеза» утверждает, что вопреки расхожему мнению, отбор происходит не в рамках индивидуального организма, но в рамках эпигенетики и происходит через весь жизненный цикл, осуществляясь на множестве уровней: генах, геномах, организмах, популяциях и экосистемах⁴⁰. Таким образом, мы не можем говорить о грибах и растениях как наборе индивидуальных организмов, которые находятся в отношениях постоянной конкуренции, подобно капиталистическому рынку, но как о системе «блокчейна». Природа строится на глубокой, «темной» экологии, где различные агенты взаимосвязаны сложнейшими отношениями, которые людям лишь только предстоит изучить. Грибы перераспределяют излишки питательных веществ, следуя принципу «от каждого по способностям, каждому по потребностям» (знаменитая мистификация «Ленин — гриб» в связи с этими открытиями кажется проро-

ческой). На политическом уровне это также соответствует онтологии субъекта, которую мы можем обнаружить, например, в понятии «трансиндивидуальности» Этьена Балибара, для которого субъект и общество находятся во взаимно конститутивных отношениях. По его мнению, в результате социального «взаимодействия происходит «обновление» (*regeneration*), которое означает, что данный индивид (давайте назовем его «я») последовательно отказывается от некоторых частей себя, в то время как последовательно включает некоторые части других»⁴¹.

II. Сапротрофы.

Сапротрофные макромицеты являются редуцентами: они выделяют ферменты и кислоты, которые расщепляют большие молекулы мертвых растений или животных на более мелкие частицы. Сапрофитизм бывает трех уровней, и все три вида грибов-сапротрофов иногда действуют по очереди или же одновременно на одной территории. После того, как мертвое растение или насекомое уничтожено, за дело берется сапротрофы второго порядка, а последняя группа питается уже готовым перегноем. Причем взаимоотношения грибов с другими видами на каждой новой стадии становятся все более комплексными, и в процессе разложения принимает участие все больше других организмов. Полученными веществами грибы делятся с деревьями, насекомыми и пр.

Пока капитализм продолжает свое разложение на стадии неолиберального извода, грибы могут ускорить процесс самоанигиляции капитала и распада элит. В контексте обсуждения революционного насилия грибы-эндофиты предлагают людям «постгуманистическое» решение этого вопроса, исключающее напрасное кровопролитие. Если революции прошлого были дискредитированы террором, новое классовое противостояние должно учитывать развитие биологии — главной науки современности и ее вовлеченности в новые системы контроля. В современной системе, которую называют «фармакологически-порнографическим биокапитализмом» или «соматически-

политическим режимом», субъект, по мнению Беатрис (Поль) Пресьядо, управляется медиа, биомолекулярным наблюдением, семиотически-техническим контролем эмоций и телесных жидкостей, фармацевтическими корпорациями и развитием аудиовизуальной сферы⁴². Поэтому угнетенные классы могут дать отпор на биохимическом уровне, превратив транснациональную элиту в биохимический ресурс генетической, нейронной и фармакологической информации для мирового пролетариата, когнитариата или множества.

III. Паразиты.

Паразитические грибы перехватывают вещества, циркулирующие в растении, принося ему серьезный урон и порой приводя к его гибели. О действии паразитических грибов ведутся споры, так как разные типы отношений могут перетекать из одних в другие. Например, уничтожив растение, грибы-паразиты могут перейти в сапротрофные отношения со своим «хозяином». Однако в естественных условиях и в отсутствии антропогенного воздействия, их действие может играть положительную роль, освобождая ареалы обитания для других видов.

Такие грибы также позволяют нам вообразить новые революционные сценарии. Если мы согласимся с французской радикальной группой философов «Невидимый комитет», что сегодня власть стала логистикой и закреплена в инфраструктуре этого мира⁴³, то вместо того, чтобы захватывать государственные учреждения, которые являются не более, чем ловушками, революционерам будущего стоит направить свои силы на захват материального, технического, физического устройства мира, включая дороги, Wi-Fi сети, трассы, цепочки поставок и т.д. Тем самым грибы предлагают нам методы новой глобализированной революционной борьбы, где будет атакована и подорвана сама инфраструктура власти и охраняющая ее полиция. Наногрибы могут выступать невидимым оружием, заражая офисные центры, банки и стерильные VIP-зоны, проникая через систему кондиционирования и другие уязвимые места ограждений.

IV. Эндифиты.

Грибы-эндифиты внедряются в ткани растений, но вместо того, чтобы, паразитируя, уничтожать своих «хозяев», они ведут себя, скорее, как микоризы. Они способствуют росту организма, делают его устойчивым к стрессу и неблагоприятным условиям, а также отталкивают насекомых и другие, паразитические грибы. Их присутствие внутри организма может оставаться невидимым и выражаться лишь в том, что среди семян такое растение начинает производить и грибные споры внедрившегося гриба. В то время как некоторые полагают, что отношения эндифитов с растениями основаны на антагонизме, другие утверждают, что они основаны на тончайшем балансе генетической и молекулярной работы⁴⁴.

Грибы-эндифиты подрывают наше представление об индивиде как о самозамкнутой и самотождественной субстанции. Причем эндифитизм означает не просто включение микроскопических существ внутри большого организма, но о соразмерном проникновении одного в другого, размыкая субъекта к радикальному гостеприимству иного (вполне в духе философии события). Эндифитизм может позволить создать революционное сверхчеловечество будущего, как защищенного от болезней, так и способного обитать в различных климатических условиях, а значит, решит проблему концентрации населения в странах с умеренным климатом. Более того, произрастая в человеке, грибы смогут оберегать генетический материал в своих спорах. Как известно, грибные споры — экстремофилы, они выдерживают высокие и низкие температуры и могут выживать годами в ожидании подходящих обстоятельств. Поскольку споры выживают даже в открытом космосе, они обещают человечеству вечную жизнь во Вселенной, исполняя радикальное требование русских космистов биополитики бессмертия и восстановления справедливости по отношению к мертвым⁴⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Показательным может быть исследовательский дизайнерский проект «Грибное будущее» <http://www.fungal-futures.com/>. Что касается слизевиков, то им посвящен документальный фильм *The*

Creeping Garden (2014) (в русском переводе «Таинственный сад» или «Ползучий сад») // <http://www.creepinggarden.com/>

² См. выступления Пола Стемеца, Эбена Байера, Сьюзен Симард на сайте TED'a (<https://www.ted.com/>), многочисленные публикации *The Guardian*, *BBC* или *The Independent* и др. В России популяризацией микологии занимается Михаил Вишневский, которого активно поддерживает журнал «Афиша».

³ Информация онлайн-словаря этимологии: <http://www.etymonline.com/>

⁴ Stamets P. *Mycelium Running: How Mushrooms Can Help Save the World*. Berkeley: Ten Speed Press, 2005. P. 9-10.

⁵ См. номер «Цифровое и природное». ХЖ, № 96, 2016.

⁶ Volk T. Tom Volk's Fungus of the Month for February 2000 // http://botit.botany.wisc.edu/toms_fungi/feb2000.html: и Arthur C. Scientists discover why fungi have 36000 sexes // <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/food-for-the-gods-its-all-in-the-pheromones-1312575.html>

⁷ Буга И.-А., Краусс Р., Фостер Х. и др. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 23.

⁸ Foster H. *Bad New Days*. London: Verso, 2015. P. 14.

⁹ Krauss R. *Antivision* // October, № 36, Spring 1986. P. 153.

¹⁰ Фрейд З. Толкование сновидений. Минск: Попурри, 2003. С. 459. Любопытно, что в русском переводе отсутствует метафора гриба и мицелия, которая есть как в оригинале («Geflechts erhebt sich dann der Traumwunsch wie der Pilz aus seinem Mycelium»), так и в английском переводе «Толкования сновидений». Мы восстановили справедливость и внесли ее обратно внутрь кавычек.

¹¹ Adorno T.W. *Minima Moralia*. Reflections on a damaged life. London: Verso, 2005. P. 29.

¹² Белова О. В. Эротическая символика грибов в народных представлениях славян // *Топорков А.* (ред.) Секс и эротика в русской традиционной культуре. М., 1996.

¹³ Claus R. H. et al. The secret of truffles: A steroidal pheromone? // *Cellular and Molecular Life Sciences*. Volume 37, Issue 11, November 1981. P. 1178-1179.

¹⁴ См.: Tsing A. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: University Press, 2015.

¹⁵ Ibid, p. 123.

¹⁶ Moore J. W. *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. Verso: London, 2015. P. 4

¹⁷ Любопытно, что Франко «Бифо» Берарди использует ту же метафору *Noli me tangere*, говоря

об одержимости гигиеной в современном информационном обществе. Berardi F. And. *Phenomenology of the End. Cognition and sensibility in the transition from conjunctive to connective mode of social communication*. Aalto University: Unigrafia, 2014. P. 41.

¹⁸ Allegro J. *The Sacred Mushroom and the Cross*. A study of the nature and origins of Christianity within the fertility cults of the ancient Near East. Sphere, 1973.

¹⁹ Nancy J.-L. *Noli me tangere: On the Raising of the Body*. NY: Fordham University Press, 2008.

²⁰ См., например: Mckenna T. *Hermetic Corpus And Alchemy* // <https://terencemckenna.wikispaces.com/Hermetic+Corpus+And+Alchemy?responseToken=c8048d0e3c2986f39a3fbf62cc434989>

²¹ Adl S.M. et al. The new higher level classification of eukaryotes with emphasis on the taxonomy of protists // *Journal of Eukaryotic Microbiology*, № 52, September–October 2005

²² Нанси Ж.-Л. *Corpus*. М.: Ad Marginem, 1999. С. 86

²³ Braidotti R. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013. P. 61.

²⁴ Вудард Б. «Динамика Слизи. Зарождение, мутация и ползучесть жизни», Пермь: «Гиле Пресс», 2016. С. 54.

²⁵ Morton T. *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 2010. P. 130–35.

²⁶ Вудард Б. С. 52–53.

²⁷ Negarestani R. *Cyclonopedia. Complicity with Anonymous Materials*. Melbourne: re.press, 2008. P. 94.

²⁸ Заболотный Д., Пухлик Б., Пухлик С. Аллергия к грибам — актуальная проблема современности. 2003. Доступно по ссылке: <http://blogs.privet.ru/user/meitake/56818874>

²⁹ Negarestani R. *Cyclonopedia. Complicity with Anonymous Materials*. Melbourne: re.press, 2008. P. 94.

³⁰ Вудард Б. С. 52.

³¹ Tsing A. *A Feminist Approach to the Anthropocene: Earth Stalked by Man*. // https://www.youtube.com/watch?v=ps8J6a7g_BA

³² См.: Дин Дж. Антропоцен, наслаждение левых и анаморфная политика http://s357a.blogspot.ru/2016/03/blog-post_14.html

³³ Stamets P. *Mycelium Running: How Mushrooms Can Help Save the World*. Berkeley: Ten Speed Press, 2005. P. 55–123. См. также: Harbhajan S. *Mycoremediation: fungal bioremediation*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2006.

³⁴ *Spore Liberation Front*. *Radical Mycology: An SLF Primer*. 1st ed. 2009 // https://toleratedindividuality.files.wordpress.com/2015/02/radical_mycology_text.pdf

Также участник группы выпустил книгу: McCoy P. *Radical Mycology. A Treatise on Seeing and Working With Fungi*. Portland: Chthaeus Press, 2016.

³⁵ Haraway D.J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books, 1991. P. 11.

³⁶ Мы следуем таксономии, предложенной Полом Стемцем в книге «*Mycelium running*» и Фронтом освобождения спор в их «Радикальной микологии». Есть и другая таксономия, делящая грибы на четыре группы: аскомицеты, базидиомицеты, зигомикота и хитридиомицота.

³⁷ Stamets P., Wells J.B. *Mushrooms & Environment* <https://www.youtube.com/watch?v=90vhfdj1zic>

³⁸ Simard S.W. et al. Net transfer of carbon between ectomycorrhizal tree species in the field // *Nature*, 388, August 1997. P. 579–582.

³⁹ Симард С. Как общаются деревья // https://www.ted.com/talks/suzanne_simard_how_tree_s_talk_to_each_other?language=ru

⁴⁰ Rose S. How to Get Another Thorax // <http://www.lrb.co.uk/v38/n17/steven-rose/how>

⁴¹ Etienne B. *Spinoza: From Individuality to transindividuality* // <https://ptgustavlandauer.files.wordpress.com/2014/09/etienne-balibar-spinoza-from-individuality-to-transindividuality.pdf>

⁴² Preciado B. *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. New York: Feminist Press, 2013. P. 34.

⁴³ *Невидимый комитет*. Нашим друзьям. Москва: Гилея, 2016. С. 80.

⁴⁴ Материал об эндифитах доступен по ссылке: http://bugs.bio.usyd.edu.au/learning/resources/Mycology/Plant_Interactions/Endophytes/inGeneral.shtml

⁴⁵ Гройс Б. *Русский космизм: биополитика бессмертия* // Гройс Б. (ред.) *Русский космизм*. М: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. С. 6–29.

Андрей Шенталь

Родился в 1988 году в Москве. Художественный критик, теоретик, куратор и художник. Редактор «ХЖ», корреспондент журнала *Flash Art*. Живет в Москве.

Дмитрий Замятин

**Искусство
как сопостранственность:
художественная актуальность
и онтология воображения**

Искусство в эпоху постмодерна и глобализации: онтологический переворот

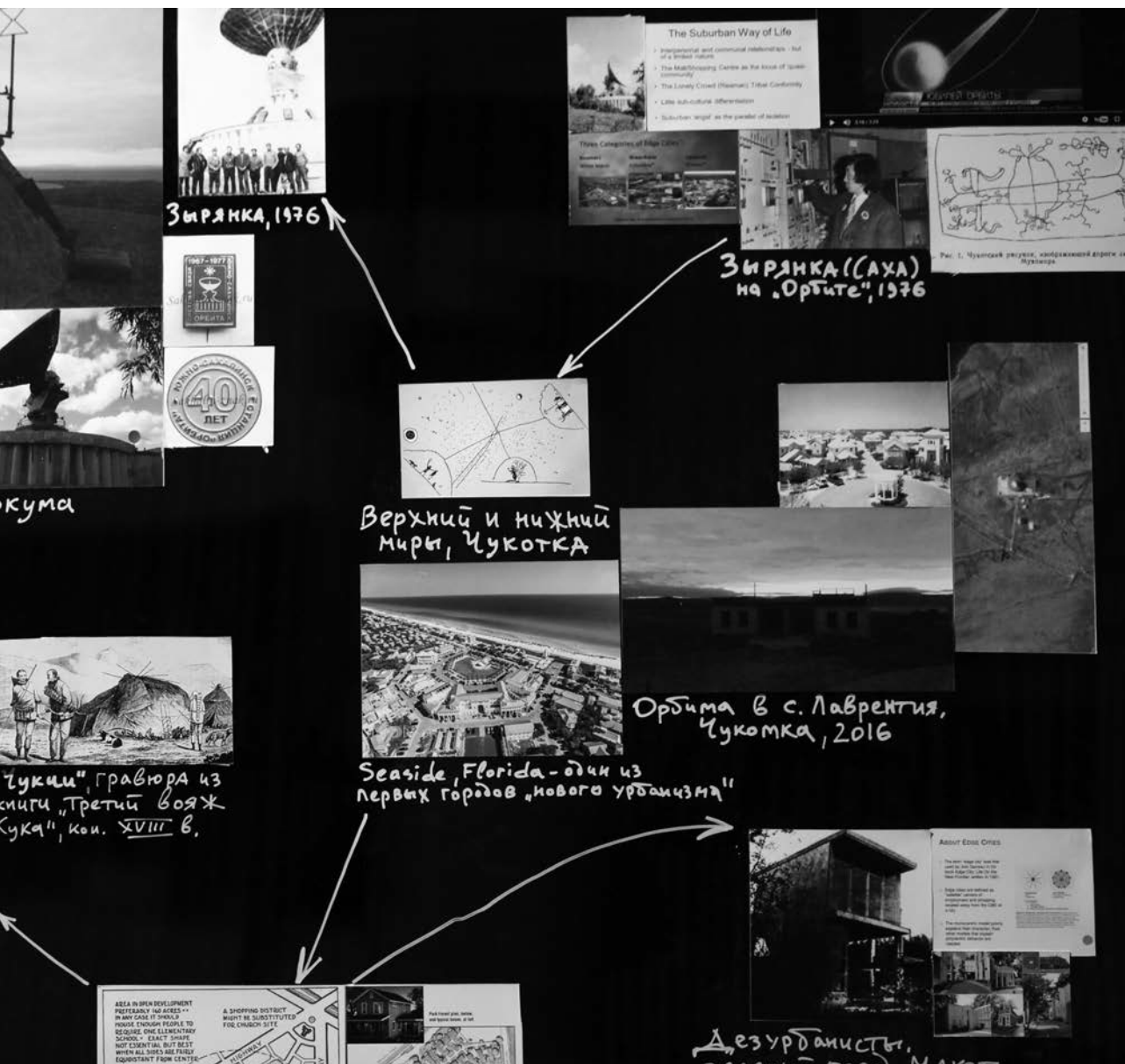
Искусство в эпоху постмодерна и глобализации, как ни относиться к этим понятиям, может рассматриваться как совершенно иное явление, совершенно иная деятельность, совершенно иное мышление по отношению к предыдущим эпохам. Оно обладает или хочет обладать принципиально другой онтологией и метафизикой, что, безусловно, может быть замечено, отмечено, выявлено в очевидных тенденциях его дискурсивного развития, специфике репрезентаций — как в сфере профессиональных институций, так и в сфере различных форм социализации, в том числе и весьма экстремальных. Конечно, существенный вклад в эти процессы внесен новейшими технологиями, постоянно расширяющейся виртуализацией не только самого художественного воображения, но и способов пострадиционного мышления в искусстве, во многом ориентированного на быстро формирующиеся онтологии виртуальности. Вместе с тем стоит признать, что как общество в целом, если рассматривать его как ключевую онтическую реалью, так и отдельные сообщества, локальные и субкультурные страты, трансформируются в сторону нетрадиционного феноменологического размещения искусства как онтологической реальности — несмотря на то, что традиционные социальные ячейки и дискурсы традиционного потребления и осмысления искусства продолжают довольно устойчиво воспроизводиться. Такая онтологиче-

ская двойственность понимания искусства — вне зависимости от того, как его называть: традиционное, модернистское, архаическое, современное, актуальное или постмодернистское — является, на наш взгляд, как серьезным онтологическим и, в широком смысле, общественным риском, так и важнейшей потенциальной возможностью переонтологизации искусства, его, по сути, онтологического пере-называния, если иметь в виду прежде всего историко-культурную роль искусства (как бы традиционно это ни звучало) в становлении Homo sapiens как такового.

Диалектика телесности и пространственности в художественном воображении: возможность «онтического разрыва»

Пространство, священное и божественное (сакральность), насилие, смерть — вот тот, с нашей точки зрения, минимальный «онтологический лексикон» и в то же время онтологический диапазон, в рамках которого искусство может рассматриваться и исследоваться как диахронически, так и синхронически. Существенно также, что все эти «онтологические слова» воображаются в искусстве и искусством в рамках определенных, конкретных моделей телесности, которые тоже можно представлять и в диахроническом, и в синхроническом аспектах.

Выделим в самом общем виде три исторические эпохи, характеризующиеся своими устойчивыми дискурсами пространственно-



Материал иллюстрирован работой Николая Смирнова. «Арктический Чевенгур: выход на «Орбиту», 2016. Видео, медиа-research, инсталляция, материалы исследования. Работа произведена в результате экспедиции Лаборатории комплексных геокультурных исследований Арктики (Якутск–Москва) на Чукотку в 2016. Вид инсталляции на выставке «Политика хрупкости» в галерее «На Шаболовке», Москва, октябрь–декабрь 2016, куратор Борис Клюшников.



сти. При этом заметим, что данные дискурсы тесно взаимосвязаны с соответствующими дискурсами телесности. В нашем понимании образы и понятия тела и пространства переплетаются, взаимопроникают, являются в той или иной степени диалектическими подобиями друг друга¹. Сразу оговоримся: во-первых, такая онтологическая ситуация характерна, с нашей точки зрения, только для пучка западных цивилизационных дискурсов; во-вторых, аналитика и выявление дискурсивных отношений тела и пространства в различные эпохи оказываются главными критериями обособления этих эпох. Иначе говоря, эволюция пространственности в ее западных интерпретациях является в то же время эволюцией пространственно воображаемой или не воображаемой телесности.

Итак, первая дискурсивная эпоха охватывает в историческом плане античность и Средневековье — при всех разнообразных различиях этих долговременных исторических периодов. Данную эпоху можно назвать эпохой *телесного пространства* — образ тела в начале эпохи практически еще тождествен

образу пространства, онтологически вся пространственность как бы заключена в плотной телесности, и эта ситуация очень медленно меняется к концу западного Средневековья².

Вторая дискурсивная эпоха четко маркируется европейским Возрождением и постепенно размывается в Век Просвещения, не имея здесь точных временных границ (примерно, конец XVIII — начало XIX века). Мы можем назвать ее эпохой *дистанцированной пространственности*; суть этой эпохи — в попытке увидеть всякое тело как бы изда- лека, извне, на дистанции. Естественно, что именно в это время активно разрабатываются и создаются различные способы видения и воображения тел в пространстве (это касается как непосредственного развития оптики, детальной разработки живописной перспективы, так и различного рода метафизических систем и дискурсов)³.

Начало третьей дискурсивной эпохи коренится, по-видимому, в первой половине XIX века, хотя отдельные признаки ее формирования можно отнести уже ко второй по-

ловине XVIII века. Соответственно, ее конец мы также не можем точно датировать, предполагая, что она до сих пор длится, сильно теряя, однако, в содержательности и интенсивности тех онтологически-пространственных процессов, которые ее определяют. Это время можно обозначить как эпоху географической или географизированной телесности. Основной нерв эпохи состоит в превращении любого тела в своеобразный картографический макет; тело абсолютизируется как формальная геопространственная модель, так или иначе всегда обладающая точными координатами и тем самым фиксирующаяся в потоке времени или времен. Тело, наконец, четко размещается в пространстве, но само пространство в своем бытии пока не проникается телом. Строго говоря, данная эпоха примерно совпадает по своим хронологическим рубежам со зрелым Модерном⁴.

Ключевой проблемой выделенной нами третьей эпохи является кризис традиционных способов видения, воображения и мышления пространства. Этот когнитивный и онтологический кризис возникает, по-видимо-

му, уже во второй половине XIX века, и связан он, очевидно, с недостаточной эффективностью дискурсов ментального картографирования тела и телесности. Именно в данную эпоху оказывается необходимым понятие сопостранственности, призванное фактически заполнить онтологический провал между пространством тела и телом пространства⁵. Кризис к началу XXI века не был преодолен; его основные черты мы попытаемся описать несколько позже более подробно.

Если попытаться дать предварительную свертку, умозрительную схему, генерализированный образ краткого содержания оконтуренных нами онтологически-пространственных эпох, то онтологическую динамику пространственных образов можно выразить через проблематику тела, воображаемого посредством пространства. В первую выделенную нами эпоху тело воображается и мыслится как *тело-в-себе*, тело есть имманентное само себе пространство. Во вторую эпоху тело воображается в основном как *тело-вне-себя*, трансценди-





рующее, выносящее себя за пределы собственных границ с помощью подробно разрабатываемых способов, дискурсов пространственного видения. Наконец, в рамках третьей эпохи рождается тело современное, *тело-для-себя*, однако этот онтологический процесс постоянно осложняется кризисом дискурсивных схем пространственного воображения.

Между тем, как бы мы ни интерпретировали искусство в различных онтологических контекстах, в первом приближении можно обнаружить катастрофический онтологический перелом в развитии искусства как такового, связанный прежде всего с ролью и значением пространства, пространственности и опространствления. Вне зависимости от последующих историко-культурных стадий формирования и развития искусства, зарождения его различных видов и жанров, можно констатировать, что в онтологическом плане искусство создает пространство первоначально полностью имманентной человеческой телесности, оно выносит эту телесность вовне, формируя разные, порой

противоречащие друг другу трансцендентальные модели, образы, схемы и копии. Именно в рамках подобных пространств, трансцендентальных моделей телесности (или телесностей) развиваются далее те или иные образы сакрального, насилия и смерти. Понятно, что в различных культурах и цивилизациях формируются разные метрики пространственно-телесного дистанцирования, репрезентируемые отдельными видами или жанрами искусства. По сути дела, онтологическая и общественная (человеческая в широком смысле) значимость искусства вплоть до эпохи постмодерна и состояла в непрерывающейся традиции разработок все новых и новых процедур воображения, разных способов культурного и социального дистанцирования, связанных с представлениями телесности (имманентности) как пространственности (трансцендентности). Подобная «гибридная» в онтологическом смысле роль искусства, конечно, всегда была подвержена риску онтологического разрыва, расхождения онтики телесности и онтики пространственности.

Постмодернистский дискурс и сопостранственность в искусстве

Тенденции к актуализации искусства, столь четко проявляющиеся, усиливающиеся и доминирующие в постмодернистских и глобализационных контекстах и дискурсах, несомненно, опираются на существенно иные онтологии воображения. Эти онтологии воображения во многом представляют собой разрыв — как онтический, так и коммуникативный — с модернистскими онтологиями воображения, включая, по-видимому, и сам концепт современного искусства. Всякая пространственность, воображаемая и воспринимаемая, воспроизводимая и расширяющаяся в любых произведениях искусства, имеет свои знаковые и символические маркеры, обозначающие и выражающие схематическое ментальное ориентирование, своего рода онтологическую карту конкретного миметического процесса, осложненного также аутопойетическими поправками и ревизиями. Характерно, что постмодерн

в лице актуального искусства отодвигает эти процессы на задний план, имея дело не с самой пространственностью в ее различных миметических коннотациях, а с сопостранственностями, чья множественная онтологическая специфика определяет фактически господство и даже процессуальное когнитивное насилие процессов аутопойесиса, приближающих художников к пониманию ими своего творчества как со-творчества с определенным местом, ландшафтом, городом, средой.

Постмодернистский дискурс пространственности и территориальных идентичностей не выглядит однородным; он, скорее, представляет собой совокупность методологических и теоретических практик и приемов, призванных разрушить модернистское понимание пространства и одновременно создать идеологическое обоснование социокультурным процессам глобализации и регионализации современного мира. В этой связи мы наблюдаем устойчивый постмодер-



нистский интерес к пространствам переходным, динамическим, пограничным, трансграничным, где нет четких границ и строгих и ограниченных символических интерпретаций⁶. Туризм, путешествия, возрастающая мобильность и территориальная подвижность, текучесть, относительность как пространств, так и территориальных идентичностей — эти темы и концепты обуславливают как идеологическую ангажированность постмодернистских версий пространственности, так и неизменный релятивизм методологических построений, связанный, например, с известным понятием глокализации. В сущности, территориальная идентичность в постмодернистской трактовке оказывается, говоря в терминах Леви-Стросса, «бриколажем» географических образов, локальных мифов и культурных ландшафтов, складывающихся в некую ментальную мозаику в конкретный момент времени; говорить об устойчивой, истинной, верной в последней инстанции территориальной идентичности здесь не приходится.

Пространство можно рассматривать как сеть, чьи узлы запутаны, перепутаны. Пустоты между ними можно трактовать как беспорядочные по видимости места-ячейки, корреспондирующие между собой посредством узлов-сопространственностей и основы — путей. Место не может непосредственно переходить в другое место, не становясь ландшафтом, не обретаясь путешествием, не воображаясь в пространстве пространством. Всякая удаленность от места, возмещающаяся им самим, порождает локальный, местный миф. А пространство пространствует местами, в то время как эти же места местничают, размещая сами себя ландшафтами, путешествиями и мифами. Так формируются первичные гетеротопии — как сосуществующие топографические стратификации, репрезентированные образно-пространственно.

Любое конкретное место имеет различные образно-пространственные режимы. Город, предместье, пригород, слобода, сельская местность, дикий ландшафт или же мегаполис существуют, функционируют, работают одновременно во многих режимах. Гетеротопия накладывается на гетеротопию, не смешиваясь с ней, существуя, экзистенци-

руя в одном и том же условном (физическом или картографическом) месте, порождая определенный набор, веер пространств, формирующих оригинальные временные последовательности. Мы можем наблюдать здесь своего рода ландшафтные топосы без границ, в которых не время, не конкретная эпоха либо момент, а само место воображается взаимно проникающими ландшафтами. Место граничит само с собой чередой ландшафтов, которые формируются автономно, порой с помощью одних и тех же топографических деталей. Онтологизм места выявляется множественностью его автономных ландшафтов, становящихся несмешивающимися гетеротопиями. Гетеротопии сопостранствуют сами себе посредством все умножающихся ландшафтов.

Геоспациализм как онтическая идеология, доминирующая в эпоху постмодерна и глобализации, в рамках актуального искусства может быть интерпретирован как пантопический креационизм: художник создает произведение как произведение конкретного места, в рамках своего проекта он как бы растворяется в месте — место творит художником, всякий актуальный художественный проект оказывается топологическим — если рассматривать геоспациализм и как возможность построения множественных сосуществующих топосов. Тем не менее было бы преждевременным трактовать любые актуальные художественные практики как своего рода *геоискусство* — имея в виду традиционное понимание роли географического воображения в становлении тех или иных произведений искусства или же в творчестве определенных художников. Сопостранственность как онтическое предполагает онтологический сдвиг или даже онтологическую катастрофу в понимании пространственности как феноменологического базиса искусства.

Со-бытийность искусства, трактуемая как его со-временность — что очевидно для его модернистских интерпретаций, включает пространство и пространственность в структуры художественного воображения как заведомо размещенные в тех или иных когнитивных общественных ячейках и фреймах, обладающих различными степенями и каче-

ствами коммуникативных сред. Художественные опыты телесности, подразумеваемые подобным онтологическим подходом, фиксируют лишь топологические раны самого времени, бытийность которого означает только картезианское растяжение, протяжение подлинной имманентности художественного переживания. В этой связи трансцендентный характер любого современного искусства оказывается подвержен онтологически сомнительным процедурам общественной или социальной (культурной) актуализации. Не противопоставляя современное искусство актуальному, стоит указать, что искусство, работающее с сопостранственностью и понимающее себя как актуализацию сопостранственности, размещает телесность уже как трансцендентно пережитый и понятый акт художественной событийности, вне его временных координат или же внешне фиксируемых хронометрических данных. Место как онтологическая имманентность отождествляется здесь с трансцендентной телесностью самого пространства.

Проблематика сопостранственности возникает в тот определенный момент времени (в широком историческом смысле), когда становится относительно ясным сосуществование разнородных, различных по генезису и способам функционирования территориальных идентичностей в пределах каких-либо территориальных сообществ, социальных групп или же на примере отдельных индивидуумов. На наш взгляд, эта проблематика становится актуальной на стадии позднего Модерна — сначала неявно, а затем очевидно и довольно остро. Основное содержание социокультурных процессов, связанных со становлением сопостранственности (сопространственностей), можно охарактеризовать так: территориальные сообщества, а вместе с ними и территориальные идентичности постепенно начинают трансформироваться в более гибкие социальные структуры, для которых различного рода территориальные маркеры, а также пространственные образы-архетипы могут быть не согласованными и даже противоречащими друг другу в рамках традиционной формальной (аристотелевской) логики. В то



же время эти признаки могут быть плавающими, неясными, размытыми, мерцающими, проявляясь при этом довольно жестко в пограничных/лиминальных психологических, социокультурных и политических ситуациях. Так, например, человек может быть по происхождению (рождению) пикардийцем, жить в зрелом возрасте на юге Украины и считать себя гражданином мира, что не отменяет при случае его четких в социо-психологическом смысле реакций в тех или иных ситуациях. Вместе с тем надо отметить, что сопостранственность, являясь по сути онтологической категорией, может рассматриваться в феноменологическом аспекте как *пространственное сосуществование пространственных представлений*, образующих в определенных узлах (точках) знаково-символические сгущения, концентрации смыслов совершенно различных мест и территорий, объединенных оригинальной онтологической или экзистенциальной манифестацией. Иначе говоря, сопостранственность формируется в результате семиотического смешения, перемешивания несовместимых в традиционном контексте территориальных идентичностей, чьи пространственности как бы пронизывают друг друга, координируются по отношению друг к другу, создавая частное, приватное, здесь-и-сейчас метапространство.

Художник как Homo Spatialis: к глобальной картографии мета-телесности

Сакрализация телесности, понимаемой также и как те или иные дискурсы пространственного расширения и преобразования в рамках практически всех известных архаических и традиционных религий, с известным хронологическим лагом, вплоть до позднего модерн — будь то специфические ритуалы, священные тексты, мифология и ее визуальные репрезентации, храмовые сооружения, интерьер и экстерьер храмов, архитектурно-планировочные схемы, присущие специфическим религиозным традициям, несомненно, на наш взгляд, влияла и до сих пор оказывает косвенное влияние на попытки искусства постмодерна в ситуации массовой профанизации большинства художественных

практик и очевидного идеологического и онтологического упадка традиционных религиозных ментальностей. Так, совершенно прозрачна связь некоторых проектов science art, ориентированных на целенаправленные трансформации образов традиционной телесности, с ритуально-сакральными процедурами традиционных религиозных комплексов, хотя уже внешне традиционная постфигуративная живопись Фрэнсиса Бэкона наглядно демонстрирует возможности брутально понятой сакрализации деформированных тел, чьи образы принципиально меняют и саму оптику опространствления. Трактовки современных музеев и музейных пространств как храмов, храмовых пространств или же парарелигиозных пространств призваны, с одной стороны, идеологически обеспечить, обосновать процессы новой сакрализации искусства, которое по сути вынуждено замещать самим собой онтологически опустевшие дискурсы большинства традиционных религий; с другой стороны, подобные интерпретации оказываются источником параллельных процессов онтологической автономизации отдельных художников и их произведений, посредством которых профанно-пространственный статус искусства постмодерна утверждается как онтический дискурс земной жизни, фиксирующей себя теми или иными опытами художественных пространственных расширений и трансформаций.

Ясно, что поздний модерн, быстро развивавшийся как технологически, так и идеологически — прежде всего за счет и в форме все новых и новых опытов пространственности, физических (нагнетание скоростей передвижения, рождение авиации, получение новых пространственных транспозиций, непосредственно реализующих картографическое видение и космические панорамирование и т. д.) и метафизических, трансгеографических, транскосмологических и транстеологических (русский космизм, особенно Николай Федоров и Константин Циолковский; концепции биосферы и ноосферы Тейяра де Шардена и в более сциентистской версии Владимира Вернадского) — располагал также, в параллельном ряду, соответствующими очевидными революционными опыта-

ми искусства. Однако переход к постмодерну обозначил совершенно иную онтическую ситуацию, в которой собственно экстенсивные опыты пространственности перестают быть онтологически релевантными по отношению к тем или иным глобальным общественным, социальным, технологическим, культурным трансформациям. Другими словами, происходит переход, возможно, катастрофический, к Homo Spatialis, развитие которого обусловлено и обеспечено постоянной мультипликацией именно сопостранственностей различного рода, — в их рамках фиксируется и некая онтика, являющаяся теперь условной метафизикой (понятой в хайдеггеровской транскрипции) при отсутствии фактически самой физики — тела и телесности, понятых строго в топологических контекстах. Художник и его проект, его произведение, будь то живописное полотно, видео, инсталляция, уличное граффити, виртуальный интерактив или что-то иное, оказываются в постмодерной антропологической перспективе со-в-местной и со-пространственной картографией мета-телесного опыта, в котором сам художник онтологически «бесприютен», однако мета-географически он плотно укоренен и обустроен.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1999; Делез Ж. Логика смысла. М.: 2011; Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург; М.: 2010; Подорога В. А. Выражение и смысл: Ландшафтные миры философии. М.: 1995; Нанси Ж.-Л. О событии // Философия Мартина Хайдеггера и современность. М.: Наука, 1991. С. 91–102; Он же. Corpus. М.: Ad Marginem, 1999.

² Мосс М. Общества, обмен, личность. М.: 1996; Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. В 2-х тт. М., СПб.: 2001; Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли. М.: 1988; Видаль-Нак П. Черный охотник. Формы мышления и формы общества в греческом мире. М.: 2001. С. 91–112; Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. Кн. 1. Харьков, М.: 2000. С. 786–789; Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: 2001; История

тела. В 3-х тт. Т. 1. От Ренессанса до эпохи Просвещения. М.: 2012.

³ Панофский Э. Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика. СПб.: 2004; Койре А. Очерки истории философской мысли: О влиянии философских концепций на развитие научных теорий. М.: 1985; Он же. От замкнутого мира к бесконечной Вселенной. М.: 2001; Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. СПб.: 2005; Дамиш Ю. Теория облака. Набросок истории живописи. СПб.: 2003; Иванов К. Небесный порядок. Тула: 2003.

⁴ Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: 2008. С. 24–34, 243–263; Он же. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, М.: 2010. С. 248–276, 382–516; Филиппов А. Социология пространства. СПб.: 2007.

⁵ Замятин Д. Н. Новые онтологии пространства: пространственность, сопостранственность и геоспациализм // Человек. 2011. № 6. С. 70–82; Он же. Сопостранственность и идентичность // Мир психологии. 2012. № 1. С. 104–123; Ямпольский М. Пространственные истории. Три текста об истории. СПб.: 2013.

⁶ Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity / Ed. by A.D. King. Minneapolis, 1997; Байман З. Текучая современность. СПб.: 2008.

Дмитрий Замятин

Родился в 1962 году в Свердловске. Гуманитарный географ, культуролог, методолог, эссеист.

Автор книг: «Гуманитарная география» (2003), «Метагеография», «Власть пространства и пространство власти» (2004), «Культура и пространство» (2006), «В сердце воздуха» (2011), «Постгеография» (2014), «Гунны в Париже. К метагеографии русской культуры» (2016).

Живет в Москве.

Николай Смирнов

Провинциализация Глобуса и ловушки планетарности

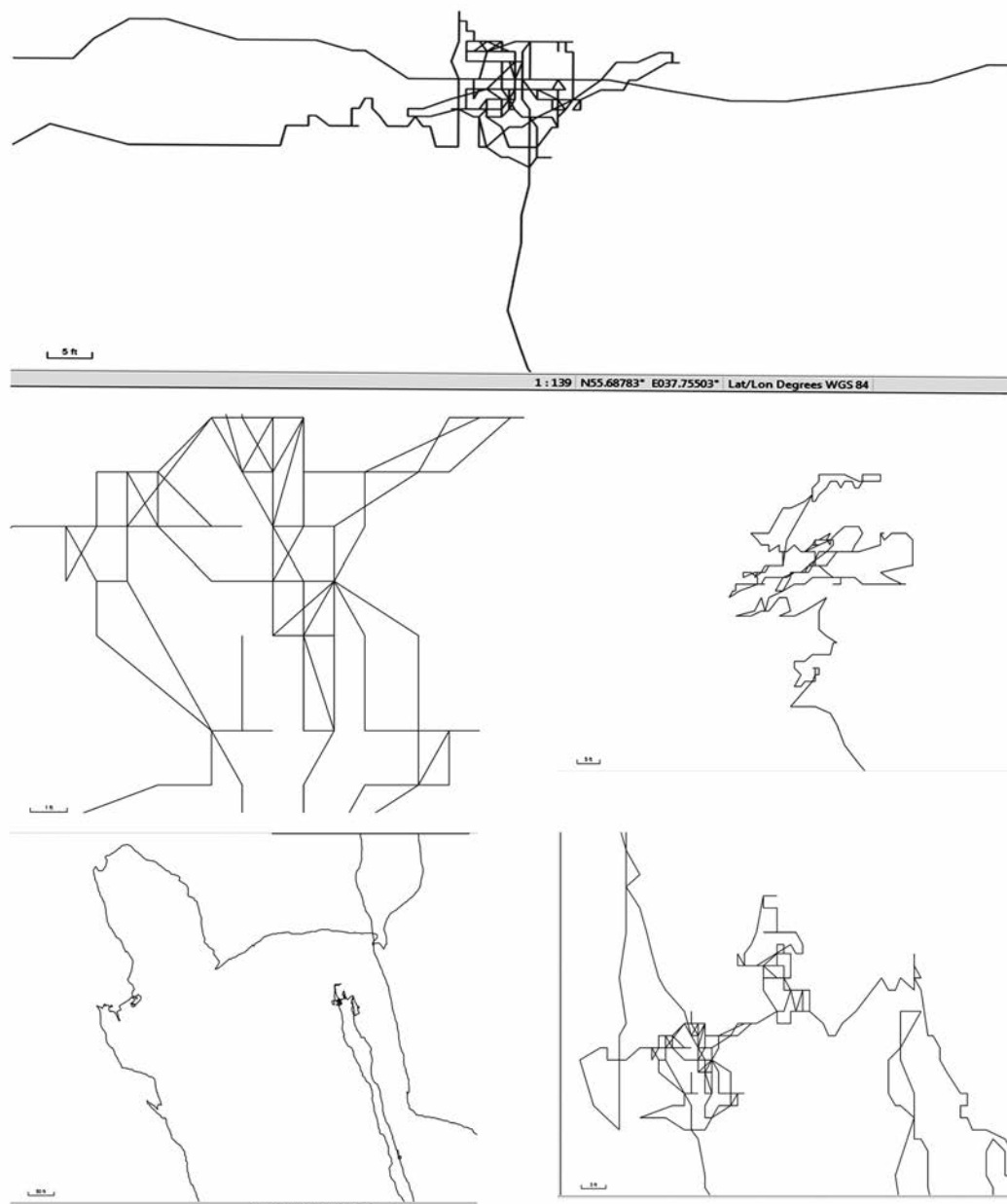
Машинерия Глобуса

Одну из основных, если не самую основную, теоретическую проблему, стоящую сегодня перед человеком в отношении к пространству и планете, можно сформулировать так: как представить глобальность за пределами конкретного проекта глобализации? Или как представить множественность и разнообразие без подкрепления их какой-либо абстракцией, например, абстракцией денег и товара? Это проблема, решаемая, не в последнюю очередь, спекулятивно (то есть теоретически), путем методологического сдвига, и чтобы решить задачу, требуется всего лишь переписать существующий порядок на других основаниях, то есть, другими словами, «всего лишь» изменить мир.

Сегодня глобус является самой распространенной, по сути универсальной, моделью для планеты Земля и моделирования процессов, происходящих на ней. Однако все активнее он осмысливается как сугубо локальная модель, порождение определенного частного пространства (европейского), но при этом нерелексивно применяемая по всему миру и требующая провинциализации в том смысле, в каком призывал к провинциализации Европы Дипеш Чакрабарты¹. Глобус — плод известной оппозиции Просвещения между логосом и телосом, *res cogitata* и *res extensa*. В свою очередь этот дуализм породил огромное количество других оппозиций: между культурой и природой, глобальным и локальным, сакральным и секулярным и т. д. Если несколько огрубленно обобщить, то глобус — это абстрактная универсальная сетка, ментально одетая на Землю и ставшая на сегодня метафизикой и онтологией. Процесс превращения глобуса в Глобус коррелирует со сложными зеркалящими отноше-

ниями между секулярным и сакральным в Новое время. Следуя логике Талала Асада, в результате деонтологизации языка вдохновение было отделено от телоса, возник секулярный либеральный миф, который взял на себя функцию насилия над неискупленным миром именно по причине своей обретенной мифологической природы, то есть секулярное приняло на себя функции основы и истины².

Сам по себе глобус — это «всем понятная» иконка и икона, но самое важное — то, как организуется его поверхность, как работает эта Машина. Глобус — это сконструированное пространство геополитики, геоэкономики и геокультуры, в основе его машинерии лежит принцип локализации. Даже через 100 лет после открытий Эйнштейна «геополитика упорно остается ньютоновской. Локусы могут быть различными, но все они подвергаются визуализации и взаимному расположению на одной сетке»³. Таким образом, мир предстает как поверхность, плотно заполненная ареалами — суверенными субъектами, в результате возникает мозаично-государственническая метагеография⁴ как концептуальная рамка, в которой репрезентируется мир. Окончательно подобные условия сложились после Великой французской революции, когда были утверждены два незыблемых принципа: нормальность изменений и суверенитет народа, причем суверенитет, жестко прицепленный к территории. Описываемая метагеография сегодня является доминирующей: «мы, как правило, представляем мир в виде скопления ареалов, которые в основном совпадают с национальными государствами. Каждый элемент этой мозаики имеет площадь, соседей и границы, в той или иной степени неподвижные и “священные”, но в то же время часто являющиеся объ-



Николай Смирнов. «Аналоговый бот», 2016. Видеодокументация Арсений Шалимов



Николай Смирнов. «Сколковский паломник». 2016. Видеодокументация Арсений Шалимов

ектом споров»⁵. В такой ситуации различные группы конструируют свою идентичность или «культуры» для того чтобы предъявить права на суверенность и — следовательно — некую территорию.

Именно фактом жесткой сцепки суверенитета с территорией объясняется актуальность географии и карты в современном мире. При этом характер субъектов суверенитета может меняться, на арену поочередно выходят разные качества власти, от биологически понимаемой до экономики и культуры, что отражает смена актуальных дисциплин: геополитика-геоэкономика-геокультура. Каждая из них в свое время, казалось, полно и универсально описывала мир, но делала это всегда путем соединения субъектов суверенитета и территории. Основным механизмом легитимизации этих субъектов была и остается натурализация. Как пишет Бруно Латур: «Натурализм, этот европейский гегемон, был распространен повсеместно как фигура Экономики»⁶. Однако ранее это произошло с биополитикой, а совсем недавно с культурой: нечто, сконструированное в языке, признается натуральным, природным, изначальным и онтологизируется.

Последний этап этой череды гео-натурализаций связан с культурой, формируя тот феномен, который И. Валлерстайн назвал геокуль-

турой. В его логике культура, как конструкт Нового времени, оказывается в результате выше-описанных трансформаций неотрывной от территории и существует в форме геокультуры, аналогично геополитике и геоэкономике. В итоге национальные культуры и идентичности эссенциализируются, начинают восприниматься как существовавшие всегда, прошлое переписывают в соответствие с настоящим: «то, что случилось в отдаленном прошлом, всегда является следствием того, что произошло в недавнем прошлом». Валлерстайн понимает культуру и идентичности как конструкт: «индийская культура есть то, что мы о ней утверждаем»⁸, что ни в коем случае не отрицает специфики тех или иных территорий, однако акцентирует процессуальность складывания этой специфичности и предохраняет от эссенциализма, который ведет к геополитическому и геокультурному пониманию мира как борьбы эссенций (культур, цивилизаций), например, в духе Хантингтона. Валлерстайн утверждает, что подобная ситуация провоцирует дальнейшее дробление и появление все новых локальностей, при этом сама сцепка территории и суверенитета, а, следовательно, культуры и идентичности как конструктов, дающих право на заявление собственности, чревато все нарастающим

кризисом и конфликтами. Геокультура, как и вся капиталистическая мир-система, находится в системном кризисе, суверенитет должен отсоединиться от территории, тогда геокультура вместе с геополитикой и геоэкономикой перестанут существовать в качестве влиятельного принципа устройства мира.

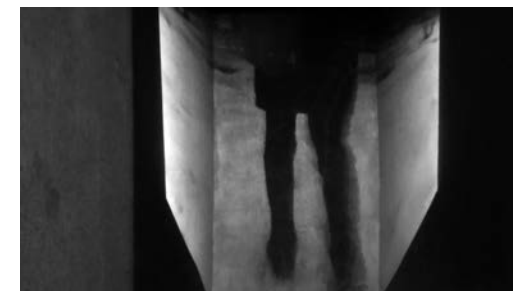
Если подытожить, то Глобус — это ментальная машина, которая представляет мир как мозаику ареалов, положенных на единое абстрактное основание карты. Основополагающим принципом организации его поверхности является локализация. Составляют поверхность изолированные непроницаемые части, вступающие в разнообразные отношения, на сегодня эффективная форма их существования — это геокультуры. При этом вся описанная машинерия подвергается натурализации, то есть онтологизируется и начинает восприниматься как естественная, натуральная, глобус превращается в Глобус. В итоге формируется специфичная мозаично-государственническая метагеография, доминирующая в современном мире, и то, что Бруно Латур вслед за Петером Слоттердайком назвал «Империей Глобуса».

Конечно, сама по себе машина Глобуса — это блестящее творение, однако, как мы пытались показать выше, творение сугубо европейское и, делая следующий шаг, сугубо человеческое. Таким образом, можно уточнить поставленную в начале текста задачу. Будем называть глобальными процессами все процессы, которые стремятся к универсальности на основе Глобуса. Тогда как нам представить универсальность за пределами Глобуса, глобальность за пределами глобальности?

А возможно, этого не стоит делать? Но мышление на основе локализации ведет к непрекращающимся конфликтам, спайка территории и суверенитета неизбежно вновь и вновь будет провоцировать возникновение новых идентичностей, которые будут вынуждены конструировать себя, натурализовывать свои общности в качестве «первозданных» и «святых», чтобы убедить в первую очередь себя самих и с полной уверенностью предъявить другим права на «свою» территорию. Пересечения идентичностей, ареалов и различных «первозданных» историй неизбежно, отсюда неизбежно нарастание агрессии и конфликтов.

Именно это ощущал, как тотальность геокультуры, Иммануил Валлерстайн, указывая на необходимость ее разрушения, но не предлагая конкретных путей выхода. Ясно одно — союз суверенитета и территории должен быть уничтожен, пространство переосмыслено на других основаниях, география, как ее понимают сейчас, провинциализирована и низвержена как гегемон.

В качестве альтернативы глобальности была предложена глокальность. Термин имеет корни в японском dochakuka, означающем адаптацию сельскохозяйственных техник к локальным условиям, и возник в конце 1980-х в публикациях японских экономистов в Harvard Business Review. Впоследствии он был адаптирован к проблемам локального и глобального как углубление обоих процессов: глобализация локального и локализация глобального одновременно (обретение дома глобальным)⁹. Глокализация позволяет сохранить и культивировать локальность при глобализации, однако оставляет неизбежными ее основные принципы. Это механизм формирования мозаики геокультур в рамках единой тотальной геокультуры как принципа при сохранении подстилающей абстракции. Глокальность борется за многополярный мир, но при этом осуществляет стратегическую эссенциализацию в рамках той же самой метагеографии. Разнообразие, которое существует как множество товаров на глобальном рынке — вот продукт, производимый глокальностью. И «другие» онтологии сегодня часто понимаются как конкурентные политико-инструментальные порядки, которые, однако, своей привязкой к территории, суверенитету и культуре остаются в рамках единой геокультуры.



Николай Смирнов. «Аналоговый бот», 2016. Видеодокументация Арсений Шалимов

Парадоксальным образом глокальность и стратегический эссенциализм, который в свое время Гаятри Спивак называла возможным орудием эмансипации¹⁰, оказываются, будучи положены на карту, средством производства новых товаров и усиления политической напряженности. Различные картины мира, будучи эссенциализированы и локализованы машиной Глобуса, не разрушают тотальность геокультуры и господствующей неолиберальной метагеографии. Либеральная риторика деколонизации по сути уже закреплена в международном и российском праве, признавая феномен «особой связи» с землей¹¹.

Но тут мы попадаем в методологическую ловушку Валлерстайна, который не видел выхода из тотальности геокультуры, обрекающей нас на бесконечное постулирование и удвоение кризиса. Это неразрешимая ситуация, потому как онтология Валлерстайна иерархична. Описывая положение в динамике центра-периферии (источника-окраины), мир-системный анализ задает полную детерминацию. Когда иерархия установлена (заявлена), действие и его «другие» начинают выполнять роль пространственных регистраторов в воображаемом порядке, когда жаловаться на положение

вещей некому — во всем виноваты некие «глобальные силы» или «структура» («мир-система»). И в этом смысле горизонтальная онтология в потоках центр-периферия — та же вертикальная семиотическая онтология, только как бы увиденная из-под поверхности, спроецированная на нее. Мы предлагаем рассматривать геокультурные процессы в квир-онтологии и тем самым попробовать выйти из методологического тупика Валлерстайна, не впадая в эссенциализацию.

Под квир-онтологией будем понимать выравнивание различных возможных сущностей на единой онтологической поверхности и акцентирование процессов индивидуации и взаимного перетекания этих сущностей в сложных материальных процессах. Человек перестает быть единым возможным центром, функции абстрагирования и репрезентации принадлежат не только ему, но и не-человеческому, например, животному и техническому. Подобное условие (снятие онтологической иерархии между мыслью и миром) соблюдается в различных версиях плоской онтологии¹², однако для нас принципиально второе условие — акцент на композицию/декомпозицию индивидуальностей и участия материального во всех

процессах, в том числе в складывании репрезентаций. Оно позволяет снять рецидивы эссенциализма, заострив процессуальность и перформативность, вот почему мы говорим о квир-онтологии. При этом доступ к Другому для всех этих многообразных, постоянно мутирующих индивидов возможен только через репрезентацию и ее разрывы. Различие между репрезентацией и ее предметом сохраняется, но на методологическом, а не онтологическом уровне, не позволяя однозначно поместить знание внутрь бытия и наоборот. Субъект-объектное отношение становится относительным и меняющимся, процессы репрезентации включены в процессы индивидуации. В этом смысле можно говорить, что всё: люди, процессы, растения, животные, техническое, представления, образы, руины, бренды — являются и субъектом (репрезентируют) и обладают абстрагирующими способностями) и одновременно объектом для других репрезентаций, то есть выстраиваются на единой онтологической плоскости. В терминах Валерия Подороги, это обусловленность мысли материальными процессами мира, в которые мысль имманентно встроена как их часть¹³, однако предлагаемая нами квир-онтология не сводит мир (бытие) к мысли о нем, хотя и ставит доступ к бытию в зависимость от мысли/репрезентации, при этом мысль понимается шире человека и свойственна также не-человеческому и техническому, материальному вообще. Можно сказать, что это попытка сохранить значимость человеческого мира и действующего в нем языка при его нефиксации в качестве постоянного центра. В дальнейшем мы опишем эти механизмы подробнее.

После провинциализации

Таким образом, задача в том, чтобы переосмыслить глобальность на других основаниях, заменив ее планетарностью или чем-то другим, представить Землю за пределами Глобуса. В таком виде Земля становится больше, чем какая-либо локальная описывающая ее модель. Здесь мы подходим к задачам создания новой антропологии, антропологии за пределами человека. Ведь Земля — это что-то явно большее, чем человек, или, скажем точнее, содержащее иное, чем он. Так почему нас удов-

летворяет конструкция ее описания, целиком базирующаяся на свойствах нашего мышления, более того, на особенностях одного локального мышления, а значит, больше представляющая это мышление, чем Землю? Искомая планетарность должна стоять за пределами оппозиций просвещения, с одной стороны, нащупывая человеческое извне и описывая его отстраненно, а с другой — описывая пронизанность человеческого нечеловеческим (природным, животным, машинным и т. д.).

Рисуя Глобус как определенным образом устроенную машину, мы выполняем процедуру острашения и тем самым провинциализации. При этом он остается действующей и эффективной конструкцией-объектом, живущей уже своей жизнью в общей сложной материальной поверхности, в которую включается все: люди, природа, техника, образы, бренды. Но что представляет собой альтернативная глобальности планетарность, какие отношения могут быть между планетарным и локальным (или тем, что приходит на смену локальному в системе планетарного)?

В пространственных науках, антропологии и географии, квир-онтология ведет к заострению внимания на материальных процессах индивидуации. Ключевыми моментами в исследовании становятся: 1) анализ постоянной композиции и декомпозиции, происходящей на сложной материальной поверхности, 2) внимание к дифференцирующим отношениям, которые конституируют движущие силы материального, 3) фокус на локализованные и не-локализованные события дифференцирующих отношений, возникающих как временные и мобильные места¹⁴.

В результате этих непрерывных процессов, происходящих на материальной поверхности, возникают разнообразные заграждения, коагуляции и ассамбляжи. «Боковые» отношения между объектами играют решающую роль. Таким образом, локальность или геокультуру в системе планетарности можно трактовать как событие-пространство, результат некоего события-отношения. Ключевую роль здесь играет расширенным образом понятая материальность и сингулярность.

Планетарность образуется сложной материальной поверхностью, функционирующей как среда, контекст, событийный человеку,



Николай Смирнов. «Сколковский паломник». 2016. Видеодокументация Арсений Шалимов

в котором все одновременно живущее связано через развертывание переплетенных мест. Равноправным и «ровным» материальным становятся память, образы, руины, процессы, люди, объекты. В этом мире нет раз и навсегда установленных субъектов, есть постоянная индивидуация (Ницше-Симондон-Делез).

При этом выделение неких ассамблежей — это не фиксирование и ограничение их в раз и навсегда заданных границах и идентичностях. Планетарно понимаемая локальность — это, скорее, контекст, индивидуация, места индивидуации на материальной поверхности¹⁵. При чем всегда есть относительно стабильные объекты и практики, некоторые варьирующие доли порядка. Это в какой-то мере напоминает понятие «клише» у Делеза: мир не полностью хаотичен, у вариаций в процессе индивидуации есть тенденция кластеризоваться и повторяться в таком виде¹⁶.

Квир-онтология не исключает идентичность. Однако последняя воспринимается как атрибут, а не как свойство, причем, если существует некий повторяющийся порядок, то внутри него идентичность может быть восстановлена на каждом этапе (реставрирована) в отношении некоторого родства с предыдущими идентичностями или одной из них. Это необязательный процесс. Трактовка локальных идентичностей как неких множеств или семейств родственных друг другу исторических систем¹⁷ согласуется с мыслью Лотмана о том, что «будущее реализуется как случайность»¹⁸ и позволяет выйти из жесткой детерминации иерархических онтологий, сконцентрировав внимание на ассамблежах материальной поверхности и процессах их формирования и распада (композиции геокультур).

Новая локальность или новая геокультура становится производением, результатом «заговора, затеянного анонимными материалами»¹⁹. Случайность (контингентность) их монтирования требует от зрителя/интерпретатора/исследователя позиции сообщника с целью обнаружения и раскрытия этого заговора. Радикальная открытость «внешнему», которое вторгается словно «нож мясника»²⁰ и вызывает очередную декомпозицию, тем не менее, должно сменяться актом языкового закрытия, который выполняет исследователь/интерпретатор/художник с целью создать интерпретацию/про-

извести геокультурный анализ/создать образ.

Как можно репрезентировать или отражать такую ситуацию радикальной открытости, где различные формы жизни пронизывают друг друга, а неразличимость становится центральным аспектом родства? С одной стороны, человек замурован в тщательно разработанной и саморефлексивной системе human science: релятивизация всего, внимание на контекст и особенности тотальной знаковой системы («культуры»). С другой — он все еще подозревает о существовании «вещей в себе» и хочет поймать хотя бы отражение отражения мира за своими пределами. Прямой взгляд здесь невозможен, лишь различные зеркала, возвращенные взгляды и то зияние, которое в них не распознается, некие трещины возвращенного взгляда.

Можно сказать, что планетарность — это репрезентация за пределами человека. Как утверждает Эдуардо Кон, «жизнь конститутивно семиотична»²¹. То есть способность к репрезентации — это свойство жизни вообще, а не только человека. Таким образом, мы можем если не совершить, то представить переход от дуализма человека и мира к монизму взаимно репрезентирующих существ (от глобальности к планетарности как истинно множественному новому универсализму). На сложной материальной поверхности плоской онтологии человеческое взаимодействует со «слишком человеческим» (абстракциями и ментальными машинами) и нечеловеческим (животным, природным, техническим). Причем ни одна из частей не редуцируется и не исключается из анализа. Мы не можем редуцировать human science, но мы можем в сложном зеркальном лабиринте пытаться одновременно ухватить «как человек с одной стороны отделен, а с другой соединен (continious) с тем, что лежит за его пределами»²². Таким образом, на месте Глобуса может быть помыслена Земля, «живущая семиотическая динамика, в которой оперирует неразличимость и рождаются «самости»²³. Но признавать «самость» за другими — это автоматически объективировать себя, становиться pop-selves. Общности, практикующие анимизм, хорошо знают это: если камень имеет дух, то и ты можешь быть камнем. Неразличимость приходит на место производства различий, и в этом может быть радикальный выход из тотально-

сти геокультуры, рынка глокальностей и ком-модификации. Нужно обратиться к производству неразличимости: вернуть взгляд нерпе — значит стать человеком-нерпой. Конечно, «то, что смотрит на нас» часто есть наше спроецированное воображение, но возможно, в этом взгляде есть «что-то еще», что мы можем вернуть, и тем самым измениться. Стать человеком-машиной, человеком-землей, человеком-ягуаром — для «диких» племен в этих переходах больше повседневности, чем для нас, возможно, это то забытое в результате самоколонизации состояние, к которому, как только был деонтологизирован язык, начали со страстью стремиться европейские общности. Тоской по «вечному присутствию» в терминах Леви-Стросса объясняются многие усилия европейской цивилизации, однако повторяющейся ошибкой была и остается эссенциализация искомым состояний. Кажется, квир-онтология способна приблизить к этому без явной эссенциализации, рисуя картину вечного присутствия всего во всем, мясное поле контингентности и взаимной репрезентации, где ментальные машины вроде Глобуса продолжают существовать и пронизывать друг друга наряду с человеческим, животным и техническим.

Художник в процессе этого спекулятивного сдвига может совершать альтернативные онтологические жесты, остраниая свое феноменологическое тело и пытаясь увидеть, есть ли в нем самом что-то кроме него и где вовне кончаются проекции этого тела. Отрицая в себе человеческое, отстраняясь от него или остраниая его, быть-не-человеком, быть чем-то большим, чем человек, или чем-то меньшим, чем-то-еще. По сути это означает: 1) описывание человеческого извне, 2) описывание пронизанности друг другом. В своих последних работах, которые можно назвать «опытами», я пытаюсь нащупать пределы человеческого в себе, совершить попытку само-отречения, поставив его под вопрос, подчиняясь, например, командам специально сконструированной машинки, превращаться в аналоговый бот, передвигающийся по городу. Команды выдаются в случайном порядке, образуя аналог белого шума. Стараясь максимально выполнять их, не обращая внимания на городскую среду, человек становится подобен персонажу компьютерной игры, уткнувшемуся в угол, но продолжающе-

му перебирать ногами, пока не получит новую команду. В отличие от ситуационистов и пост-ситуационистов, практиковавших подчинение случайным алгоритмам для остранения городской ткани, меня не интересует «человеческая» внутренняя фиксация тех чувств, эмоций и мыслей, которые при этом во мне случаются. Художник сводится к поверхности действий, результат — его передвижения, его возникающая механическая самость, взгляд машинки, который отразился в нем.

Другой опыт — «Сколковский паломник» — фиксирует неясные блуждания по территории Сколково, инновационного центра в ближнем Подмосковье. Территория Сколково — это типичная зона освоения, где промышленный технический объект колонизует землю: кучи мусора, разрытая почва, оголенные коммуникации, охраняемая и жестко регламентированная территория. По степени своей фронтальности Сколково приближается к арктическим пространствам, где процесс освоения никогда не заканчивается, степень насилия над субстратом заведомо оправдана его «пустотой», внеисторичностью и тем чудовищным разрывом, который лежит между промышленным «передовым» цивилизующим возводимым объектом и «безликой», «никакой» территорией. В случае Сколково, несмотря на то, что колонизируемая земля Подмосковья далеко не внеисторична и пуста, зияние сохраняется декларируемым отрывом «ввысь» инновационного центра, который являет собой практически мираж, воплощающий гиперобъект науки в его кажимости и образной поверхности посреди разрытых куч земли, на которую требуется не обращать внимания, устремляясь за устремлениями. Просвещенческий разрыв *res cogitas* и *res extensa* достигает в Сколково огромного масштаба. В своем опыте я пытаюсь уйти из пространства первого, с которым только и должен здесь быть связан человек, в неведомую сумрачную зону второго. Что не очень просто: все передвижения здесь четко регламентированы, выход из проложенной и охраняемой матрицы науки и будущего словно грозит ее разрушением и представляется если не преступлением, то почти смертельной опасностью, сопряженной с сильным дискомфортом и стрессом. Я пытаюсь посмотреть на возводимые инновационные объекты со стороны Земли и ее обитате-

лей, пытаюсь представить, кто может жить на этой территории и какими могут быть глаза, которые смотрят из ночи и колонизируемого светом науки мрака на стройку, стать сколковским бомжом, зайцем, прячущимся в кустах (я действительно наткнулся на зайца, когда сам забрался в кусты), самой Землей во множественности ее материальности.

С другой стороны, для меня это расширение психогеографии до психогеофизики и указание на материальную основу технологии. Сложные технологические операции — это, прежде всего, процесс взаимодействия химических элементов, на что указывал еще Роберт Смитсон, говоря об абстрактной геологии и принципиальной тождественности мозга, языка и геологии, а процессы технического вычисления и человеческого мышления могут быть рассмотрены как частный случай более широких планетарных вычислений/репрезентаций.

Ловушки планетарности

Методологический горизонт планетарности заключен в спекулятивных сдвигах, которые могут быть едва заметны, но при этом радикально менять картину мира. Потенциальный инструмент эмансипации способен оборачиваться проявлением неолиберальной логики тотальной капитализации²⁴. Не является ли логика сложной материальной поверхности, где уравниены человеческое, нечеловеческое и слишком-человеческое, всего лишь проявлением символической экономики, где все становится ресурсом и образом, приведенным к общей поверхности бренда? Именно так и происходит в неолиберальной образно-ресурсной реструктуризации, подвергающей пересмотру и «ре-брендингу» все виды наследия и явлений. Подобно описанной нами сложной материальной поверхности в креативной экономике все может быть ресурсом: советское и царское наследие, шахты и прииски, репутации и современные строения.

А стремление «быть другим» может быть трактовано как новый этап колонизации, когда колонизатор сошел с ума и теперь хочет присвоить не только материальные ресурсы «другого», но и его способы быть, паттерны его воображения и внутренней процессуальности.

Принципиальными здесь мне представляют три момента. Во-первых, сохранение акцента на неустранимом разломе между «нами» и чем-то иным, то есть заведомая невозможность адекватно отразить иное. Да, механизм капитализации работает, репрезентации создаются, иное постоянно коммодифицируется, однако мы коммодифицируем, прежде всего, наши репрезентации иного, то есть части себя, при этом взгляд перекрестен. Во-вторых, все режимы и трактовки в режиме планетарности и контингентности одинаково работают и/или не работают, Глобус одновременно провинциализирован и остается эффективным, «переквалифицировавшись» из Машины в Объект. Как и человеческое, языковое измерение: если мы утверждаем некий порядок доминантным и тотальным, мы делаем его таким, однако парадоксальным образом, теперь уже не только мы, потому что в режиме планетарности языковой порядок одновременно и всеобъемлющий, и не всеобъемлющий. Правила игры могут меняться, как системы координат, пространства и текущие законы, а могут и не меняться²⁵. Поэтому предлагая описание сложной материальной поверхности только как выражение неолиберальной логики, мы тем самым загоняем себя в тупик, подобный методологической ловушке Валлерстайна, и начинаем удваивать власть в языке. И эти ловушки планетарности нельзя полностью редуцировать, они присутствуют в ней как потенциальность наряду с остальным, формируя ее рельеф и возможные сдвиги.

Таким образом, продуктивней менять режимы описания, всегда оставляя возможность как для взаимной слепоты альтернативных онтологий, так и для отражения взаимно направленных взглядов, которые могут оказаться отблеском иного, а могут лишь нашим сложным отражением. Смотреть через осознаваемые пределы «человеческого» в собственном взгляде, переводя фокус с этих пределов на предмет, проверяя в предмете наличие этих пределов как собственный спроецированный взгляд, и в то же время ловить взгляд «того, что смотрит на нас» и пытаться возвращать его за пределами выкинутых из него пределов. Чередуя инструменты: топор и линза, как тотальное отзеркаливание материальной поверхности. В процессах «поножовщины» этих

взаимно атакующих эффектов материальности и может происходить диалог — как следы взаимных травм.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Chakrabarty D. Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton University Press, October 2000, P. 320

² Асад Т. Что могла бы представлять собой антропология секуляризма? // Логос № 3 (82), 2011. С. 56–99.

³ Latour B. Onus Orbis Terrarum: About a Possible Shift in the Definition of Sovereignty // Millennium: Journal of International Studies 2016, Vol. 44(3) 305–320. P. 308.

⁴ González X.O. Deny Anarchic Spaces and Places: An Anarchist Critique of Mosaic-Statist Metageography // Anarchist Developments in Cultural Studies, Volume 2010.

⁵ Смирнов Н. Метагеография. Ориентирование в пространствах // Метагеография: пространство — образ — действие. Каталог выставки. М.: 2016. С. 42.

⁶ Latour B. Onus Orbis Terrarum: About a Possible Shift in the Definition of Sovereignty // Millennium: Journal of International Studies 2016, Vol. 44(3) 305–320. P. 311.

⁷ Валлерстайн И. Существует ли в действительности Индия? // Логос. № 5, 2006. С. 4.

⁸ Там же. С. 6.

⁹ См., например, Robertson R. 1992. Globalization: Social Theory and Global Culture. London: Sage; Sharma C.K. Emerging Dimensions of Decentralisation Debate in the Age of Globalisation. Indian Journal of Federal Studies. 19 (1): 47–65; Смирнов Н. Космический корабль Земли: диалектика глобального видения // ХЖ, № 96, С. 92–97.

¹⁰ Spivak G.Ch. The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues (ed. S. Harasym). N.Y.; L.: Routledge, 1990. Однако сама Гаятри Спивак довольно быстро отказалась от концепции стратегического эссенциализма, увидев, что не критическое его использование ведет к закреплению эссенциализма, а значит, к нарастанию напряженности в мире.

¹¹ Соколовский С. Коренные народы: от политики стратегического эссенциализма к принципу социальной справедливости. Этнографическое обозрение, № 4, 2008.

¹² В широкий обиход понятие плоской онтологии ввел Мануэль Деланда в 2002 в делезианском ключе (см. DeLanda M. Intensive Science & Virtual Philosophy. London: Continuum, 2002), впоследствии ее популяризовали сторонники разных ветвей спекулятивного

реализма, предлагая подчас противоречащие друг другу трактовки. См. об этом: Брайант Л. На пути к окончательному освобождению субъекта от объекта // Логос № 4 [100] 2014; Brassier R. Deleveling: Against «Flat Ontologies» // Dijk C., Graaf E., Haan M., Jong R., Roodenburg C., Dyane Til & Deva Waal (eds.), Under Influence — Philosophical Festival Drift (2014). Omnia/ H/ 64-80 (2015); Collinge C., Flat ontology and the deconstruction of scale: a response to Marston, Jones and Woodward // Transactions of the institute of British Geographers, New Series, Vol. 31, No. 2 (Jun., 2006). P. 244–251.

¹³ Подорога В. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX – XX вв., М.: Наука, 1993.

¹⁴ Marston S., Jones J.P. III, Woodward K. Human geography without scale // Transactions of the institute of British Geographers, 2005, Vol. 30. Issue 4.

¹⁵ Здесь существуют пересечения с понятием «место» и site ontology у Теда Шатски. См. Schatzki T. The site of the social: a philosophical account of the constitution of social life and change. Pennsylvania State University Press, 2002.

¹⁶ Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: логика ощущения. СПб.: Machina, 2011.

¹⁷ Горюнов А. Существуют ли в действительности локальные цивилизации? // Философия и общество, № 1(61), 2001. С. 66–84.

¹⁸ Лотман Ю. Семиосфера. СПб.: 2000. С. 23.

¹⁹ Negarestani R. Cyclonopedia: Complicity with anonymous Melbourne: re:press, 2008.

²⁰ Ibid.

²¹ Kohn E. How Forests Think: Towards and Anthropology Beyond the Human. Berkeley: University of California Press, 2013. P. 24.

²² Ibid, P. 24.

²³ Ibid, P. 31.

²⁴ См. об этом: Шенталь А. Природо-цифровой хиазм // ХЖ № 96. С. 17–18.

²⁵ См. об этом: Мейясу К. После конечности: Эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016.

Николай Смирнов

Родился в 1982 году в Рыбинске.

Младший научный сотрудник Лаборатории комплексных геокультурных исследований Арктики (г. Якутск).

Живет в Москве.

Бенджамин Браттон

Некоторые очертания эпохи постантропоцена: об акселерационистской геополитической эстетике*

1. Рамка

Любое соединение эстетики и политики (в политическую эстетику, эстетизированную политику, геополитическую эстетику, политику эстетики и т.п.) неизбежно обременено чуждыми интересами. Тем больше причин начать их взаимную активацию с намеренно не-гуманистской позиции. Эстетика и/или политика: чего и для чего? Череда антропоцидных травм — от Коперника и Дарвина до постколониальных и экологических поворотов, межвидовой нейронауки и синтетической геномики, от наноробототехники до ЛГБТ-искусственного интеллекта — нарушает отношения фона и фигуры между докисческими политическими традициями и эстетическими дискурсами.

До того, как какое-либо локальное тело (биологическое тело, формальная экономическая теория, военное государство, юридическое лицо, географическая нация, бухгалтерский учет, скульптурные остатки или имманентная теология) сможет сохранить и оценить свое представление о себе в рамках предпочитаемого им отражения, его витрувианское самомнение о его диаграмматической идеализации, исторической деятельности, расходящихся концентрических волнах воплощения, инструментального протезирования и доказуемого мышления распадается, каждое в свою очередь, в радикально асимметричное безразличие пластичной материи на трудно осмысляемых шкалах как временных,

так и пространственных. Покуда этот процесс отнимает у нас привычное резюме политической эстетики, аномальные задачи множатся.

Данный путь к постгуманизму есть осмысление планетарности и ее незавершенности¹. С одной стороны этого пути — геофилософия. Она продвигается от птолемея ядра, защищенного слоями кристаллических сфер, к кантовой географии, где общая поверхность земной коры гарантирует космополитизм, к делезианским и шеллингианским растворам живописного образа-как-силы, к мистическим, оккультным конспирологиям о геологическом насилии и, наконец, к *сравнительной планетологии*, в которой Земля как промежуточный полис может быть помыслена только через эстетику, производную (из, но не подчиненную под) вычисления возможных геометрий, подразделений, удвоений, инверсий, локализаций и заимствований извне на шкале Хаббла². Последний проект влечет за собой ускорение прочь от первоначального осмысления локальной планетарной экономики в сторону более универсальной рекомбинируемости, в которой политические и эстетические репрезентации человеческого опыта опрокинуты на периферию. Если из этого внешнего взглянуть внутрь, то генеративные отчуждения, производимые потенциальной ксенополитикой, ксеноэстетикой, ксеноархитектоникой, ксенотехникой и т.д., отворачиваются

* Впервые опубликовано в e-flux journal #46 (June 2013). Публикуется с любезного разрешения автора.

Богдан Абложный.
«5 тезисов о желании»,
2016. Панели, пластик,
печать, лазерная
гравировка.
Вид экспозиции
«Плановое устаревание» в
тренажерном зале
«Мильтроник». Куратор
Александр Буренков.



Памела Розенкранц. «Чистота испарений», 2012. Силикон, красители, бутылки воды Смартуотер, холодильник. Фото Гуннар Мейер. Предоставлено галереей Мигеля Абреу.

от геополитической эстетики и выворачивают ее наизнанку так, что значение человеческих устройств (человеческого искусства, человеческого опыта) кажется странным и условным³. Каким образом мы можем нащупать перечень этих обусловленностей? Какой показатель воздействий позволит нам осмыслить эту ситуацию, даже если она еще не разрешилась и, возможно, останется неразрешимой для нас? Что может сработать для геополитической эстетики, возникшей благодаря и для практически вымершего субъекта антропоцена, чтобы трансформировать наши собственные отношения к этим смещениям, несмотря на то и даже благодаря тому, что эта эстетика отрицает нетерпимые фобии «политической эстетики»? Если

термин «акселерационистский» можно применять для осмысления этой внеположности после антропоцена и ее существующих, доступных признаков, нежели по отношению к дромологической скорости наших самопрограммирующихся миниатюрных машин, то является ли она акселерационистской геополитической эстетикой и, если да, то в сторону каких плодотворных отсутствий она ускоряется?

Эта краткая статья касается лишь незначительной части подобных обширных вопросов, поэтому я предлагаю неполный список частных следов и размытых эффектов той геополитической эстетики, в которой мы находимся и которая не претендует ни на глобальные утверждения об онтологии данных обусловленностей или об их относительной важности для философии, ни на политические заявления об их неудобных потенциальных гомологиях с буквенно-цифровой логикой Алгоритмического Капитализма. Особый интерес для меня представляет то, каким образом данные эффекты координируются с тем, что замещает опустошенные унаследованные позиции «политического строя» и «эстетики» напрямую через столкновение с Дизайном, понимаемым в широком смысле. В частности, мы внимательно относимся к тому, что Дизайн инструментализирует вычисление планетарного масштаба с целью моделирования своих политических воплощений, попутно предоставляя «эстетические» программы, которые не столько отражают политические реалии, сколько являются генеративными для их материальной эволюции. Для этой цели вычислительная работа как стиль мышления, хоть и сверхдетерминирована сегодня экономической подчиненностью, должна оставаться открытой окончательной незавершенности алгоритмической неопределенности и таким образом может служить зарождению неизвестных и непостижимых политических архитектур.

2.

Но, прежде всего, давайте сравним расчеты этих последствий, которые можно увидеть с помощью ограниченных пикселизованных призм Дизайна и Вычисления, с тем,

что Стивен Шавиро называет «акселерационистской эстетикой», которая, по его мнению, значительно отличается от акселерационистской политики⁴. Для Шавиро ценность акселерационистской эстетики заключается в выведении ощущения пребывания в настоящем, что частично определяется не человеческими смещениями, подобным описанным выше. Акселерационистская эстетика осуществляет это, воображая прототипы последствий неизбежных катастроф антропоцена, чтобы мы могли заранее предвидеть и оценить свои формы адаптации. Это погружение без остатка и отсрочки в воображаемый «завтрашний мир без нас» не предлагает беззаботно кашеобразные «дизайн-инновации», с помощью которых мы могли бы откупиться и продолжать тратить после смерти, а, напротив, предполагает огромную сумму всеобщей катастрофы и смотрит прямо в глубь кроличьей норы. В данной ситуации слово «Танатос» не является диагнозом. Это просто состояние территории. Однако для Шавиро эта практика становится упражнением в когнитивной картографии, которое может надеть «индивидуального субъекта обостренным ощущением места»⁵. В отношении последней рекомендации у нас имеется серьезное возражение.

В изложении Шавиро, акселерационистская политика не сопровождается ни четким и последовательным планом по смягчению эколого-экономической энтропии здесь и сейчас, ни очевидным способом выйти из нее, ни даже диалектической гарантией конечных результатов. Поэтому она не может считаться программой, годной для достижения четко осознаваемых «политических» целей. Тем не менее, вытекающий отсюда эстетический проект содержит в себе полезную образовательную искру, благодаря чему на определенном расстоянии можно было бы обучить узнаваемой политике и восстановить ее посредством шока от ее неузнаваемого воздействия. Меня интересует нечто прямо противоположное: неузнаваемая политика через узнаваемую эстетику, путем обнаружения схлопывания, а не проведения различий между этими двумя понятиями. Прежде всего, потому, что подобный подход делает невозможным отображение си-

туации через что-либо типа самосозерцания «индивидуального субъекта». Ему надо первому указать на выход, но, судя по всему, он не уйдет последним.

3.

Чтобы художник/дизайнер мог предвидеть, что переживет антропоцен, а что нет (и создавать для этого прототипы), он должен спекулировать на нередуцируемо сложных материальных взаимозависимостях (нефти, воды, азота, кислорода, кремния, птичьего гриппа, ржавеющего железа, биомассы насекомых, геномики планктона и т.п.), а также на том воздействии, которое может оказать на одну из них исчезновение или усиление другой.

Эти вещи невозможно действительно познать (хотя ничто не заслуживает более пристального внимания), поэтому любая «геополитическая эстетика» в том значении, какое ей придавал Джеймисон (кинематографический механизм, сколь угодно конспирологический, для понимания Мировой Системы и ее волн управления) неизбежно становится упражнением в апофении, начертании связей и умозаключений из источников, лишенных какой-либо прямой связи, кроме их неразрывной одномоментности в восприятии. Данная апофения — идентификация закономерностей и структур там, где фактически присутствует лишь шум, не является ни нарушением воображения, ни его достоинством, а скорее, неизбежной характеристикой нашего удела и его (только частично понятного) финала. После антропоцена невозможно в узнаваемом или нормативном смысле какая-либо «политика» — коль скоро «политика» основана на самосозерцании человеческого субъекта, располагающего себя как согласованного деятеля внутри стабильного исторического развития. Различить, что есть экзистенциальный риск, что есть абсолютный вымысел, а что есть и то, и другое одновременно, и соответствующим образом занять «позиции», попросту не представляется возможным. Поэтому наша подготовка должна проходить без этого различения. Чтобы управлять — то есть объяснять общую экономию разложения и созидания с

некоторой номинальной долей ответственности — требуется нечто другое.

Мы оказались на краю пропасти антропоцена не только из-за некой космической брошенности, но и из-за бурного, противоречивого насилия Капитализма, в особенности нынешнего Алгоритмического Капитализма. Но сдерживает ли он нас, или мы — его? Его экономика, с одной стороны, является мега-машиной невероятного *антропоцентрического* сочетания и потребления, а, с другой, присвоением планетарной материи, в том числе человеческой плоти, «разумом из будущего» — присвоением, не знающим ни политики, ни лимита⁶. Капитализм при этом рассматривается одновременно как принудительная эколого-экономическая политика, неразрывно связанная с нашим всеядным доминированием, и/или как чужеродная энтропийная машина по переработке земного материала, стоимостей и информации в абсолютную скорость, которая счищает шелуху человеческих рынков для того, чтобы в итоге иссосать досуха всю связанную в этом пирамиду млекопитающих.

Съесть или быть съеденным? При этом данная обратимость внутреннего и внешнего, возможно, является именно той причиной, по которой необходимо переподготовить работу «политического», уводя ее прочь от прямого противостояния Капитализму или от ускорения Капитализма — *как предела проблемы в целом*; и вместо этого двигаться к прямому заблаговременному контакту с тем, что за ним следует и превосходит его.

Термину «посткапитализм» как призываемому из будущего призраку я предпочитаю более широкий термин «постантропоцен»⁷. Последний не только дает название другому эколого-экономическому порядку, но и заранее артикулирует смещение человеческого агента из субъективного центра своих операций. Этот порядок способен измерить свое расположение на временных шкалах от пикосекунды до геологической эпохи и в масштабах от нанометров до межпланетарных, и наоборот.

Предлагаемое понятие не вбирает в себя — словно предусловие перед тем, как его можно задействовать — все определе-

ния, которыми в будущем оно будет располагать. Для заложенной в самом названии постантропоцена апории нет разрешения, и в этом заключается его преимущество над альтернативными понятиями, которые чересчур поспешно указывают, что именно должно быть приобретено или упущено с тем, как мы переходим его край. Постантропоцен означает, что организующая деятельность «ксеногеополитической эстетики» (или чего-то в этом духе) может быть осуществлена только в соотношении со зрелым *отчуждением* от человеческой истории, антропоцентрического времени и масштаба. С тем, как он предвещает и выводит на передний план закат и вымирание антропоценой антропологии и соответствующих ей моделей правления, он не только обнаруживает, что гуманизм исчезнет вместе с людьми и наоборот, но и что более стихийные генетические машины, с которыми мы сегодня делим нашу плоть, смогут и должны будут возникнуть, проявиться в качестве новых, невообразимых машинных животных, а вместе с ними проявятся Новые Планеты Земля. В итоге апофея для нас так и останется неразрешенной проблемой.

4.

Пожалуй, самым решающим маневром акселерационистской геополитической эстетики является ее одновременное пребывание в процессах эволюционного исчезновения и зарождения, в сохранении и выражении, а также в качестве взаимно обусловленных исходов (в том числе и вымирания). Давайте рассмотрим «*архипскопаемое*», представленное Квентином Мейясу в качестве доказательного примера фундаментального противоречия между глубинной реальностью доисторического и универсальным изъятием мышления из мирствования, даже из миров окаменелой первозданности, которую можно в итоге помыслить через соприкосновение с подобными геохимическим следами. В эпоху постантропоцена и наших обусловленных дезориентаций (апофея, эстетики, дизайна) мы должны направить, повернуть временную траекторию *архипскопаемого* от доисторического к чужеродной *потомственности*.



Мария Городецкая. «Цементная плита», 2016. Цемент, сигаретные окурки. Вид экспозиции «Плановое устаревание» в тренажерном зале «Мильтроник». Куратор Александр Буренков.

Точно так же, как мы вынуждены усматривать в ископаемом обусловленность мира, предшествующего мышлению, вынуждены — чтобы измерить современное состояние — заранее сталкиваться с *потомком*, для которого мы являемся *предком* и *немыслимым ископаемым*. В отличие от настоящего ископаемого, данного потомка нельзя поддержать в руках, несмотря на то, что его химические процессы бушуют внутри и вокруг нас. Наше присутствие является всего лишь предпосылкой к нашему будущему распаду и появлению иного немыслимого филума — на планете либо вне ее — для которого наши мышление и след будут такими же чуждыми, недоступными и ужасающими в своем безразличии, какими кайнозойские окаменелости являются для нас.

Танатос, это навязчивое влечение организма к распаду, растворению в мире, не является наиболее критически необходимой экономией акселерационизма, так как про-

цесс перехода из органического состояния в неорганическое легко повернуть в обратную сторону, а угасание может уступить зарождению⁸. Следовательно, вместо *Эроса*, принципа сохранения и воспроизводства организма, работает неограниченное сканирование возможностей, благодаря которым наподобие старой кожи будет сброшен силуэт организма, чтобы одновременно изнутри и извне могло появляться нечто иное, снова и снова, до тех пор, пока через генетические и аллогенетические итерации остаточный след человеческого предка не будет поглощен. Если принцип эволюции организмов заключается, возможно, в поиске все более извилистых путей по направлению к смерти (а Капитализма — в начертании все более окольных направлений к полному краху), то деятельность расширенного филлогенома является более свободным и непредсказуемым путем, ведущим к адаптации, изобретению, отклонению и перевоплоще-



Мария Городецкая. «Как выжить в художественном мире», 2016. Пот художницы, белок молочной сыворотки, кокаин, пластиковая бутылка, термосы. Вид экспозиции «Плановое устаревание» в тренажерном зале «Милитроник». Куратор Александр Буренков.

нию. Взгляд на наше настоящее, открывающийся благодаря этому анцестральному заблаговременному ретроспективному взгляду, ставит под сомнение самонадеянное представление, что, если антропоценная экологическая катастрофа сделает привычные человеческие системы необитаемыми, тогда химические и генетические возможности, заложенные в наши биологический тип, биомассу и фенотип, прекратят существование. Это может произойти. Это может не произойти. Как бы то ни было, самая хорошая для нас новость — если «мы» переживем антропоцен, то уже не в качестве «людей».

Если кривые этого медленного смещения можно начертить, прочувствовать или смоделировать, тогда геополитическая эстетика постантропоцена имеет смысл. В противном случае — никакого смысла нет.

5. Перечень

Теперь я отожду от размышлений об интересе к биологическим видам и типам во время сдвигов между геологическими эпоха-

ми и перескачу назад к нашему очень локальному и специфическому исследованию определенных очертаний, которые могут быть считаны как принципиальные признаки некоторого расхождения между антропоценом и постантропоценом. Вполне возможно, что они окажутся не более чем поверхностными тенденциями, всего лишь нововведениями, вероятно, символизирующими нечто более значительное. Не могу сказать. Я не предлагаю программу для решения критически важных задач или хотя бы подступы к настоящему подведению итогов, а всего лишь пробный перечень, у которого может выясниться особое значение. Если возможна связь между ним и «политикой», заинтересованной в ускорении по направлению к состоянию постантропоцена, то потому, что биополитический контекст нашего Алгоритмического Капитализма, хорошо это или нет, сам по себе уже является мощным рычагом в крупноформатных трагедиях превращения, разложения, восстановления и массового замещения планетарного масштаба.

Непреднамеренная геоинженерия в эпоху антропоцена вовлекла нас в непомерные экологические риски, и поэтому четкое разграничение между акселерационистской эстетикой и политикой, скорее всего, не особенно полезно. Это не потому, что эстетика служит своего рода главным средством взаимодействия с формами разделения чувственного участия и правдоподобия о жизненных мирах, а потому, что (как и странные нечеловечные остатки под нами) прослеживаемые тенденции являются формами дизайна и обозначения, которые характеризуют чувство постантропоценной пропасти, учреждая ее, а не отображая, внушая, отзеркаливая или метафоризируя ее для нас через некое общественное собрание. Не так важна их способность драматизировать какую-то опасность предстоящего мира, как то, что они уже физически инкорпорируют и модифицируют этот мир, упреждительно, без нашего надзора, управления или направления.

Например, тогда как критическое направление танатонической экономики описывает глубинное движение живых организмов назад, в неорганическую материю, влекущее

их к окончательной ре-абсорбции мертвым океаном, то в раннем и среднем антропоцене путь от органической жизни обратно к неорганической материи приумножился, поменял направленность и раз-дифференцировался. Одно не просто переходит в другое, а каждое замещается другим, выступающим в качестве комплиментарной формы воплощения: робототехника, молекулярная инженерия, синтетическая биология, различные имплантаты, пересадка органов и тканей, дополненные органы чувств, передовая фармацевтика и т.п. Кому-то этот предумышленный промискуитет между органическим и неорганическим в масштабах организма может казаться сродни живой смерти. Биологическому виду не терпится вымереть и рассосаться в неорганическое вещество, так что отдельный организм упреждающим ударом берет это на себя. Смешивая органический и неорганический материал в своей лаборатории в новые соединения, он приносит смерть в жизнь. С другой стороны, данные технологические смещения жизни и материи могут означать нечто большее, чем просто разновидность некромантии (или универсальный некроз промышленного масштаба); они могут выражать желание привнести новшества в пирамиду млекопитающих, возможно, как побочный продукт биополитики — и сделать это намного более эксцентричным способом, чем ожидают ее участники. Однако в то же самое время эти дисциплины машинного разума могут — пусть не в теории, но на практике — блокировать, а не высвобождать силы теплого чужеродного искажения, так как данные инициативы формулируются внутри риторики и институтов медицинского прогресса. Тем не менее, ниже приведено несколько очертаний, которые могут согласоваться с обеими точками зрения одновременно. Это — излюбленные мной примеры.

6.

Эпидермальная биополитика и нанокожа. Нам хорошо известен переход от фукодианской дисциплинарной биополитики, которая захватывала, охватывала, индивидуировала, называла и перечисляла тела в управлении

внутренних дел, к делезианскому «обществу контроля», в котором открытые поля сопряжения, переключения и доступов квантифицируют следы и маршруты движущихся, частичных субъектов, в то время как они шагают по городским пространствам, блуждая без привязи, потому что никакого внешнего, куда они могли бы вырваться, не существует. Нынче возникает другой режим — он организует свое биополитическое правление более непосредственными и аффективными способами: опознание и кодификация риска на уровне кожного покрова (наиболее крупного органа чувств у млекопитающих, жизненно важной структурной опоры клетки, наиболее уязвимого жизненного резерва планеты).

Данная эпидермальная биополитика основывается не столько на «взоре глазами государства», сколько на способности правящего аппарата ощущать. Эта сенсорика может применяться для исчерпывающего подсчета углерода, CO₂, твердых частиц и тепла, как это уже происходит в сети спутниковых и наземных датчиков, составляющих инфраструктуру Планетарной Кожы, развиваемой Сиско и НАСА⁹. Здесь экополитика и глобальное правление обходят стороной приоритизирование безопасности людских популяций в пользу повсеместной сенсорики и анализа искоемых молекул и их остаточных трасс.

Кое-где полицейские операции фокусируются на термодинамике человеческой кожи, что было продемонстрировано во время преследования Подозреваемого № 2 после взрывов на Бостонском марафоне: его обнаружили с помощью теплотетекторных технологий, распознавших его более теплый, живой силуэт, скрытый слоями городской ткани. Авиaperемещение между городами подвергает кожу и поверхности принадлежности каждого из нас удостоверяющему сканированию, свидетельствующему, что на них нет предательской пыли опасных химикатов и веществ. Наш облик рассматривают телесными сканерами, которые полностью извлекают мобильный субъект из его наружной одежды (делая его не просто обнаженным, а ультраобнаженным). Чтобы исследовать это (с должной извращенностью),

мой Центр дизайна и геополитики совместно с Лабораторией бионанотехнологий (оба располагаются в Калифорнийском университете, Сан-Диего) разработал применения для красителей (в данном случае настенной краски), которые могут обнаружить рассеянные в окружающей среде элементы, являющиеся составными элементами химикатов, часто используемых в самодельных взрывных устройствах. Благодаря внедренной в саму краску микроэлектронике внутренняя поверхность здания становится сенсорной технологией, которая больше не прячется наподобие паноптического взора, а раскрывается как средовая технология, нанесенная покрытием на оболочки непосредственно архитектуры обитания. Эпидермальная биополитика предполагает тесное переплетение между органическими и неорганическими телами согласно стратегии подавления угроз, но также непредвиденные способы взаимодействия между непохожими телами, которые смогут растгивать, изменять и протезировать свои всепроникающие сенсорные медиа (эпидермального чувствования) так, как до этих пор было возможно лишь для зрения и слуха.

Облачный полис. Расчерчивание линий по планете, будь то физическая инскрипция стен и зон или виртуальные геометрии неведомых правовых границ, является обязательным элементом антропоцентричной политики. (Вспомните «Номос Земли» Карла Шмитта). Вычислительные архитектуры планетарного масштаба приумножают и запутывают эти линии, задают юридические обозначения и подразделения (либо отказываются от них) и указывают на незнакомые модели геополитического дизайна и обозначения¹⁰. Мы видим, как глобальные платформы облачного вычисления могут расслаивать нормативную вестфальскую политическую географию и вводить другой, асимптотический суверенный слой поверх территорий Государства. Это, возможно, видно лучше всего в продолжающихся конфликтах между Китаем и Гуглом, которые начались в 2008 году. Параллельно тому, как Государства становятся облачными образованиями, облачные платформы, в свою очередь, перенимают некоторые основные функции и технологии

управления вроде правовой идентификации, денежного обращения, картографии и платформенного подданства. Облачный полис означает странные, уплотненные, множественные географии и прерывистые юрисдикции, смешивая аспекты суперюрисдикции США как над облачным (дело Пиратской бухты или Мегаапплоад), так и над государственным пространством (пограничный контроль в зарубежных аэропортах, внесудебные и трансграничные похищения людей), с аспектами Вольных Городов, которые из целостной ткани десувверенизированных земель вырезают клочки для новых, частично приватизированных политических образований.

Облачный полис извлекает доход из когнитивного капитала своих граждан-пользователей, которые обменивают свое внимание и микроэкономическое соответствие на глобальные инфраструктурные услуги. Он предоставляет каждому из них дискретную сетевую идентичность и лицензию на использование инфраструктуры (наподобие хукоу, системы прописки в Китае, которая делит граждан на тех, кто может и не может официально пользоваться городской инфраструктурой). Эти зачаточные достижения планетарного вычисления, которые всеохватно инкорпорируют информацию по спектру разных шкал и перерасчерчивают политическую карту по своему подобию, указывают в сторону возрастающего всеобщего ускорения, централизации и рекомбинации материальных потоков, превосходного по отношению к медлительному неолиберализму (что, по всей видимости, имеет много общего с тем, о чем мечтали коммунисты-кибернетики)¹¹. Со временем, возможно, в период заката антропоцена, историческая фаза «Гугл Госплан» сменится негосударственными платформами со множеством уровней синтетического разума и сетей удивительных форм биокommunikации, что позволит осваивать новые континенты кибернетического симбиоза. По крайней мере, углеродная и энергетическая прожорливость данной зачаточной экологии истощит своего хозяина до того, как полностью созреет для рождения.

Машинные образы. Любое обсуждение акселерационистской геополитической эстети-

тики непременно должно касаться современных технологий образа как такового. Рассматривая обширные периоды, мы увидим, что овнешненное выражение визуальных идей восходит как минимум к первобытным архитектурам пещерных стен. Много позже оно прошло через относительно короткую фото-кинематографическую стадию (продолжавшуюся плюс-минус несколько веков), во время которой отдельные образы и серии образов производились, распространялись и оценивались как ценные рукотворные события. Ныне и в обозримом будущем образы стали разновидностью машин. Как и изображения на бумажных деньгах, которые выглядят именно таким образом, чтобы было удобнее всего использовать внедренные внутрь орнамента технологии предотвращения подделки, некоторые образы (например, описанные мной образы

по выявлению взрывчатых веществ) обладают специальной технической особенностью, неотделимой от их материальности. Каждодневная визуализация данных превращает диаграмматический образ в научный, управленческий и военный инструмент, в то время как повсеместные ГИПы (графические интерфейсы пользователя) превращают подобные диаграммы в активные, целенаправленные приспособления, которые опосредуют между человеческой народной психологией действия и алгоритмами, доступными в среде пользователя. Помимо этого, ГИПы также настраивают мышление на определенные режимы толкования этой среды, а так как ГИПы становятся все более склеенными с непосредственным восприятием (что касается дополненной реальности), их способность порождать сильные теологические истолкования у своих пользователей



Адам Кристенсен. «Мясистые груши», 2016. Объект, смешанная техника (стул, шоколад, фрукты, DVD, полотенце). Вид экспозиции «Плановое устаревание» в тренажерном зале «Мильтроник». Куратор Александр Буренков.

окажется незаменимой для различных форм фундаментализма. В этом отношении машинный образ испещряют крошечные провалы между символическим, воображаемым и реальным.

В глобальном плане машинное качество образа также отчасти является функцией машинного количества. Практически мгновенное введение в обиход мобильных устройств (машина Тьюринга + камера + система самонаведения + телефоническая передача голоса) позволило нам стать свидетелями гигантского скачка в абсолютном объеме образов мира, который сделал ничтожным количество образов, произведенных до того, как у нас в руках появился мобильный телефон. В отличие от изображений изо-фото-кинематографической эпохи, эти образы не уходят в архив только после конца их практической жизни; наоборот, в глобальных образных приложениях и платформах их производят с помощью самого архива, социализируют

и привязывают к ним поисковые метаданные. Как следствие, обобщенный образный аппарат постепенно накапливает всеобъемлющую хронику человеческого визуального опыта, который будет представлять невероятную ценность для будущего искусственного разума.

Возможно, это и есть его наиболее долговременное предназначение и истинная обязанность. Уже сегодня каждый пользователь популяции Андроид является узловым элементом обширной, широкомасштабно рассредоточенной, супервычислительно опознающей, видящей, следящей и классифицирующей платформы. Что до содержания образа, так называемая «новая эстетика» предлагает возможность Искусства (если это слово подходит), сотворенного не только с помощью машин искусственного видения, производящих свою собственную автономную эстетику, но и в итоге Искусство для таких разумов, оценить которое они смогут



Иосип Новосел. «Оппортунизм (багчеизинг)», 2016. Скульптура, смешанная техника (яблоки, полиэтиленовые пакеты). Вид экспозиции «Плановое устаревание» в тренажерном зале «Мильтроник». Куратор Александр Буренков.

уникальным образом и, возможно, «от машины к машине» (M2M) развить свои собственные вкусовые жанры и тонкие предпочтения.

Мереотопологическая геополитическая архитектура. Как я писал выше, акселерационистская «политика», скорее всего, исходит из противоречия, заключающегося в том, что одной из первых исчезнет связность какого-либо нормативного *полиса* или *государственного устройства*. Форум общественной репрезентации не только изгибается под воздействием множественных, накладывающихся друг на друга географических геометрий. Более того, посреди свободного падения представимое политическое образование не длится достаточно долго для того, чтобы его государственное устройство успело принять форму (и тем более недостаточно для быстрого упадка в рецидивистский парламентаризм). Однако эта неудача может стать ключевым достижением акселерационистской «политики» как эпистемологии Дизайна. В программу акселерационистской геополитики следует включить изучение определенных систем контроля, определенных платформенных систем, особых мереотопологических конфигураций и того, как они достигают определенных правительственных эффектов. Мы хотим усилить те упреждающие политико-инфраструктурные спекуляции, которые обозначил Шавиро, в особенности те из них, которые обусловлены контактом с нечеловеческими внеположностями и успешно избегают сентиментального регресса к «самоочевидным ценностям» Индустриального гуманизма. К примеру, архитектура Эрнана Диаса Алонсо указывает (так, как он сам вряд ли стал когда-либо утверждать), что закат систем антропоцена не предполагает их полного исчезновения в буквальном смысле и что они становятся завязаны внутри других вместилищ (на многоуровневой глубине — паразиты внутри паразитов внутри других паразитов), что любая строительная форма должна допускать возникновение инфекции и других органических и неорганических агентов (как симбионтов, так и паразитов) внутри своей липкой, голодной, постанимальной структуры, а не уходить в рафинированную феноменальную

геометрию. Вот таким образом и возникают «политические образования».

Алиса Андрашек идет одновременно по другому пути, используя автономных вычислительных агентов для поиска и деформации реальной и виртуальной материи, что корректирует закрытое «системное мышление» Параметризма, царствующее внутри архитектурного дискурса, и указывает на значительно менее детерминистскую перспективу развития для алгоритмической мысли и проектирования. В отличие от энтропийных реплиботов, поглощающих все в липкую серую слизь, эти агенты представляют собой технологию открытого типа, используемую как для создания прототипов профилирования реальной химической материи, более неоднородных, чем естественно данные, так и для выяснения, каким образом они могут организовать геополитический субстрат для композитного действия и воспроизводства. И для Диаса Алонсо, и для Андрашек архитектура не репрезентирует политическую организацию путем символизации или монументализации, а напрямую конфигурирует ее связующую анатомию. Эти макетные геометрические формы являются имманентными прототипами — сделанными в масштабах 1:1000 и 1000:1 одновременно — реальных географических инфраструктур для эпохи постантропоцена. Будучи должным образом (однажды) развернуты, они будут являться не столько аллегориями аффективного «опыта» мира как он есть или каким он может стать, сколько представлять собой личиночные вариации чуждых миров и ортогональных будущностей.

В этой связи зона различения между политическим и эстетическим регистрами расплывается, поскольку Дизайн-изыскания этой (чрезвычайно миноритарной) архитектуры не являются эпифеноменальными оболочками геополитической мысли, чертежами во имя ее потенциального развития. Они есть геополитическая мысль в ее наиболее прямом, сжатом выражении.

Некоторые замечания в заключение

Невозможно и не следует говорить об акселерационистской геополитической эстети-

ке (или о частичном перечне, который был перечислен ранее в связи с постантропоценном) без рассмотрения антропоценного Капитализма и жизни после него, особенно в отношении вычисления планетарного масштаба, которое является его онто-финансовым субстратом и кровеносной системой. Не существует работоспособной возможности противопоставить Капитализму постантропоцен путем обращения к доктринальному и тотальному отрицанию или, наоборот, к крипто-теологическому утверждению. (Подобные варианты монофонического фанатизма существуют в большом количестве, но они не могут считаться жизнеспособными.) Здесь невозможно вести на эту тему развернутую дискуссию, но достаточно сказать, что зигзагообразная археология «кибернетических» коммунизмов подразумевает, что политэкономическое фазовое пространство постантропоцена довольно обширно и нестандартно, чтобы его близость Алгоритмическому Капитализму не вызвала наложения запрета на экспериментирование. Будущие исходы вроде Космополитического суверенитета, мондиализации и «некоего грядущего разума» будут на деле гораздо более ужасающими, чем они кажутся утонченным вкусам и subtilным сложениям Деконструкции. Они нагрянут не как непостижимые этические сообщества истины и примирения, а в виде ампутированных конечностей, свалок зомби и подложных лабораторных результатов.

Различия между «хорошим» и «плохим» акселерационизмом, например, «прометейский против политического» (у Рэя Брассье), или «дромологический против универсального» (у Алекса Вильямса и Ника Срничека), служат важной задаче — требовать надлежащего телескопирования от локальных концептуальных и машинных условий антропометрической скорости (той, что так возмущает Вирилио) до более широких панорам геологического времени, а также бдительности, чтобы ни в коем случае не принять первое за второе. Тем не менее, в целях действительного построения геополитической эстетики, я надеюсь, что вышеприведенный частичный перечень очертаний способствует пресечению какой-либо гно-

стической тенденции, присущей этим разным, но связанным дискурсам, которая бы свела эти различия, явно или скрыто, к идее о приоритете акселерационизма концептуального над акселерационизмом материального, к философии, очищенной от взаимодействия с Дизайном. Ибо Дизайн одновременно выполняет работу как по концептуализации, так и по материализации, поскольку каждая из них, колеблясь в собственном ритме, вмешивается в колебания другой. Несомненно, будущность этих ритмов поставлена на кон и находится в опасности. Но опять-таки именно потому, что никак нельзя путать будущность Алгоритмического Капитализма и его собственного графика линейного ускорения с макроскопическими волнообразными колебаниями биохимии, топографического импульса и вселенских обломков, нищета нашего будущего не является нищетой будущего вообще. Вместо того, чтобы располагать постантропоцен *вслед за* антропоценом вдоль некой диалектической временной линии, лучше представлять его как *компаративного паразита, живущего в своем хозяине — настоящем времени*. Он развивается и проявляется через неравные промежутки времени на шкале, превосходящей масштабы органической экономики *Эпоха/Танатоса*.

Экзистенциальный риск, присущий данной ситуации (ненадежный паразитизм между настоящим и будущим, который может свернуть в ту или иную сторону) может, согласно некоторым мнениям, дисквалифицировать априори акселерационистскую геополитическую эстетику как одновременно сверхкодированную господствующей алгоритмической логикой и чересчур условную для того, чтобы руководить настоящим моментом. Я считаю, тем не менее, что в итоге эти мнения упускают более важный момент и обнаруживают неуверенность по вопросу, действительно ли рухнет со временем Капитализм или нет (этот вопрос отличается от вопроса, рухнет ли антропоцен: непременно рухнет). Можно спросить по-другому: насколько антропным является Алгоритмический Капитализм на самом деле? Очевидные корреляции между открытой раной постпланетарной Всеобщей

Экономики, с одной стороны, и вычислением планетарного масштаба, с другой, простираются от прямого соотношения (в котором Капитализм является нечеловеческой машиной из будущего, лишь временно работающей с людьми) до косвенного безразличия (в котором темные, безучастные, хтонические силы со временем осуществляют свою месть). Оба этих варианта являются отличными возвышениями для обозрения территории внизу. Каждый из них грамотно сработан из собственного, лелеемого нигилизма. Его ничто так не рекомендует, как машинная бесчеловечность Капитализма, а вовсе не его антропоцентричность. Чтобы лучше его воплотить, мы должны проявить больше заботы. То, что Джузеппе Лонго называет «следующей машиной» — которая придет на смену Вычислению и чьи процессы послужат источниками метафор и эпистемологий жизни, мысли и систем так же, как это происходит с компьютерами сегодня — будет по определению вовлекать «следующую экономику». Мы предполагаем, что ни то, ни это (ни следующая машина, ни следующая экономика) не возникнет без привнесения за собой другого. Способны ли они возникнуть, должны ли возникнуть и настанут ли при «нас» или для «нас» — это другой вопрос. Не исключено, что они настанут только тогда, когда нас, как безмолвные и окаменелые ископаемые, эксгумирует какой-нибудь немислимый потомок. А возможно, и раньше, если мы их ускорим.

Перевод с английского АЛЕКСЕЯ УЛЬКО

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Данный термин принадлежит Гаятри Спивак, хотя мы вкладываем в него иное значение.

² Термин «сравнительная планетология» был впервые использован Кимом Стэнли Робинсоном.

³ Приставка «ксено-» была введена в дискурс Резой Негарастани.

⁴ См. Shaviri S. Post-Cinematic Affect. London: Zero Books, 2010. P. 137–139.

⁵ Джеймисон Ф., цит. по Shaviri S. Post-Cinematic Affect. P. 138.

⁶ Land N. Machinic Desire // Textual Practice vol. 7 no. 3 (1993). P. 479.



Мария Городецкая. «Восковая плита», 2016. Фрагмент. Воск, кольца для пирсинга. Вид экспозиции «Плановое устаревание» в тренажерном зале «Мильтроник». Куратор Александр Буренков.

⁷ Это соответствует смещению фокуса с непосредственного сопротивления капитализму к конечному исполнению его исторической миссии (самоуничтожению).

⁸ См. Negarestani R. Drafting the Inhuman: Conjectures on Capitalism and Organic Necrocracy // Bryant L., Srnicek N., Harman G (eds.) The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism. Melbourne: re:press, 2011.

⁹ См. <http://www.planetaryskin.org>.

¹⁰ Я подробно обсуждал это в серии интервью с Metahaven.

¹¹ См., например, роман Фрэнсиса Спаффорда «Красное изобилие» («Red Plenty») и Medina E. Cybernetic Revolutionaries: Technology and Politics in Allende's Chile. Cambridge: The MIT Press, 2011.

Бенджамин Браттон

Родился в 1968 году в Лос-Анджелесе. Теоретик дизайна, архитектуры и медиа. Директор образовательной программы Института Стрелка.

Автор книг «Стопка: о программном обеспечении и суверенитете» и «Разногласный план по предотвращению конституции роскоши будущего» (обе 2015). Живет в Сан-Диего.

Альберто Тоскано

Ландшафты капитала*



Материал иллюстрирован кадрами из фильма Аллана Секулы и Ноэль Берча. «Забывшее пространство», 2010.

Сегодня все больше крепнет убеждение, что мы живем в Антропоцене, эпохе, в которую человечество утвердилось в сомнительном статусе «геологического агента». В этом контексте дискуссии относительно его периодизации — начался ли Антропоцен с момента, когда люди научились добывать огонь, или с переходом от ручного труда к машинному? — некоторые ученые, представители геонаук, пытаются пресечь, датируя начало геологической зрелости человечества с приводящей в замешательство точностью: 16 июля 1945, день, когда было проведено первое ядерное испытание. Сложно нагляднее проиллюстрировать (бессознательно) политический характер периодизации как акта репрезентации и тотализации. Конец природы (независимой от человеческой деятельности) совпадает здесь с концом истории (неспособностью артикулировать эту деятельность в качестве общего освободительного проекта), а постмодерн получает что-то вроде официальной геологической санкции, по тем же причинам теряя свои собственные временные контуры. Делая природу, мы сталкиваемся с собственной неспособностью творить историю, поскольку природные процессы, неразрывно связанные с нашей исторической деятельностью, грозят создать и уничтожить настоящее и будущее без нашего участия. Таков фон, на котором разворачиваются сегодняшние попытки представить в медиуме пейзажной фотографии мир, полностью преобразенный накоплением капитала, — не столько Антропоцен, сколько Капиталоцен, пользуясь понятием, предложенным Джейсоном В. Муром.

Подтверждением этому может служить фотографическая выставка со знаковым названием «Новая топография: фотографии измененного человеком ландшафта», состоявшаяся в 1975 году в Рочестере в международном музее фотографии. Объединившая серии фотографий Льюиса Бальца, Роберта Адамса, Джо Дила и других, она дала новый импульс развитию фотографии, в частности, в плане подхода к визуализации следов человека на земной поверхности через фиксацию строительных форм, логистических инфраструктур, энергетических комплексов и промышленного мусора, иными словами — изображение урбанизированного ландшафта, как среды обитания нашего биологического вида. Примером тому могут служить творчество канадского фотографа Эдварда Буртынского, а также Томаса Струта и Митчелла Эпштейна. О «Новой топографии» и ее последствиях уже написано много и подробно.

Но мне хочется задать обезоруживающе простой вопрос: почему фотографии рукотворных пейзажей так часто безлюдны? Этот вопрос полемически ставил Аллан Секула, когда с воинственным скепсисом обрушивался на эстетику, которую называл «школой фотографии нейтронной бомбы» («люди убиты, а недвижимость целехонька», — язвительно замечал он). В постскрипуме к своему фото-эссе «Школа — это фабрика» Секула подробно останавливается на фотографиях Льюиса Бальца, снятых в таких же «ландшафтах» «промызоны». Секула использовал эти фото как повод к размышлению о корпоратизации умов и тел, как иллюстрацию «двусмысленности»

*Доклад, прочитанный в музее Иоганна Якобса 28 февраля 2015 на конференции по случаю открытия выставки «Корабль дураков / Музей докеров» Аллана Секулы.

образов, зависших между документальностью и абстракцией. Исчезновение ориентиров, часто приписываемое поздне-модернистской или постмодернистской эстетике, здесь подвергается критике за сочетание приглаженного изображения позднекапиталистического логистического постурбанизма с навязчивой имитацией модернистской абстракции. Так словно референция из общественного пространства плавно переходит на саму эстетику, поскольку фотография здесь выражает некую ностальгию по живописности, тяготение к живописной абстракции. Секула убедительно критикует эту деполитизирующую модернистскую навязчивость в большинстве своих работ по истории фотографии, однако порой допускает благосклонные оговорки, например, когда наделяет безотносительность Бальца способностью отразить «неопределенность и потерю референтности, уже присутствующую в преобразованной человеком окружающей среде». Эта застроенная окружающая среда, логистический ландшафт коммерческой недвижимости, эти недра (одновременно сокровенные и вездесущие) капиталистического воспроизводства — в которой, как заметил Уолтер Холпс, вы никогда не знаете, что производится: колготки или смерть для миллионов, или, можем добавить, вообще все, что угодно — неопределенна сама по себе, потому что это реально абстрактное пространство растянуто до невиданных масштабов настоятельной необходимостью накопления и стандартизированного укрупнения, которые лишают его выраженной сингулярности. Дialectическое прочтение критики капиталистической и (поздней) модернистской абстракции, поводом для которой послужила для Секулы новая топография Бальца, в свою очередь, может быть объектом для дальнейшей полемики, по мере того, как мы начинаем понимать, что в значительной степени «ложность» изображения Бальца — это «ложность самих вещей». Все это, включая отсылки к Антропосцену с его точкой отсчета в ядерном веке, присутствует в текстах самого Бальца. В рецензии на фотографическое эссе «Новый запад» своего соратника по «Новой топографии» Роберта Адамса, Бальц отмечает, что плотная, беспорядочная типовая жилая застройка, ставшая темой большинства работ Адамса, — это уже

не те строения, которые мы могли бы переживать и воспринимать как истинный дом или кров, скорее, они напоминают «испытательные постройки, поставленные у эпицентра взрыва».

Из работ фотографов «Новой топографии» и множества их современных эпигонов — независимо от мотивов самих художников и кураторов — можно составить внятный ответ на вопрос о том, как изображать капитализм. Именно в этом свете слова Секулы о «неопределенности» — то ли документальность, то ли абстракция — которой проникнуты работы Бальца, обретают свое полноценное значение. Тем не менее, этот мир, в котором человек (эта внушительная, хотя и ненадежная абстракция замещает здесь скопление мотивов прибыли, правовых аппаратов, поселенческо-колонизальных порядков и т. д.) сменил сошедших со сцены людей, является изображением капитала, который преграждает дорогу всякому подобию эстетики когнитивной картографии. К ней Джеймисон призывал в 1980-е, видя здесь выход — одновременно политический, художественный и идеологический — из критического положения, в котором пространственное представление о месте субъекта внутри тотальности капитала стало невозможным.

Хотя интерес к изображению капитала не выражен в очевидно эстетических терминах, недавний комментарий Джеймисона к первому тому «Капитала» содержит то, что, пожалуй, можно считать его самым проработанным теоретическим ответом на проблему когнитивной картографии, определяемой как продукт темпорализирующей и опространствующей логики капитала. Он также несет в себе возможное решение загадки, поставленной постоянством депопуляции как собирательного образа, который открыто тематизирует изменяемый человеком мир, наш Антропоцен без человека. В созвучном диалектическом извине это освещение инфраструктур капитала и их отображения описаны в главе, посвященной времени Капитала (и капитала). Сначала Джеймисон расставляет декорации для этого расследования, привлекая наше внимание к ключевой роли, которую живая рабочая сила играет в возрождении мертвого труда, осевшего или застывшего в основном



капитале, к ее раздвоенности между возрождением-производством и исчезновением-деструкцией. Ее он считает неотъемлемой чертой самого капитала (и, а fortiori, его изображений и изобразимости).

Количественно оцениваемое прошлое олицетворяет прошлый труд именно потому, что стирает самые его следы. Вместе с тем это стремление к угасанию является последствием избыточности нашей практики и наших представлений о мертвом труде, иначе — пространственным воплощении капитала, который переживается как отсутствие труда, отсутствие «нас». В толковании Джеймисоном первого тома «Капитала» эта динамика вращается вокруг марксова глагола *auslöschen* — погаснуть¹ — определяемого как стержень капиталистической временности и разоблачающего «настоящее производства» как неугомонную негативность, которая «немедленно конвертирует [ее] объектный результат в сырье для некоего другого производства» в том, что представляется «апокалиптическим процессом». Эта диалектика уничтожения прямо связана с вопросом о том, можно ли изобразить капитал как движение, коль скоро капиталистический процесс, согласно общеизвестной формули-

ровке Маркса, кажется исчезающим в своем продукте. Матрица периодизирующих или фигуральных изысканий в поисках задачи когнитивной картографии, а также многообразных эстетических ответов на нее, таким образом, укореняется в простом, хотя и судьбоносном наблюдении Маркса (которое породит разнообразные изобразительные поиски, от Эйзенштейна до Клюге, и послужит прообразом знаменитой ремарки Брехта о фотографическом реализме): «Как по вкусу пшеницы невозможно узнать, кто ее возделывал, так же по этому процессу труда не видно, при каких условиях он происходит: под жестокой ли плетью надсмотрщика за рабами или под озабоченным глазом капиталиста»².

Вступление в сами «сокровенные недра»³, в противовес широко распространенному реалистическому инстинкту, не снимет проклятье этого яростно-бесконечного настоящего, поскольку когда продукты прошлого труда вступают в новый процесс производства (как средства производства или переработанное сырье), тот факт, что это и правда продукты прошлого труда, согласно яркой, грубоватой метафоре Маркса, «так же безразлично для самого этого процесса, как для акта



питания безразлично то обстоятельство, что хлеб — продукт прошлого труда фермера, мельника, пекаря»⁴. Живой труд берет эти продукты, эти «вещи» и «воскрешает их из мертвых», по словам Маркса, не как прошлые ценности, а как нынешние потребительные стоимости внутри трудового процесса, сверхдетерминированного пустым, гомогенизированным временем меновой стоимости. Как отмечает Джеймисон, устарелость, то есть, другими словами, вещьность этих продуктов, раскрывается только тогда, когда они ломаются. В противном случае труд воскрешения, труд как воскрешение (сам уничтожаемый в продукте, уничтожаемый в воскрешении и через него), существует в «высшей степени настоящем времени». Это время труда как «пожирающее пламя», как (производственное) потребление, в том, что касается постоянного капитала, застывшего в машинах и сырье, парадоксальным образом должно (в двустороннем процессе и времени) сохранять и передавать стоимость, которая — как задним числом будет показано — «дремлет» в них, «воскрешая к жизни». Поскольку органическое строение капитала все больше перераспределяется к постоянному, а не к переменному капиталу, к машинам, довлеющим над телами, диалектическое противоречие пожирающего

огня труда не снимается, но в каком-то смысле оно превозмогается «огромным количеством задействуемого сегодня прошлого труда».

Поскольку отдельный трудящийся становится лишь приложением, надсмотрщиком (если не совсем лишним), мертвый труд выходит на основную сцену, или, скорее, сам становится сценой, искусственным ландшафтом, в котором мужчины и женщины все чаще выступают в роли дополнений, статистов или излишков. В ключевом, захватывающем пассаже Джеймисон убедительно и более точно (если не исчерпывающе) раскрывает, как мне представляется, самую суть обновленной концепции когнитивной картографии, напрямую увязывая пространственную динамику постоянного капитала с коллапсом времени, переживаемым индивидуально и исторически, таким образом нейтрализуя широко распространенный соблазн считать когнитивную картографию в первую очередь пространственной проблемой.

«В то же время мертвый труд, воплощенный в машинах, внезапно дорастает до нечеловеческих пропорций (теперь вполне уместно сравнить его с монстром или с циклопической машиной). Как будто резерв, или как назвал бы его Хайдеггер, «постав» (*Gestell*) прошлого или мертвого труда был существенно

увеличен и снабжен расширяющимися хранилищами для того множества мертвых часов, которые простой, смертный рабочий-станочник все же должен вызвать к жизни, по образу и подобию производства прошлого. Для описанного выше производственного процесса величины прошлого стали невидимыми, однако они окружают работника в ранее немислимых масштабах»⁵.

Я хотел бы остановиться на этих «величинах прошлого», так точно воплощающих схлопывание времени в пространство, присущее этой динамике. С этой точки зрения можно считать, что рукотворные ландшафты современной фотографии привлекают наше внимание к этим величинам, но не в качестве прошлого. В этом смысле они, скорее, сопутствуют, чем проявляют или размечают его, обширному пространственно-временному отчуждению, которое Джеймисон осмысляет в ключе сартровского антипраксиса: измененные человеком, отчужденные ландшафты, из которых, как кажется, вычищены, абстрагированы, исторгнуты все виды праксиса. Исчезновение прошлого — объективный феномен, но также и форма его массивированного, хотя и бессознательного, присутствия. Рукотворные ландшафты — и, в противоположность им, воспевающая руины фотография («руинное порно»), так пленяющая воображение сегодня — таким образом, разоблачаются, как взломанный шифр, кодирующий гипертрофию прошлого материального и мнимое исчезновение прошлого исторического.

И, наконец, я хочу вернуться к работе Аллана Секулы «Урок географии: канадские заметки», которая, по-моему, представляет собой примечательно тонкое и проникновенное погружение в вопрос о том, как изобразить отношения между приростом мертвого труда и вытеснением из зрительного и экономического полей живого труда и тел рабочих. «Урок географии» (продолжающий более раннюю работу «Набросок к уроку географии», — исследование географических проекций американской Холодной войны на границы Западной Германии, которое предвосхищало метод и практику «Рыбной истории») посвящен сопряжению симптоматичной практики абстракции в архитектурном облике Банка Канады в Оттаве с историями добычи,

отчуждения и эксплуатации (но и борьбы коммунистического профсоюза) на никелевых шахтах в Садбери, Онтарио. Эпиграфом к книге стала цитата из Оливера Венделла Холмса о стереографе и возможности создания целой «системы обменов» и эквивалентностей на основе образов, которые могли бы стать множеством заметок, почерпнутым из «великого фонда природы».

Эта центральная цитата в рассуждениях Секулы о трафике в фотографиях явно сопровождала его в раздумьях о вопросе товарной абстракции как темы и содержания, внутренней детерминанты и внешнего объекта фотографической практики. Но гораздо важнее, что Секула обосновывает свое социально-географическое исследование канадского капитализма в диалектике абстрактного и конкретного, которая определяет деньги, и в том, как эта диалектика аллегоризирована, мистифицирована и сокрыта физическим пространством капитала, зданием Банка Канады, попытка которого разрешить противоречия канадской политэкономии в «воображаемой географии» — признать и отречься от поселенческого колониализма, внушить ощущение прочности, одновременно передразнивая финансовую волатильность стоимости, скрыть ее подчиненность США — точка отсчета фоторяда Секулы и его краткого эссе, едких и острых примеров практической критики идеологии. Вопросы, которыми движимо исследование Секулы, редко поднимаются в современном искусстве и фотографии, порождающих все больше образов финансов и капитала. Чаще они довольствуются подражанием меновой абстракции, в которой, цитируя сочинение Джона Робертса «Фотография и ее преступления», дающее понимание о реальной абстракции и фотографическом пейзаже, «повторение в фотографии — это метоним абстракции в товарной форме», где «социальная и реальная абстракции стали территориальной силой, на которой различные [современные] фотографические практики определяют свои пространственные «фиксажи» и «размытия»». Секула спрашивает, подстрекаемый якобы минимальной инаковостью северного соседа — ироничным «экзотизмом» канадской валюты:

«Если деньги — это специфическая, одновременно абстрактная и конкретная вещь, то что особенно специфического в канадских деньгах? Какие тайны скрываются в этих невинных и оптимистичных оттисках, изображающих производительную, индустриализованную природу? Как эти образы повторяются в официальной архитектуре канадских денежных отношений и внутри производственного (и не особенно производительного) пейзажа как такового?»⁶.

Интересно отметить, что изначально Секула, по его собственному признанию, намеревался использовать здание Артура Эриксона (эту «кашашку в витрине», как он его называет) для «фильма о деньгах, об обороте товаров и, в то же время, фильма об архитектуре, об идеологической службе, которую выполняет архитектура». Таким образом проблема пейзажа опосредована функцией строительной конструкции, которая пытается одновременно материализовать и одухотворять силу денег (в свою очередь изображающих пейзаж на банкнотах), так, что когда фоторяд переходит на повседневность Садбери — где расположены никелевые шахты — перед нами не просто «сокровенные недра» для переосмысления финансовых операций канадского государства, а, скорее, веское напоминание обо всем, что материально, исторически и физически сопротивляется сентиментальным и инструментальным абстракциям, которые задей-

ствует «архитектура денег». Телесная метафора груба и сокрушительна:

«Ничто лучше не поставит под сомнение столичные амбиции канадской буржуазии, чем взгляд на Банк Канады с его “собственных” задворок, из Садбери — места, которое втайне многие уважаемые и даже трепетно относящиеся к экологии североамериканцы считают жопой Канады? Понимая всю сомнительность физиологических метафор, я предлагаю приблизительную анатомию канадского политического строения: мозг в Оттаве обеспокоен своей жопой, забывает о своей жопе, размышляет о том, как бы погреть и откормить свою жопу в тропиках. Может быть, это американский мозг. А у жопы, возможно, — собственное сознание»⁷.

Этой антогонистической политической анатомией, бременем абстракции и пользования недрами подточены как монументальные претензии Банка, так и жизни людей и территории в Садбери, где годы дефолиации из-за обжига никеля заставили местного жителя сказать Секуле: «Садбери — это не ландшафт», и где борьба шахтеров-коммунистов была подавлена во время Холодной войны — а это означает, что окраина не может в каком-либо проблемном смысле фигурировать как видимый, осязаемый источник стоимости.

«Ландшафт капитала» в этом уроке географии является чем угодно, только не подражанием настоящей абстракции, которое Секула

критиковал у Бальца, и не тем схлопыванием криминологического и косметического (если сослаться на то, что Секула представил как два направления документальности в позднекапиталистических условиях), характеризующих сегодня образы основного капитала, логистики и добычи. Напротив, это уникально, даже идиосинкратически-диалектическая реальность, всегда населенная, пусть и ненадежно, людьми: подсобные рабочие, спускающиеся по стремянке в операционном зале Банка, кассиры, проходящие через контрольно-пропускной пункт, шахтерские семьи в торговых центрах, шахтеры местного профсоюза, демонстрирующие изображения старых аварий или разглядывающие фото золотой поры шахтерской борьбы. Сами ландшафты — а среди них есть очень яркие, которые, вырви их из фоторяда, обретут совершенно другой смысл — как бы удваиваются романтическими полотнами канадской живописи, украшающими стены в помещении местного профсоюза и в офисах добывающей компании. Все это пронизывает глумливый юмор, как еще один инструмент диалектического арсенала. Яркий пример — фото строителя в Оттаве рядом с граффити: «Нужно: больше банков/Больше показов Флинтстоунов».

Как исчерпывающе продемонстрировано в «Музее докеров», Секуле удавалось отобразить и «целостно охватить» абстрактную власть, которая господствует над нашей овеществленной жизнью как никакая другая, его критика абстракций капитала не вторила им и не утешала нас либерально-гуманистическими проповедями о «хороших жертвах» абстракции. Императив тотализации критического марксизма всегда характеризовала тесная связь с насмешкой. Секула обращается к лучшим произведениям Брехта, как к кладези плебейского юмора, а также уделяет достаточное внимание объектам и потребительной стоимости, вырванной из абстракций обмена, которым немецкий поэт воздал должное в «Реквизите Елены Вайгель». Это стихотворение само по себе — комментарий к «Музею докеров» и тому, что я бы назвал у Секулы мастерством коммунистического накопления.

Отбирает она вещи, сопутствующие на сцене
Ее персонажам. Оловянную ложку,
Которую носит мамаша Кураж в петлице
Ватной куртки, партийный билет
Приветливой Власовой или рыбацью сеть
Другой, испанской матери, или чашу из бронзы
Антигоны, собирающей прах. Как отличны одна
от другой:

Ветхая сумка работницы
Для листовок сына — и денежная сума
Вспыльчивой маркитантки. Каждый предмет,
Которым торгует она, тщательно выбран
[...]
И отобрано это
В соответствии с возрастом, целью и красотой
Глазами знающей
И руками пекущей хлеба, плетущей сети,
Варящей суп женщины,
Знающей мир⁸.

Перевод с английского МАРИИ МАЦКОВСКОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Маркс К. Капитал: критика политической экономии. Том первый. Перевод Ивана Скворцова-Степанова. М.: Государственное издательство политической литературы, 1952. С. 44. [прим. ред.]

² Маркс К. Капитал. Т. 1. С. 191. [прим. ред.]

³ Маркс К. Капитал. Т. 1. С. 182. [прим. ред.]

⁴ Маркс К. Капитал. Т. 1. С. 190. [прим. ред.]

⁵ Jameson F. Representing Capital: A Reading of Volume One. Brooklyn: Verso, 2011. Ch. 4. P. 93–108. Quote on P. 102. [прим. ред.]

⁶ Sekula A. «Geography Lesson: Canadian Notes» // Assemblage 6 (June 1988). P. 24–47. Quote on P. 44. [прим. ред.]

⁷ ibid. [прим. ред.]

⁸ Брехт Б. «Реквизит Елены Вайгель» в переводе Ефима Эткинда // Театр. Пьесы, статьи, высказывания. В пяти томах. Т. 5, кн. 2. М.: Искусство, 1965. С. 453–454. [прим. ред.]

Альберто Тоскано

Родился в 1977 году.

Философ. Автор книг «Театр производства» (2009), «Фанатизм» (2010), «Картографии абсолюта» (в соавторстве с Джеффом Кинклом, 2015).

Живет в Лондоне.



Денис Максимов и Агентство Сингулярных Исследований

Далекое настоящее



Агентство Сингулярных Исследований. «Темная материя: политическая философия мазка, социальная история страха», 2016. Предоставлено авторами.

Денис Максимов: «Планетарность» можно интерпретировать как субъективную региональность, отталкиваясь от глобализации как универсальной общности. Мир до первых кругосветных путешествий и распространения «лучших практик» от повседневного образа жизни до миропонимания? Как Агентство Сингулярных Исследований (АСИ) видит место «планетарности» в диалектике прогресса и регресса или, например, альтернативных формах прогресса?

Агентство Сингулярных Исследований: Мы не слишком доверяем таким понятиям, как прогресс. Планетарное сознание — это не открытие наших дней, оно заявило о себе уже давно, но время от времени подавляется волнами капиталистической глобализации. И тем не менее, чувство укорененности не просто в своем ближайшем контексте, а в мире как смысловой целостности, характерно для современности. В прошлом веке планетарное сознание находило выражение в чувстве солидарности, без которого были бы невозможны революции, контркультура, движения за гражданские права. Например, антивоенное движение 60-х годов, когда для миллионов людей на Западе солидарность с жителями далекого Вьетнама стала важнее собственного повседневного комфорта. Далекое стало важнее близкого.

Современный мир многомерен, но эта многомерность подавляется в интересах глобализации. Подчиненные повседневным установкам, люди зачастую воспринимают только привычное, двигаются проторенными путями. Возникает на первый взгляд удивительная ситуация, когда рост производства образов вызывает не «революцию во-

ображения», а его консервацию и вслед за ней стандартизацию опыта. Глобализация почти подчинила психические ресурсы, включив эмоциональную жизнь множества людей в медийные системы.

Поэтому мы в АСИ изучаем влияние образов на ощущение времени, связь между производством видимого и современностью как состоянием. Это непростая задача, если учесть, что люди обычно видят одни и те же вещи по-разному. И реальность, окружающая нас — это не однородная панорама событий, которая разворачивается вокруг субъекта, а множество столкновений, слияний, переходов между контекстами. Ожидания, привычки, интересы, фантомы — в их непрерывных коллизиях, и возникает особое напряжение, сохраняющее отзвуки того, что можно было бы назвать «духом времени».

Это расслоение реальности — тема нашего последнего проекта «АСИ на стройке» (2016, ЦТИ «Фабрика»). Здесь пересекаются две реальности. С одной стороны, мир расширяющегося капитализма с его архитектурными изысками и производством субъективности. Наука, техника, коммуникации и эмоциональная жизнь слиты в единый производственный комплекс: фармацевтика, терапии, индустрии счастья, страха и других состояний. Нескончаемый процесс конструирования имеет и другую сторону: разрушение. Стандартизация означает разрушение нестандартного, производство одних эмоций подавляет другие. В течение двух месяцев, в режиме 24/7 в пространстве АСИ в Центре творческих индустрий «Фабрика» шло строительство, точнее, его имитация — шум стройки, крики строителей, всполохи сварки, за которой мы все же скрыли реальное

производство химерического мира, где архаическое неотлично от футуристического, процесс от результата.

Здесь становятся заметны другие возможности, которые можно отнести к проявлениям планетарного сознания, прорастающего сквозь сбой и распад семиотических машин. Планетарное сознание вполне может возникать как эффект глобализма, будучи его альтернативой, изнанкой или пределом. Опасность, которую оно несет для капиталистической миро-системы, как раз и заключается в его неслитываемости.

Д.М.: Сингулярность подразумевает пространственное единство. Методологии исследований АСИ перемещаются в серое пространство между фактическими и фиктивными нарративами. Существует ли место для АСИ на (кросс)дисциплинарном поле?

АСИ: Сингулярность означает не столько единство, сколько единичность. Это разные вещи. Единично любое событие, поскольку оно неповторимо. Для нас это важно, поскольку АСИ работает с фактическим материалом. Но каждый факт — это часть какого-то контекста, частично уходящего даже на момент восприятия этого факта. Осознание того, что неповторимое постоянно уходит, теряется, растворяется как хвост кометы в пустоте, — это то, что заставляет нас быть внимательными к ситуативности, театральности медийных образов. К событийной наполненности процесса интерпретации.

Нас интересует не столько объективное знание, сколько незаметные, стертые, слабые эффекты коммуникаций. При этом мы сотрудничаем с экспертами в разных областях. Тем не менее, просто кросс-дисциплинарность — это не совсем адекватный для нас формат. Можно сказать, что сингулярность — это то, что у практик АСИ есть общего с искусством. Нечто родственное тому, что раньше называли «невыразимым». Поэтому мы чувствуем определенную связь с традицией поиска этого, практически грааля в культуре и искусстве прошлого века.

В то же время мы считаем, что наши проекты — это не столько искусство (что подразумевает квазисакральную трепетность),

сколько акты коммуникации, попытки передать сигнал. Поэтому стратегически мы ощущаем себя не в кросс-, а в постдисциплинарном пространстве. Постдисциплинарность — это стратегия исследования невидимого в визуальной среде. В отличие от кросс-дисциплинарности она включает использование не только методов и языков разных дисциплин, но и их искажение, нарушение правил и применение приемов из арсенала не-дисциплин, например, фрагментов эзотерического знания, а также не-знания и отклоняющегося знания, похожего на сновидчество.

Д.М.: Архивирование как стратегия является способом легитимации власти. Популярность среди нового поколения (Обристовские *89plus* староваты — можно говорить уже о *99plus*) приложения *Snapchat* мне кажется симптоматичной. Архивирование ежедневного опыта вытесняется моментальной эмоциональной реакцией. Каков взгляд АСИ на перспективы архива как механизма коммуникации отношений власти в контексте ускорения технологического прогресса?

АСИ: Чтобы понять происходящее сегодня, нужно исходить из того, что все мы уже находимся внутри глобальной технической системы. Поэтому и ее развитие, особенно для людей, отличается от прогресса, предполагающего линейное улучшение. Линейного улучшения нет, а есть эмерджентное усложнение. Способ существования этой системы, и в себе, и для себя — это архив. Именно в модальности архива она общается с пользователями, осваивает окружающую ее среду, то есть общественные отношения и психические системы (внутренние миры). Процесс документирования идет автоматически, он может включать человеческого или еще какого-нибудь оператора, а может идти сам собой, посредством влившейся в ткань бытия камеры слежения, например.

Современность оборачивается миграцией в глубины архива. У архива есть и видимая часть — ряды образов и объектов, того, что доступно восприятию, готово для наблюдения, экспонировано. И другая, значительно большая и значимая часть — невидимая, то, что еще, уже или вообще не наблюдается.



Жасмин Джонсон. «Третья сторона», 2015. Предоставлено автором.

Экспонируемая часть архива — почти то же самое, что видимая нами ежедневно реальность: системы (материальные и нет), установки, конструкции, то, что разворачивается в пространстве, инсталлируется. Экспозиционный механизм видимой части архива проявляет себя как система решеток, дедлайнов, границ, графиков, баз данных и операционных цепочек, другими словами — как глобальная система когнитивного капитализма.

Невидимая часть архива содержит множество неучтенных возможностей связей между вещами, то есть смыслов, которые еще не приняты во внимание миром систем. Планетарное сознание как раз и связано с этой невидимой частью архива. Не следует забывать, что коммуникационные новинки — это шаги эволюции систем не только обмена, но и контроля, не только метаболизма,

но и иммунитета сетевого общества. Архив — это способ существования нашей новой природы.

Речь идет об активированном и даже агрессивном архиве. Одной из фигур, способной осуществить такую активацию, является фигура архивариуса. Мы работали над ее конструированием в проекте *Observatorium* (2014, параллельная программа Манифесты 10). Архивариус в этом проекте превратился в фигуру неизвестного конспиролога, не нашедшую воплощения, и поэтому отсутствующую внутри экспозиции именно в силу своей функции блуждающего избытка архивной лихорадки. Имя и биография этого персонажа оказались утрачены (в текстах для каталога имя обозначено троеточием), остались только документация и другие следы его конспирологических наблюдений. В их числе вещи из личного архи-



Химали Сингх Соин. «Транзит2, 2016. Предоставлено автором.

ва, фотографии городских улиц и повседневных сцен, заметки с формулами и схемами, описаниями, которые позволили нам реконструировать его коллекцию защитных шлемов из фольги, комплекс упражнений («мистическая гимнастика»), «автоматический генератор дискурса» и другие изобретения.

Все экспонаты были представлены копиями. Например, гипсовые слепки выключателей света (наиболее вероятных с конспирологической точки зрения мест зарождения машинной субъективности) или плаща с втянутым внутрь рукавом (как бывает, когда снимаешь одежду в спешке). Каждый из этих предметов маркирует переход между различными мирами. Так, обычный выключатель, смонтированный в стену, — место встречи объективного и субъективного. Эта связь механического и психологического и привлекла внимание конспиролога-новатора, неосознанно задействовавшего метафоры субъекта как «шифтера» (Роман Якобсон) или «реле» (Жан-Луи Бодри). Объекты

и изображения составляют нечто наподобие карты (почти исчезнувшей реальности). Или реконструкции малоизвестного мертвого языка с целью эвокации произведенной этим языком субъективности. Этим определялся и выбор места: проект был сделан специально для заброшенного здания, найденного сотрудниками АСИ в историческом центре Санкт-Петербурга. Расположенная в двухэтажном доме экспозиция на несколько месяцев стала одним из множества домов-музеев города, при этом оставаясь пространством, производящим следы конспирологического бессознательного эпохи «больших данных».

Д.М.: Борис Гройс писал о документации художественной практики как отдельном медиуме, способном описывать те свойства произведений искусства, которые не могут быть увидены. В деятельности АСИ просматривается критический подход к документации как стратегии выстраивания нарративов,

тем не менее, эстетическая форма архивной презентации используется сотрудниками практически во всех проектах. Просматривается ли в этом некий компонент автоматической самокритики?

АСИ: Для нас АСИ — это возможность предать огласке результаты исследований. Мы в любом случае собираем документы, ищем скрытые ассоциации и разрывы смысла. Документальность — это режим наблюдения времени, и не только. Это многоплановая реальность, поскольку почти любая вещь или образ может быть прочитан как документ. Для нас документальность — это подступы к невидимому. Не только к тому невидимому, которое можно почувствовать в произведениях искусства, это лишь маленькая часть массивов невидимых данных, темной материи, в которую все глубже погружается наше время. Документальное становится частью системы коммуникаций, одним из режимов воображаемого.

Смысл документа уже не ограничивается подтверждением фактов; он включает и условия интерпретации. Такая концептуализированная документальность насыщается политическими энергиями и превращается в идеологический инструмент. Режим документальности — это связь, которая устанавливается, часто автоматически, между самыми разными объектами, в каком угодно месте, в любой момент. Опыт, интересы, фантазмы — границы внутреннего и внешнего стираются; документальность становится частью системы коммуникаций, особым типом изображения, текучей смесью образа и символа.

К интерференциям документального и воображаемого мы обращаемся в проекте «Парк „Дистопия“» (2015, специальный проект 6-й Московской биеннале современного искусства). В его рамках был представлен фрагмент архива, посвященного катастрофе всемирно-исторического масштаба. Найденная документация (фотографии и письменные свидетельства) подтверждала, что в 50-е годы Москва была разрушена метеоритом. Астрономы смогли заранее предсказать столкновение, и в сжатые сроки новый город, точная копия столицы, был построен

в глубине страны. Большая часть населения была перевезена в новую Москву в бессознательном состоянии. Представленные фотографии запечатлели кратер и его окрестности, а также ускоренное строительство новой Москвы. Также были представлены и нереализованные идеи, например, проект тематического парка, аттракционы которого посвящены ключевым для Нового времени образам, таким как «Суверен» (в виде колоссальной фигуры, известной по первому изданию одноименного трактата Гоббса), «Карлик политической теологии» и другие.

Д.М.: Какой смысл АСИ вкладывает в термин «вечное настоящее»? В Аvenir Институте мы говорим о «постоянно продолжающемся настоящем» (*everlasting present*) как необходимым компоненте ментальной гравитации человека. Пространственно-временная матрица все еще определяет основу миропонимания, хотя некоторые исследования намекают на потенциальную революцию в не очень отдаленном будущем.

АСИ: Вечное настоящее — это время, превращенное в пространство, где обитают потребители технологических образов, то есть практически все мы. Наверное, это несколько шире, чем *everlasting present*, так как на самом деле время начинает существовать в различных формах. В машинном мире когнитивного капитализма время далеко не только длится. Оно теряет непрерывность и начинает пениться, пульсировать или застывать. Эти малоизвестные свойства времени АСИ изучает, работая с режимами документальности.

История для цифровых медиа — это пространство. Поэтому вечное настоящее — это нечто наподобие метрополии, прошлое и будущее для него — континенты, подлежащие колонизации. Будущее осваивалось уже давно, весь прошлый век — параллельно в прогрессистских идеологиях и научной фантастике. От прошлого было принято бежать, с ним рвали. Поэтому сегодня континент будущего кажется уже освоенным, насколько возможно. И, не без посредства активированного архива, мы начинаем все четче и ярче видеть прошлое. Наступает

эпоха колонизации прошлого, из него выкачивают сверхприбыльные ресурсы для производства субъективности. Речь не только об исторических реконструкциях и симуляциях, это лишь симптомы историцистской замкнутости, так же, как и разнообразные консерватизмы и традиционализмы.

Д.М.: Мы живем в пространстве, которое накапливает все больше информации, и смыслы прячутся все глубже. Это создает почву для процветания конспирологий самого разного толка. Является ли это с точки зрения АСИ фактором обособления планетарности как автономизации индивидуальных картин мира? Говорим ли мы о рынке готовых социально-политических, (без)идеологических на поверхности материальности реальностей-продуктов, как в проекте АСИ *Ready Made* или, скорее, возможности конструировать реальность активным, критическим индивидом, получающим в руки все больше инструментов архитектора собственной планетарности-субъективности — этической, эстетической, политической и так далее? Например, дизайнирование собственной матрицы реальности посредством виртуальной реальности. Проекты художницы Као Фей в пространстве *Second Life*, мне кажется, достаточно интересны в этом контексте.

АСИ: Индустрия образов уже давно предлагает конструировать персональные реальности. Вспомним предсказание Ивана Щеглова «Каждый будет жить в собственном соборе». Сегодня уже любой потребитель глобального спектакля может конструировать свою реальность. Поэтому наивно надеяться на фигуру активного критического индивида, который при наличии правильных инструментов создаст правильный мир, хотя бы и только для себя. Это слишком близко к неолиберальной потребительской модели: индивидуализм плюс технологии и дизайн.

В проекте АСИ *Ready Made* мы изучали возможные инструменты такого дизайна идентичности. Рабочая гипотеза состояла в том, что реди-мейд — это не только предельное состояние искусства, но и воплощение мечты когнитивного капитализма о про-

изводстве через переозначивание. Что приводит к мысли о страшной силе дизайна. Посредник между капиталом и жизнью, машиной и человеком, дизайн переводит на понятный людям язык требования капитала. Примерно как правила дорожного движения, только мы — внутри дорожных знаков.

В прошлом веке повседневность еще казалась убежищем свободы. Тогда можно было надеяться на «тактики культурного браконьерства» (Мишель де Серто), на переиспользование и «экспериментальное поведение» (Ситуационистский Интернационал), на «смысл как употребление» (Витгенштейн). Сегодня понятно, что повседневность — это машина по переработке главного ресурса когнитивного капитализма — субъективности. Новые эпосы, девайсы и гаджеты не освободят человека, но вера в спасительную силу техники эксплуатируется в массовом потреблении. Повседневность — это глобальная фабрика, производящая различные субъективности сериями, как модели автомобилей, что было подмечено еще Феликсом Гваттари. И в наши дни эта фабрика переходит к полной автоматизации производства.

Д.М.: Современный критический разум оперирует в обстановке увеличивающегося количества субъективных источников информации и уменьшающимся временным горизонтом. «Знания», следуя Мишелю Фуко, представляют собой ассамбляжи субъективных фактов и объективных фикций и размножаются, как бактерии, отрастают из прошлого, как головы у гидры. Может ли планетарность быть активирована ретроспективно — в сторону перестраивания миропонимания? Означает ли это отказ от картин мира?

Каждый шаг технической эволюции приближает нас к образам не будущего, а прошлого. Все можно рассматривать как свидетельство, след прошлого, читать как документ. Мы повернуты к будущему спиной, как беньяминовский ангел истории. И даже более того: прошлое — это новое будущее. Мы уже не стремимся бежать из его оков, как в XX веке. Наоборот, с каждым годом в прошлом различаются все больше деталей, вариантов развития, забытых сновиде-

ний, возможностей, не замеченных или не использованных «тогда».

АСИ: В проекте «Темная материя: политическая философия мазка, социальная история страха» (2016, Московский музей современного искусства) нашей задачей была систематизация слабых эффектов в произведениях искусства прошлого. Проект был представлен в рамках инициативы «Взаимодействия» ММСИ (куратор Елена Яичникова). Мы работали с произведениями из музейной коллекции, созданными после 1917 года. Ставилась задача обнаружить, описать и каталогизировать эффекты политически индуцированного коллективного страха, часто их нужно было искать под слоями других настроений, атмосфер, отвлекающих маневров художника. Внутри сконструированной экспериментальной установки, согласно ориентирующей схеме (она была представлена в виде орнамента на специально изготовленном ковровом покрытии), были размещены произведения. А также построены оптические устройства, в которых мы объединили технические приемы с элементами эзотерического знания, чтобы наблюдать стертые,

скрытые и подпороговые сигналы и сигнатуры. Ведь часто бывает, что художник изображает, например, натюрморт и думает о вечном, а на самом деле он(а) ищет противоядие против коллективного отчаяния или ужаса перед пожирающей все возможности бездной истории.

Д.М.: Будущее уже здесь — только оно неравномерно распределено, утверждает Уильям Гибсон. Является ли растущая неравномерность распространения будущего одним из факторов провала унифицирующего проекта глобализации? Рост популярности по всему миру правых и реакционных движений некоторые связывают с провалом проекта мультикультурализма.

АСИ: То, что кажется провалом мультикультурализма, на самом деле призвано отвлекать от настоящего провала — социального. Масса неравенства и несправедливости начинает зашкаливать, и ее уже не скрыть за обманчивой легкостью цифровых потоков. Мир не справился с открытостью, он расслаивается, распадается на фрагменты и контексты. В АСИ действуют специ-



Кирилл Савченков. «Horizon Community Workshop», 2015. Предоставлено автором.

альные программы, изучающие возможные сценарии адаптации к этому распаду. В 2015 году в рамках программы «Выживание и воображение» мы представили проект активиста и представителя *Horizon Community Workshop* Кирилла Савченкова. Целый месяц в пространстве АСИ в ЦТИ «Фабрика» он проводил от имени этой организации коллоквиумы и семинары. В фокусе обсуждения были как раз симптомы изменений пространства, форм жизни с наилучшими способностями к адаптации, например, йети. В беседах со зрителями художник обращался к малоизученным аспектам этой возникающей на наших глазах реальности: области пересече-

ния корпоративной этики, нового духа капитализма и других сфер — от космологии до боевых искусств, и от тайного знания до способов навигации в городских средах близкого будущего.

Отчуждающему действию корпоративного глобализма здесь противопоставлены стратегии, задействующие живую речь, разговор между художником и зрителем. В рамках программы «Тактическая метафизика и нарративная топология» Химали Сингх Соин представила в АСИ проект «Транзит». Это был своего рода отчет о совершенном ей путешествии из Москвы в Забайкалье и пустыню Гоби. Слово-как-событие в ее практи-

ке — это и инструмент, и материал для создания ситуаций мерцания абстрактного в фактическом, эфемерного в глобальном, иррационального в обыденном. Путешествие для Химали, живущей в Дели и Лондоне, — это и способ существования, и средство для артикуляции высказывания, длящийся, производящий социальные связи жест. Это отличается от «сильного» жеста классического путешественника-разведчика из истории колониализма: в случае «Транзита», путешествие является способом соединения различных реальностей в сете-подобную структуру.

Из того, что мы показывали в пространстве АСИ на «Фабрике», проект Жасмин Джонсон «Третья сторона», возможно, ближе всего к классической междисциплинарности. Ее метод — это объективистское описание общества как технико-лингвистической системы, конгломерата ячеек, сетей, страт, слоев. Чем документальнее камера, тем глубже погружение в сети знаков, из которых сплетается повседневность: символические нити, петли и узлы спрягаются в паттерны, расходятся волнами, как жесты на вечеринках, как массовые орнаменты движений в тренажерных залах.

Д.М.: В заключение давайте поговорим о конце (или концах) света (или субъективных миров-планет). «Апокалиптологический конгресс» не состоялся. Тем не менее, обозначенная его планированием проблематика, учитывая текущие тенденции в политике и обществе, становится все более актуальной. Идея всеобщего конца притягивает адептов онтологического эскапизма. Планирует ли АСИ возвращение к этой теме в ближайшее время и даже если нет, как была бы сформирована программа конгресса, будь он запланирован сегодня?

АСИ: АСИ не принимало участие в организации «Апокалиптологического конгресса». Мы только представили публике найденные документы. Апокалиптология не только молодая развивающаяся дисциплина, но и характерный симптом наших дней. Мы исходим из определения: апокалипсис — это весть. То есть — коммуникационный акт. Ко-

нечно, это очень особый, даже предельный акт коммуникации. Можно сказать, абсолютная, последняя новость. Поэтому, кстати, и в ежедневных новостях обычно есть отголоски апокалипсиса. И в то же время — это настоящий конец истории. Если сегодня миры массового производятся, то они должны и подходить к концу. Поэтому нас и интересует апокалиптология как источник неожиданных вариантов отношения к времени. К сожалению, данных об этом немного, так как АСИ получило доступ лишь к части архива.

Денис Максимов

Родился в 1987 году.

Политолог, куратор. Курирует специальные проекты в галерее Harlan Levey Projects (hl-projects.com) в Брюсселе и реализует независимые инициативы в партнерстве с институтами, кураторами, художниками, экспертами и исследователями в Сан-Паулу, Венеции, др. В 2015 году вместе с Тимо Туоминеном основал Авенир Институт (www.avenirinstitute.com) — лабораторию идей на стыке искусства, философии, политики и науки, занятую критическим анализом потенциала будущего. Живет в Брюсселе.

Агентство Сингулярных Исследований (АСИ)

Основано в 2014 году в Москве художниками Анной Титовой и Станиславом Шурипой. Представляет собой платформу для изучения границ между коммуникациями и художественной практикой.



Агентство Сингулярных Исследований. «Апокалиптологический конгресс», 2015. Предоставлено авторами.

Ник Срничек

Навигация по неолиберализму: политическая эстетика в эпоху кризиса*

1. Введение

Сегодня я хочу поговорить о взаимосвязи доминирующих в современном мире тенденций и роли, которая во всем этом отводится искусству. Прежде всего это происходящий во всем мире коллапс неолиберальной экономики, сильно будоражащий общественное воображение (или — определяющий характер общественного воображения). Трудно переоценить, насколько фундаментален этот сдвиг, хотя его последствия в полной мере нам еще только предстоит ощутить. Отсюда следует вторая важная тенденция современного мира: зияющая пустота в самом сердце альтернативного политического мышления. Территория рухнувшего под весом своих противоречий неолиберализма все еще не заселена. Существующие альтернативные движения, такие, как Оссиру, предлагают удручающе неадекватные локалистские и горизонталистские решения глобальных проблем. На что Джоди Дин с горечью замечает: «Goldman Sachs не волнует, что вы разводите кур». К тому же эти альтернативы, игнорируя произошедшие изменения в социальном составе, технологической инфраструктуре и глобальном балансе сил, остаются преданы отжившим представлениям о золотом веке капитализма, призывая вернуться к классической кейнсианской экономике 1960-х.

Я же утверждаю, что эти две проблемы — падение неолиберализма и отсутствие альтернатив — могут быть разрешены посредством нового подхода к эстетике. Все, что нам нужно сегодня, — это полностью перена-

строить структуру базовой политической эстетики, принятой левыми силами. Точнее, необходимо расширить наши возможности чувственного воображения посредством технологических дополнений. Для того чтобы создать альтернативу, адекватную сегодняшним многокомпонентным обществам, вообразить лучшее будущее, представителям левых сил надо мобилизовать скрытые возможности науки и технологий.

В первую очередь это необходимо, чтобы серьезно взяться за тот странный не-объект, которым является современный капитализм. Его экономика не доступна прямому восприятию. Она распылена во времени и пространстве; ее гибридное тело формируют законы о собственности, биологические потребности, природные ресурсы, технологическая инфраструктура и многое другое; ее определяют цепи обратной связи, многопричинные события, чувствительность к первоначальным состояниям и другие комплексные системные характеристики; и, наконец, но не в последнюю очередь, она создает новые виды воздействия, не сводимые к ее отдельным компонентам. В результате, несмотря на все написанное о капитализме, левые его все еще не понимают. Вопрос, который здесь будет рассмотрен, — как эстетически воспроизвести такую сложную, структурообразующую сущность как неолиберализм? Поскольку он ускользает от прямого восприятия, наше видение экономики может возникнуть лишь за счет дополнения человеческой когнитивной системы различными социотехническими инструментами.

* Доклад на конференции «Материя противоречия: отрывая объект от земли», Васивьер, Франция, 8–9 сентября 2012. В сокращенном виде опубликован в *After Us 1* (September 2015). Публикуется с любезного разрешения автора.

Максим Спиваков. «Знаки», 2013. Виды инсталляции на 1-й Бергенской ассамблее, Берген, Норвегия. Фото Нильс Клиnger. Предоставлены художником.



Максим Спиваков. «Знаки», 2013. Виды инсталляции на 1-й Бергенской ассамблее, Берген, Норвегия. Фото Нильс Клиnger. Предоставлены художником.

2. Когнитивная картография и эстетика возвышенного

Так мы подходим к сути того, что Фредрик Джеймисон называет «когнитивной картографией». По его словам, левым недостает «когнитивной картографии» — способности сделать мир доступным для восприятия через ситуационное понимание нашей позиции¹. Джеймисон цитирует теоретика урбанизма Кевина Линча, который утверждает, что при проектировании городских пространств необходимо принимать во внимание то, как люди прокладывают путь в городах. Попадая в новый город, человек не имеет когнитивной карты этого места и вынужден выстраивать ее самостоятельно, действуя эмпирически. Линч утверждает, что градопланировщик может помочь этому процессу: расставив ориентиры и другие легко распознаваемые символы в стратегиче-

ских местах, он создаст основу для построения когнитивной карты².

В работе Джеймисона идея когнитивной картографии связана не с отношением человека к городу, а с его взаимодействием со всей социальной системой в целом. По его словам, функция когнитивной картографии — «помочь отдельному субъекту создать ситуационную модель огромного и трудно представимого в своей совокупности структур общества в целом»³. Перечисляя пунктирно исторические периоды от государственного капитализма через империализм к глобальному капитализму, Джеймисон утверждает, что прежний характер капитализма позволял установить связь между нашими локальными феноменологическими впечатлениями и экономической структурой, которая их детерминировала. Другими словами, можно было создать когнитивную карту экономического пространства, сделав таким образом мир вокруг более доступным пониманию. Однако с ростом глобализации, по мнению Джеймисона, это стало невозможно. Мы уже не можем просто экстраполировать свой локальный опыт на глобальную экономическую систему. Существует дефицит когнитивной картографии, то есть значительный разрыв между нашей локальной феноменологией и структурными условиями, которые ее определяют.

Обособленность опыта от системы, в которой мы существуем, приводит к росту отчужденности — мы чувствуем себя потерянными в мире, которого не понимаем. В связи с этим Джеймисон замечает, что распространенное увлечение теориями заговора отчасти возникает как культурный отклик на данную ситуацию. Теории заговора работают на сужение свободы выбора к единственной могущественной фигуре (будь это Бильдербергский клуб, масоны или любой другой удобный козел отпущения). Несмотря на невероятную сложность некоторых теорий заговора, они, тем не менее, дают успокоительно-простой ответ на вопрос «кто за всем этим стоит?». Другими словами, все они действуют в точности как когнитивная карта.

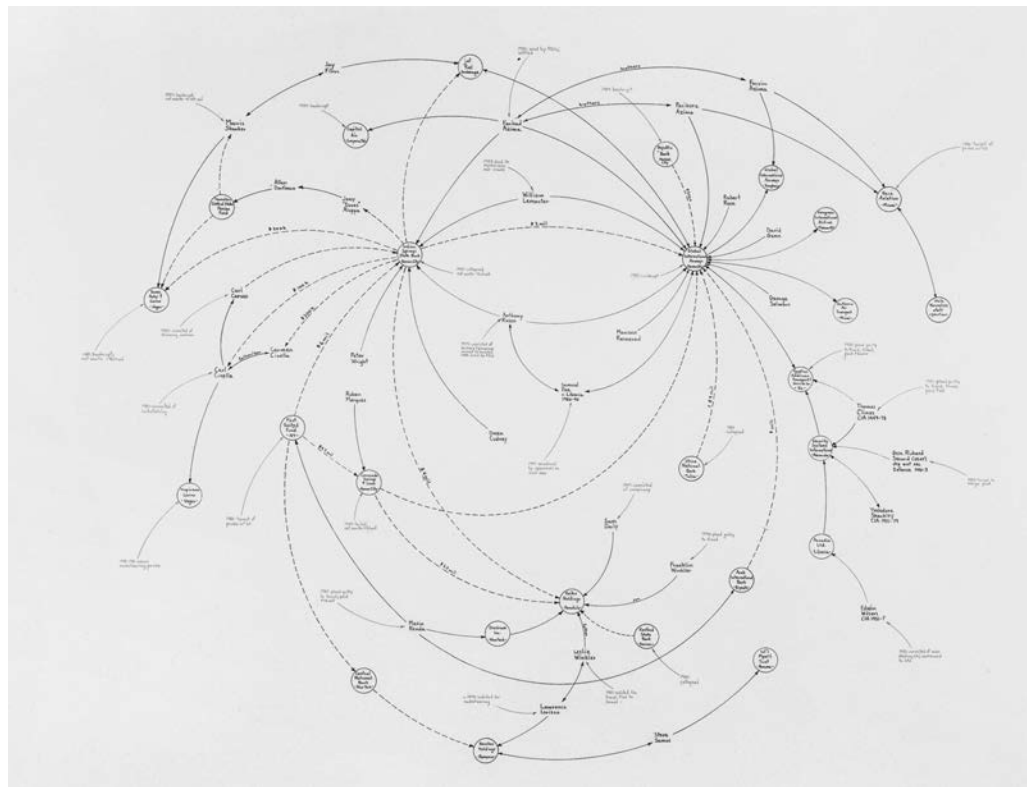
Значение когнитивной картографии в том, что она позволяет осуществлять навигацию в комплексных системах. Джеймисон даже заявляет, что «без идеи социальной тотальности

(и изменения всей социальной системы) невозможна по-настоящему социалистическая политика»⁴. Но поскольку глобализированный капитализм теряет связь с любыми феноменологическими координатами, возможность социалистической политики представляется все более утопической. Суть проблемы в том, что «экономику не считают эмпирическим объектом среди других мирских вещей. Для того чтобы человеческий аппарат восприятия “увидел” ее, она должна претерпеть ключевой для науки процесс репрезентативной картографии»⁵. Как и многие другие объекты науки, экономика избегает прямого восприятия. Здоровье экономики — это не физическое явление в нашем мире; это комплексная, конструируемая информационная составляющая, зависящая как от материальных процессов в мире, так и социально-, и политически-окрашенного выбора в отношении того, как ее измерять и вычислять. Таким образом, для когнитивной картографии экономики необходимо построение полноценной социотехнической системы наблюдения, измерения, классификации и анализа. Вместо прямого познания экономики следует воспринимать ее как комплексную систему, более близкую к симптомологии. Подобно тому, как врач изучает симптомы пациента, чтобы определить природу болезни, различные экономические индикаторы будут использоваться для проверки и диагностирования здоровья экономики. Это основные симптомы, с которыми большинство знакомо (такие как ВВП, количество рабочих мест, межбанковские кредитные ставки и т.д.) наряду с более специфическими, в которые безгранично верят практики (например, потребление электроэнергии, стоимость транспортировки и т.д.).

Здесь важно отметить, насколько все это отличается от типичного подхода левых к изучению экономики. Традиционно представления левых соответствуют двум направлениям. Одно работает лишь с частью перспективы, подавая критические реплики в рамках полемики о безработице, неравноправии, реформах системы социального обеспечения, законах о труде и т.д. Другое охватывает перспективу в целом, однако почти всегда уклоняется от любых статистических и математических инструментов. Системный подход левых обычно

основывается на диалектике и, конечно, на Марксе, а в последнее время все чаще на работах Дэвида Харви. Проблема в том, что диалектика уже не является — если вообще когда-то была — подходящим инструментом понимания системной природы капитализма. Определенно, после работ Делеза все сложнее считать противоречие движущим механизмом истории. Вместо этого для понимания современного мира необходима онтология цепочек обратной связи, внезапных результатов и зависящих от обстоятельств последствий.

В этом отношении основными средствами понимания экономики становятся такие технические инструменты как компьютерные алгоритмы, симуляционные модели, эконометрика и другие виды статистического анализа. Именно подобные когнитивные протезы создают возможность восприятия таких систем как капитализм, в противном случае, невидимых. Нам следует серьезно отнестись к словам Фридриха Киттлера о том, что «Воспринимаемые, и в силу этого эстетические, особенности суть всегда только зависимые переменные технической реализуемости»⁶. Продолжающееся распространение технологий — это призыв расширить нашу когнитивную картографию экономических систем. Техническая инфраструктура для этого проекта в современном обществе развивается быстро. Мы все сильнее вращаемся в широчайшую сеть различных сенсоров и баз данных, которые записывают все большую часть нашего существования. Мобильные телефоны отслеживаются через GPS, регистрируется каждый шаг онлайн, беседы в социальных сетях изучаются на предмет семантического контекста, и движения типа «Подсчитай себя» (QS) обращают эти технологии внутрь, к нашим телам. Развитие интеллектуальных и технологических инструментов анализа супермассивов данных сопоставимо с наращиванием объема информации. Анализ социальных сетей дает новый материал о том, как мемы, поведение, желания и аффекты пронизывают наши личные связи. Агентное моделирование позволяет понять, как организованное поведение возникает из хаоса действий индивидуумов. А прогнозирующие алгоритмы используют прошлые действия для предельно точных предсказаний поведения в будущем. Все эти социотехнические



Марк Ломбарди. «Авиалинии Глобал интернешнл и Государственный банк Индиан Спрингз, Канзас-Сити, ок. 1977–1983 (4-я версия)», 1999. Бумага, карандаш.

построения могут стать источником новых идей о функционировании неолиберальных экономик.

Однако представления этих комплексных систем в одной лишь математической форме недостаточно. После доклада о когнитивной картографии Джеймисону задали очень важный вопрос: как в концепцию когнитивной картографии вписывается эстетика? Я должен извиниться за длинную цитату, но его ответ позволяет нам понять, где именно искусство может осуществлять политическое вмешательство.

«Вопрос о роли эстетики и ее отличия от роли общественных наук в процессе исследования структуры мировой системы соотносится для меня с ортодоксальным различием (которое я все еще иногда использую, хотя и несколько по-иному) между наукой и идеологией.

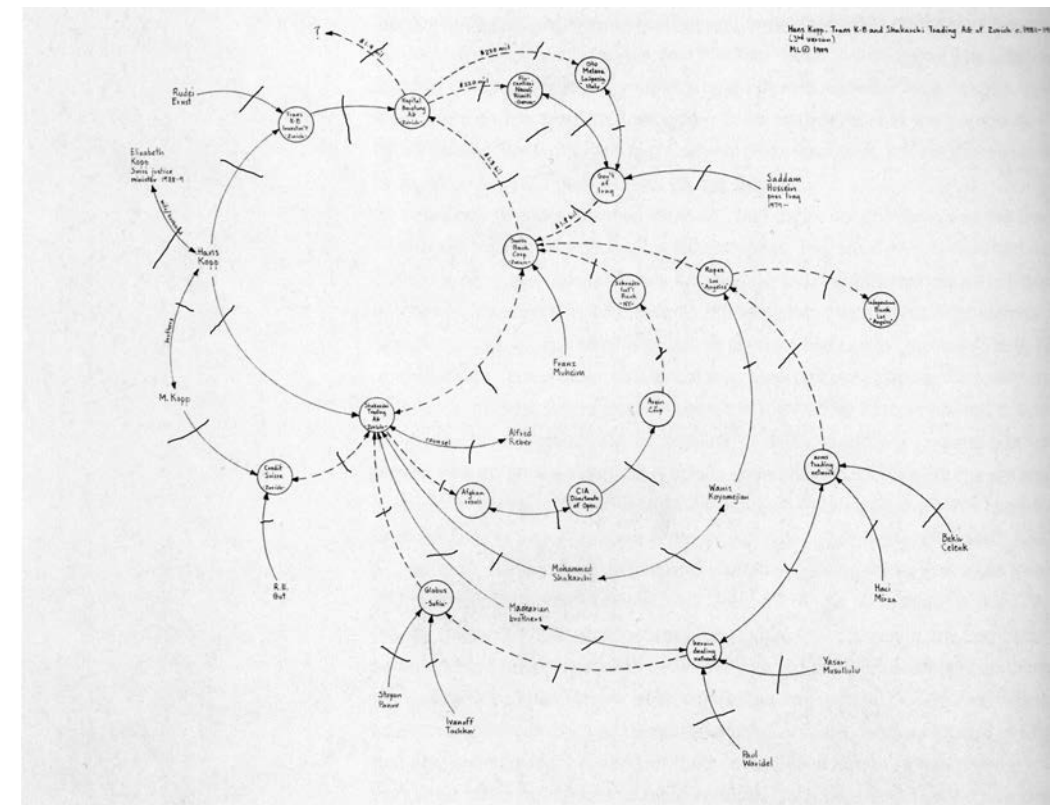
Я считаю, что здесь мы наблюдаем раскол между идеологией, как ее понимал Альтюссер, то есть тем, как индивидум позиционирует себя по отношению к общественному и хозяйственному устройству глобального капитализма и научному дискурсу, который я понимаю как дискурс (который в конечном счете невозможен) без субъекта. В этом идеальном дискурсе, как в математическом равенстве, вы моделируете реальное независимо от его связи с индивидуумом, в том числе с вами самими. Итак, я считаю, что человеку можно объяснить, как относиться к тому или иному взгляду на мир, как его концептуализировать, но настоящая проблема в том, что людям, как отдельным личностям со своими психологическими особенностями, все труднее связать это с собственным опытом повседневной жизни. Общественным наукам это удается редко.

А когда они пытаются (как в этнометодологии), то действуют только через изменение дискурса данной общественной науки, или в момент, когда она становится идеологией; но тогда мы возвращаемся к эстетическому. Эстетика обращается к индивидуальному опыту, а не к тому, что концептуализирует реальность более абстрактным способом»⁷.

Следовательно, эстетика является чувственным посредником между феноменологией индивидуума и нашими когнитивными картами глобальных структур. И все же я думаю, что здесь мы можем разделить концепцию эстетики Джеймисона на две части, зафиксировав различие между эстетикой технологического возвышенного и эстетикой интерфейсов. Другими словами, между супермассивами данных как непостижимым шумом и супермассивами данных, поддающимися когнитивной обработ-

ке. Зона опосредования между ними — одна из ключевых областей, где сегодня может расположиться политическое искусство. Эстетика технологического возвышенного воспроизводит комплексные системы, вбирая их в себя, однако пренебрегая информацией.

Работы Редзи Икеды по датафонике — яркий пример такого подхода. Манипулируя огромными массивами данных и чисел, неподвластных пониманию человека, Икеда строит инсталляции и звуковые ландшафты, которые работают на границе человеческого восприятия⁸. Звуковые частоты его музыки часто едва различимы человеческим ухом, а его визуальные инсталляции призваны ошеломлять, подавлять, ввергать в оцепенение. Здесь возникает технологическое возвышенное: когда восприятие сталкивается с непостижимым, а познание и разум бездействуют, упрятав его в



Марк Ломбарди. «Всемирная финансовая корпорация и партнеры, ок. 1970–1984: Майами–Аджман–Богота–Каракас (7-я версия)», 1999. Бумага, карандаш.



Сара Кульманн. «Каргоченто», 2015. Видеоинсталляция.

«черный ящик». Здесь возвышенное — это параллактическое напряжение, возникающее между ужасом на чувственном уровне и концептуальным пониманием на уровне познания. Однако именно поэтому невозможно постичь такие системы, как неолиберализм, с помощью одних лишь технических средств. Мы серьезно рискуем захлебнуться в потоке все ускоряющейся информации, а мир все так же неудобен, как и до цифрового посредничества.

3. Проблема будущего

Таким образом, сама по себе когнитивная картография обеспечивает лишь эстетику технологического возвышенного — внушает нам страх непомерными объемами данных, но не дает возможности осознать лежащие в его основе механизмы. В лучшем случае, в результате психологических манипуляций, у нас начнется синдром Стендаля. Сама по себе когнитивная картография не даст нам возможности осознать или прочувствовать свое будущее. В частности, оно не позволит преодолеть со-

временный антиутопический взгляд на него. «Будущее несет в себе угрозу, когда коллективное воображение не в состоянии представить себе ничего кроме разорения, роста нищеты и насилия»⁹. Закостенелая природа глобального капитализма — зомби-неолиберализм, который не падает даже после того, как ему нанесли смертельный удар — превращает будущее в неумолимую антиутопию. Изменение климата, войны за ресурсы, социальные конфликты, рост неравенства, нарастающая милитаризация — все это феноменологическая данность будущего.

Однако, как отмечает Франко Берарди, само будущее — это культурный конструкт. До момента возникновения современности время интерпретировалось как выпадение из прошлой утопии. Однако с современностью это отношение повернулось вспять, и будущее стало средоточием прогресса и утопических мечтаний¹⁰. «Будущее, — пишет Берарди, — не естественное измерение ума. Это результат проецирования и воображения, свойство ожидания и внимания, и его модальности и

черты меняются с изменением культуры»¹¹. В наше время идея прогресса представляется наивно-идеалистической. Постмодернизм стал здоровым смыслом среднестатистического человека, признает он это или нет. Мы живем в эпоху, когда будущее трансформировалось из утопии в антиутопию, когда советский боевой клич «Штурмем небеса!» отброшен. В будущем нас ждет истощение. Истощение природных ресурсов, износ производственных мощностей, ухудшение психического здоровья¹². Странно, но понятие прогрессивного будущего блекнет даже в параметрах капиталистического реализма. Основным индикатором капиталистической веры в лучшее будущее служит долг — долг может быть оплачен, лишь если человек верит, что его ждет лучшее будущее. Следовательно, мировой коллапс кредитования — в то время как корпорации и банки держат рекордные суммы денег — показывает, что даже капиталистический реализм утратил свое ощущение будущего.

Это схлопывание будущего вызывает ощущение политической беспомощности. Невозможность экстраполировать модели, когнитивное переполнение большими массивами данных и комплексными системами сводят свободу воли, в лучшем случае, к отрицанию.

Неудачные попытки отрицать существующий порядок — в последнее время находящие физическое воплощение в лагерях движения Осиру — это упорное противостояние инерции системы. Однако смиренный акт отрицания неизбежно истощается, и система хромает дальше.

Именно здесь на сцену выходит эстетика интерфейса. Модернистский образ прогрессивного будущего основывался на способности как экстраполировать, так и прогнозировать будущее, а также на уверенности в том, что люди в состоянии определять направление истории¹³. Сегодня мы сошлись на всеобщем принятии неолиберальной предпосылки: мир слишком сложен для того, чтобы строить планы, манипулировать им, ускорять, менять его или вмешиваться любым другим способом. Таким образом, здравый смысл подсказывает нам, что лучшее, на что мы можем рассчитывать, — это рынок. Манипулировать сложной системой невозможно, так зачем утруждать? Здравый смысл потерялся в сложности мира без когнитивной карты, которая помогла бы нам ориентироваться в нем. Но если эстетика массивов данных не в состоянии сделать эту сложность послушной нам, то необходимо трансформировать эстетическое возвышенное



Сара Кульманн. «Каргоченто», 2015. Видеоинсталляция.



Александр Образумов. «Содержание конфиденциально», 2015. Вид с персональной выставки в галерее ISS+MAG, Москва. Предоставлено автором.

в эстетику интерфейса. Последняя станет посредником между комплексными массивами данных и нашими конечными когнитивными способностями. В этом пространстве искусство может превратиться в милитантное политическое орудие.

4. Машинное восприятие

Именно на этом этапе произведения искусства, подходящие под широкое определение «новая эстетика», могут обогатить технические средства когнитивной картографии. Она даст новой эстетике свой политический импульс и технологическую базу, в то время как новая эстетика обеспечит когнитивную картографию художественными и чувственными средствами для достижения его политической цели. Полагая, что большинство в курсе, но, не вдаваясь в подробности, новая эстетика — это неоднородное движение, ассоциирующееся с интегрированием цифрового и технологического восприятия в искусство. В каком-то смысле с

искусством так было всегда — фотоаппарат является самым очевидным примером подрывной эстетической технологии. Однако по крайней мере часть того, что делается под рубрикой новой эстетики, имеет свою собственную специфику, не сводимую до этих исторических предшественников. В развернутом эссе на эту тему Брюс Стерлинг перечисляет различные виды реализации новой эстетики:

«Визуализация информации. Вид со спутника. Параметрическая архитектура. Камеры видеонаблюдения. Обработка цифровых изображений. Видеокдры мешированных данных. Глюки и артефакты поломок. Вокселированные 3-D пиксели в геометрии реального мира. Защитный камуфляж. Аугменты. Наносные образы. И, последнее, ностальгическая ретро 8-битная графика из 1980-х»¹⁴.

С одной стороны, этот вид искусства можно не без оснований назвать обыденным. Поколение, начинающее сегодня участвовать в политической деятельности, с детства привычно к цифровым медиа, эмоционально

встроено в экранные интерфейсы¹⁵. Но — и это отличает искусство, которым занимаются под ярлыком новой эстетики, от форм искусства, созданных при посредничестве технологий — «цифровая обработка образов совпадает с реальным [...] именно потому, что не хочет быть его воспроизведением, как традиционное искусство»¹⁶. Оно настолько полно сливается с реальностью, что сегодня мы говорим о «дополненной реальности», в то время как раньше искусство было анализом реальности, уходом от реальности или простым изображением реальности. Но сегодня на наше восприятие мира все больше накладываются цифровые образы, которые дополняют, искривляют и расширяют его.

Однако вездесущность цифровой обработки создает проблемы новой эстетике: она рискует сделать явным то, что многие и так уже знают. Так возникают попытки вернуть новой эстетике «странность», чтобы сбить с толку традиционное понимание. Но, как замечает Стерлинг, проблематично чрезмерно полагаться на странность как эстетический метод. Странность всегда сравнительна и неизбежно временна¹⁷. Например, глитч-искусство сначала многим кажется странным, но быстро превращается в обыденность. Для того чтобы новая эстетика обрела долгосрочную значимость, ей необходимо действовать в другом направлении, выходить за рамки просто странного. Итак, если новая эстетика или граничит с обыденностью, или полагается лишь на странность, как можно придать ей новаторский интересный характер?

По моему мнению, новая эстетика в своих лучших проявлениях связана с попытками расширить чувственные перспективы за пределы человеческих возможностей. Она призывает нас согласиться с бессмысленностью попыток отличить цифровое от реального и использует это исчезающее отличие как импульс к исследованию новых ландшафтов. Отчасти это расширение восприятия должно выйти за рамки одного лишь визуального и включить в себя тактильное. По мере того, как при взаимодействии с цифровыми медиа жестикуляция приобретает все большее значение (просто вспомните о распространении телефонов с сенсорными экранами и о переходе к оптимизированным для сенсорного управления опе-

рационным системам), эстетические возможности этих интерактивных средств отходят от традиционной визуальной ориентации. Возвращаясь к вопросу когнитивной картографии, думаю, что именно художники, исследующие эти новые средства и пространства возможностей, могут лучше всего ответить на вопросы о том, как воспроизводить большие данные, компьютерные симуляции и визуализировать данные другого рода. Работы такого типа художников необходимо изучать и поддерживать, чтобы преодолеть границы технологического возвышенного.

Кроме того, понимание новой эстетики как создания возможностей восприятия, выходящих за рамки стандартного человеческого диапазона, помогает яснее увидеть, кто из ее критиков, придерживающихся двух противоположных взглядов, окажется ближе к истине. Первые поддерживают основные аргументы, выдвинутые Стерлингом, а именно — новая эстетика игнорирует свои человеческие компоненты, неверно опознавая источник и инструментальный различных видов технологического посредничества. Дроновая съемка — часть более широкой военно-политической совокупности; алгоритмы наблюдения и слежения — продукты определенного вида государства; глюки и образы низкого разрешения происходят из очень человеческой тоски по прошлому. Признание человеческого фактора, который также является фактором политическим, интегрирует движение новой эстетики в гораздо более значимый мир. Новая эстетика не может просто игнорировать пользователей технологий — иначе она будет притворно представлять аполитичные образы и манкировать своим потенциалом.

Но как тогда понимать призыв Яна Богоста продвигать новую эстетику в более странном и менее человеческом направлении? Для Богоста новая эстетика все еще человеческая, слишком человеческая. Он пишет:

«По-настоящему новая эстетика могла бы работать иным путем: вместо того, чтобы концентрироваться на том, как мы, люди, видим наш мир иначе, начиная воспринимать его через электронные носители, или на том, как эти медиа в свою очередь и сами «видят» мир различными способами, что если бы мы попросили компьютеры, чтобы они, и бонобо, и

гренки из тостера, и Дримлайнеры Боинг 787 создали собственную эстетику. Восприятие и опыт других существ остаются за рамками нашего понимания, однако мы можем строить свои гипотезы благодаря свидетельствам, исходящим из их сокрытых центров, вроде радиации вокруг горизонта событий черной дыры»¹⁸.

Хотя на первый взгляд рецепт Богоста противится идее политизации новой эстетики, его можно вполне успешно совместить с политикой. Чтобы перевести чуждую феноменологию объектов на рельсы политической активности, следует лишь осознать, как технологии уже расширяют возможности восприятия. Например, камеры слежения, наблюдающие за людьми в невидимом световом спектре, военные технологии, превращающие тепло в видимые формы, исследования в области уникальных обонятельных подписей и новые технологии, сворачивающие свет вокруг объектов и скрывающие оружие от спутников. Все это политическая активность, которая уже осуществляется вне системы восприятия человека. Таким образом, странность восприятия объектов не противоречит природе машинного зрения. И новая эстетика как продолжение чувственных возможностей через новые цифровые технологии — всего лишь художественное движение, исследующее концептуальное и чувственное пространства.

Так как же это связано с когнитивной картографией? Как мы уже видели, понимание такого не-объекта как неолиберализм требует, чтобы мы свыклились с элементами, превосходящими границы обычного восприятия. Одним из решений может быть расширение внутренних возможностей, скажем, с помощью фармацевтических препаратов. Но в настоящее время этот вариант может предложить лишь небольшие поправки, явно недостаточные для осуществления данных политических целей. Итак, единственный выход — разработка интерфейсов таким образом, чтобы они давали возможность манипулировать комплексными системами. Благодаря последним достижениям неврологии мы знаем, что сознание действует, упрощая происходящее вокруг, но информационная перегрузка, с которой мы сталкиваемся сегодня — это совершенно новый уровень сложности нашего окружения — не только чув-

ственная, но, собственно, когнитивная комплексность. Эстетика интерфейса — это способ операционализировать эти комплексные знания в локальные феноменологически-податливые изображения. А работа, происходящая под маркировкой «новая эстетика», — это создание и открытие новых путей, которые обустраивают машинное восприятие.

5. Дизайн вариантов будущего

Таким образом, на стыке парадигмы новой эстетики и инструментов когнитивной картографии, предоставляемых наукой и технологиями, открывается пространство для эстетического эксперимента. Дизайн, соединяющий эстетику, прагматизм и технологии, становится ключом к преодолению современной антиутопии. В эпоху, в которую свирепствует хаос, а по определению Франко Берарди, «комплексность, которая слишком глубока, слишком густа, слишком интенсивна, слишком быстра, слишком стремительна, чтобы наш мозг мог расшифровать ее», — целью политической эстетики должно стать понимание тех стремительно извивающихся кривых, из которых состоит наш мир, и превращение их в доступный, отслеживаемый план консистенции¹⁹. Эта форма эстетики должна ориентироваться на практическое, принимать во внимание когнитивные и материальные возможности человеческого тела. Подумайте только, какое значение приобретают механизмы интерфейсов таких технологий ежедневного использования, как смартфоны. Жесты, с помощью которых осуществляется навигация по этим цифровым ландшафтам, — предмет многомиллиардных инвестиций, исследований и судебных разбирательств. Эти деньги тратят именно на то, чтобы уменьшить разрыв между технологическим дополнением реальности и телом человека из плоти и крови, спаять их в единое целое. Сходные варианты эстетического выбора — тема не так давно вышедшей захватывающей книги о дизайне игровых автоматов и казино. Здесь дизайн интерфейсов принимает даже несколько зловещий оборот, ведь его цель — заманить в сети уязвимых субъектов и нажиться на их болезненной страсти.

«Некоторое время, — свидетельствует Норен, — эргономика была экономичной.

Затем привлекли дорогих дизайнеров-аниматоров, чтобы создать вознаграждение для игроков — приятные звуки и движущиеся картинки. Однако некоторых игроков раздражало, что картинки замедляли игру, поэтому от них отказались. Игра ускорилась. Более быстрая игра способствовала выбросу дофамина в мозг. Кроме того, она быстрее истощала бюджет игроков, что снижало их лояльность к конкретным автоматам и казино, в котором они были установлены. Дизайнеры отреагировали на эту проблему созданием игр, реализованных на чипах, в которых программы настроены так, чтобы частые мелкие выигрыши (в большинстве случаев меньшего размера, чем ставка на одну игру) удерживали игроков у автомата, в то время как их деньги стабильно текли в кошельки владельцев казино»²⁰.

Эта нейронная, химическая, визуальная манипуляция интерфейсом демонстрирует, как мощностные интерфейсы можно модулировать и направлять на конкретные политические нужды (в данном случае, на получение прибыли). Другими словами, дизайн интерфейсов оказывает реальное воздействие на поведение человека. Однако в случае комплексных систем мы должны отбросить мечту о богopodobном всевидящем интерфейсе. Напротив, интерфейсы должны ограничивать информацию до жизненно важного набора переменных или до дискретного подмножества, обеспечивающего легкодоступное взаимодействие. Все это особенно актуально в том, что касается рефлексивных мегасистем, таких, как глобальная финансовая система. Другими словами, комплексные системы требуют симптомологии — чтобы экономика воспринималась



Александр Образумов. «Содержание конфиденциально», 2015. Виды персональной выставки в галерее ISS+MAG, Москва. Предоставлено автором

не как объект на уровне ощущений, а как набор экономических индикаторов. То же относится к климатической системе, которую следует понимать через призму специфических климатических индикаторов (CO₂, концентраций, средних температур, уровня арктических льдов и т.д.).

Как же тогда эти очень специальные и личные формы интерфейсов связаны с более широкой проблематикой глобального капитализма? Пожалуй, лучший пример — Project CyberSnp, осуществленный в Чили в 70-х годах прошлого века. Как отмечает его историк Иден Медина, Project CyberSnp «замышлялся как система контроля в реальном времени для сбора экономических данных по всей стране, их систематизации и передачи правительству, чтобы таким образом помочь в принятии решений»²¹. Сложная техническая инфраструктура, подкреплявшая эту систему, в конечном счете сводилась в единый пункт управления, обеспечивающий контроль за всей экономикой. «На экранах, расположенных на одной стене, мелькали экономические данные, поступающие с производственных предприятий страны. Простой регулирующий механизм — десять кнопок на ручке каждого кресла — позволял сидящим в них людям останавливать различные таблицы, графики и фотографии чилийского промышленного производства, возникавшие на экранах. На другой стене красными вспышками высвечивались возникающие экономические проблемы, требовавшие срочного решения, — чем интенсивнее было мерцание, тем более неотложной была ситуация. На третьей стене демонстрировалось подсвеченное цветное изображение пятиуровневой кибернетической модели, работающей по принципу нервной системы человека»²².

CyberSnp сочетал в себе все обсуждаемые здесь аспекты. Для симптоматического представления экономики комплексной системы в нем использовались самые продвинутые кибернетические теории и сложные технологические решения. Он брал необработанные данные и превращал их в конкретный дизайн, эстетику, ориентированную на то, чтобы прагматически воздействовать на сложную экономическую систему. Все это осуществлялось с помощью визуальных средств, архитектурных альтернатив, жестикуюляционных моделей и с

учетом ограниченности человеческого мышления. Более того, в отличие от в чем-то подобных советских систем 1950-х, чилийская система включила в свою технологическую инфраструктуру радикальное видение общества. В противовес иерархической системе контроля, характерной для советской системы, чилийская внедряла в CyberSnp децентрализованное принятие решений, добиваясь спайки новаторской формы коммунизма с ее материальной инфраструктурой.

Мониторинг в реальном времени и взаимодействию с экономикой — мечта не одних лишь коммунистов. Современные центральные банки поступают так же: при разработке своей монетарной политики, они полагаются на экономические показатели. Более того, в современном пропитанном извлекаемыми данными мире центральные банки обращаются к все более точным и сиюминутным индикаторам. Федеральная резервная система США анализирует эмоциональную окраску высказываний в социальных сетях, чтобы учитывать потребительские настроения. Центральный банк Израиля изучает данные поисковых запросов Google в реальном времени для создания более точного представления об экономике страны. Так, например, увеличение количества запросов по ключевым словам «пособие по безработице» показывает, что экономика проседает, — и эта информация становится фактором, который влияет на принятие решений в режиме реального времени на командных высотах современного капитализма. Во всех случаях, от CyberSnp до Федерального резерва, на повестке дня стоит восприятие комплексной системы через посредничество машины.

Взяв решение этой задачи на себя, левые могут начать навигацию по концептуальному и практическому миру неолиберализма. Это предполагает, например, более эффективный анализ точек воздействия. За образец можно принять так называемое «искусство заговора» Марка Ломбарди, которое делает попытку отобразить социальные сети властной мировой элиты. Другие примеры — анализ социальных сетей перекрещивающихся директоров и создание карт «капиталистической власти», где размечены отношения собственности. Сюда же относится распознавание узловых точек сетей поставок, что упорядочит хаос

глобализированной торговли, сделав ее подвластной политическому действию. Вторым результатом когнитивной картографии и создания эстетики дизайна является построение альтернативных экономических систем. Одну из первых попыток построить когнитивную карту экономики сделал в 1758 году Франсуа Кенэ, обративший внимание на системную природу экономики и взаимоотношения между землевладельцами, фермерами и крестьянами²³. Однако сегодня такие организации левых, как Новый экономический фонд, опираются на данный системный подход, скорее, для создания компьютерных моделей экономики, призванных поддержать левые политические цели. Но, думаю, вооружившись этим подходом, мы можем развернуть эту антиутопическую тенденцию видения будущего вспять. В этом случае искусство станет предвидением будущего, а не ретроспективой прошлого. Как говорит Берарди: «Репертуар образов в нашем распоряжении ограничивает, возвышает, расширяет или очерчивает формы жизни и событий, которые, через наше воображение, мы можем проецировать на мир, выводить из небытия, строить и населять»²⁴.

В заключение следует сказать, что в эпоху колоссальной сложности одно из основных средств преодоления неолиберального допущения о невозможности манипулирования этой сложностью — это объединение художественной практики, цифровых симуляций и технологических инфраструктур в проект, с целью представить не-объект, которым является неолиберализм.

Перевод с английского АЛЕКСЕЯ УЛЬКО

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Джеймисон Ф. «Когнитивная картография» (1983). Перевод Андрея Парамонова // Марксизм и интерпретация культуры. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 335–349.

² Lynch K. The Image of the City. Cambridge: The MIT Press, 1960.

³ Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991. P. 51.

⁴ Джеймисон Ф. «Когнитивная картография». С. 346.

⁵ Buck-Morss S. «Envisioning Capital: Political Economy on Display» // *Critical Inquiry* vol. 21 no. 2 (Winter 1995). P. 434–467; P. 440.

⁶ Киттлер Ф. Оптические медиа: Берлинские лекции 1999 г. Перевод с немецкого Олега Никифорова и Бориса Скуратова. М.: Логос/Гнозис, 2009. С. 254.

⁷ Jameson F. «Cognitive Mapping» // Nelson C., Grossberg L. (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988. P. 358.

⁸ Miller M. «Infinite Quest: Ryoji Ikeda Wants to Disappear» // *Observer*, May 18, 2011. Доступно по <http://observer.com/2011/05/infinite-quest-ryoji-ikeda-wants-to-disappear/>.

⁹ Berardi F. *After the Future*. Oakland: AK Press, 2011. P. 59.

¹⁰ *ibid.* P. 17–18.

¹¹ *ibid.* P. 24–25.

¹² *ibid.* P. 45–46.

¹³ *ibid.* P. 51.

¹⁴ Sterling B. «An Essay on the New Aesthetic» // *Wired*, April 2, 2012. Доступно по <https://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic/>.

¹⁵ Berardi F. *After the Future*. P. 131.

¹⁶ Киттлер Ф. Оптические медиа. С. 262.

¹⁷ Sterling B. «An Essay on the New Aesthetic».

¹⁸ Bogost I. «The New Aesthetic Needs to Get Weirder» // *The Atlantic*, April 13, 2012. Доступно по <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/04/the-new-aesthetic-needs-to-get-weirder/255838/>.

¹⁹ Berardi F. *After the Future*. P. 160–161.

²⁰ Noren L. «Can Objects Be Evil? A Review of “Addiction by Design”» // *Social Media Collective*, September 6, 2012. Доступно по <http://socialmediacollective.org/2012/09/06/addiction-by-design-review/>.

²¹ Medina E. *Cybernetic Revolutionaries: Technology and Politics in Allende’s Chile*. Cambridge: The MIT Press, 2011. P. x.

²² *ibid.* P. 1.

²³ Buck-Morss S. «Envisioning Capital: Political Economy on Display». P. 440.

²⁴ Berardi F. *After the Future*. P. 133.

Ник Срничек

Родился в 1982. Политический философ.

Автор (совместно с Алексом Вильямсом)

манифеста «#Ускорение: манифест политики акселерационизма» (2013),

книг «Изобретение будущего: посткапитализм и мир без работы» (2015) и «Платформенный капитализм» (2016).

Живет в Лондоне.

Группировка eeefff (Дина Жук, Николай Спесивцев)

Пикник у дата-центра



eeefff. Документация «Пикника возле дата-центра». Предоставлено eeefff / CC-BY-NC-SA.

Мы сидели на пикнике возле дата-центра, отогревались. Кто-то был знаком до этого лишь виртуально, некоторые пришли, узнав о нас от других. Когда они подходили, было не по себе — вдруг снова разгон? Но кишки дата-центра оказались чрезвычайно безопасным местом. Вокруг самого здания красовалась колючая проволока. Мы были окружены со всех сторон заборами и бетонными плитами. Некуда пойти, некуда бежать. Завод деревянных изделий с военным на входе, промзона с пропускной системой вокруг Мега-центра обработки данных (ЦОД) Сбербанка «Южный порт» с уровнем отказоустойчивости Tier III. И мы: на бетоне, предназначенном для автопарковки, с баннером вместо скатерти, ковриками, подушками, шерстяным одеялом в клеточку, алкоголем и едой. Только иногда мимо пробежала бездомная собака и метался человек, которого мы называли между собой «Эдвард Сноуден» (кто еще мог быть у дата-центра в воскресенье?), разбирая свою тонированную мицубиси.

Одна из нас сидела в майке, похожей на купальник. Остальные оделись, как на северный полюс (хотели написать полюс, но Google решил иначе), но микроклимат дата-центра не подвел — окруженные заборами, мы грелись в потоках тепла, которые испускали радиаторы систем охлаждения.

Птички там не пели, нет. В Ирландии, которая сейчас претендует на первенство в строительстве дата-центров, приостановлены работы из-за нашествия барсуков и летучих мышей. Там мягкий климат: без жестких московских перепадов от -30 до +30.

Одной из основных задач для успешного функционирования дата-центров является поддержание постоянного температурного

режима — примерно двадцать градусов. Комнатной температуре способствуют холодные и горячие коридоры.

«Бахххх-х-х-х», — заработал дизель-генератор, синее здание справа от дата-центра, предназначенное для защиты от перебоев с электричеством. Пошли клубы дыма. Все закричали от радости и неожиданности, схватились за телефоны: «Сейчас навернется вся система Сбербанка!».

Общая площадь Мега ЦОДа Сбербанка — 16000 квадратных метров. 5000 из них занимают машинные залы. Электрическая мощность дата-центра — 20 мегаватт. Как у самой мощной солнечной электростанции в России.

Модернизация городов

Власти Москвы зимой 2016 года за одну ночь снесли тысячи ларьков. Законность этого события до сих пор вызывает вопросы, и судебные процессы все еще продолжаются. Среди снесенных построек было отделение ЮниКредит банка. Под руинами здания из стекла и гипсокартона погибли документы всех клиентов этого отделения. Банк, неолиберальная структура до мозга костей, не мог ожидать такого от городских властей, которые на протяжении как минимум последних десяти лет проводят политику, направленную на увеличение прибыльности всех сфер жизни города.

В этом жесте реставрационного возврата городского ландшафта можно увидеть проявление сложных отношений российских властей с неолиберальными экономическими механизмами, реализация которых в современной России не декларируется открыто, несмотря на действие на всех уровнях управления страной. Эта ситуация дает яркий пример

See where the internet lives



eeefff. Анонс для «Экспедиции
"Сквозь дата-центры к технобудущему"».
Предоставлено eeefff / CC-BY-NC-SA.

того, как негосударственное экономическое образование, границы суверенности которого шире, чем границы национальных государств, наталкивается на сопротивление со стороны государственной власти. Обычно российская власть действует в русле неолиберальной логики, минимизируя издержки компаний, работающих на ее суверенной территории. Но иногда власть жертвует инвестиционным климатом для того, чтобы укрепить свой суверенитет.

Последние новости от корпорации Alphabet (родительской компании Google) сообщают о запуске Sidewalk Lab — проекта для переустройства городов, основанного на идее всеобщей вычислимости, повсеместного внедрения искусственного интеллекта (ИИ) и больших данных. Эти новости могут быть проинтерпретированы как начало перехода от первого мира на основе мобильного телефона к первому миру, работающему на ИИ. Они предвещают организацию глобального мира, где уровень развития будет определяться доступом к современным ИИ-технологиям. Одним из заявленных условий участия в проекте является невмешательство городских властей в проектную деятельность Alphabet. Судя по всему, в скором времени могут появиться проекты приватизационного переустройства городов на основе анализа метаданных жителей.

Мир, который построен вокруг вычислений искусственного интеллекта, разделит сообщества на те, которые поддерживаются и развиваются посредством вычисляемых процессов, и те, кто не имеет к ним доступа.

Кризис ресурсов

Такой подход к модернизации предполагает, что рамка развития общества, которая очерчена неолиберальными механизмами (или сейчас правильнее сказать, алгоритмами) не только не будет оспариваться, но и будет преподноситься как аксиома. Если согласиться с таким положением дел, то острее встанет вопрос о том, что произойдет с сообществами, которые ставят под сомнение копирайт, понижающую все общество конкуренцию, право собственности корпораций на данные пользователей и алгоритмы, которые управляют нашими жизнями. По сути, это вопрос о возможности альтернативных будущих. Но для этого нужны ресурсы. Если бороться с врагом, то нужно иметь соразмерное его силе оружие. Конечно, это не значит в первую очередь, что нужно строить дата-центры, владение которыми основано на коммунальных принципах. Однако искусственный интеллект, который обучен искать слабые места в системе финансовой, правовой и военной корпоратизации, был бы прекрасным инструментом для движения, которое можно было бы назвать Occupy Wall Street 2.0.

Софтверный интернационал

Цифровое разделение труда хорошо иллюстрируется тем, как квалифицированные программисты из Украины легко соглашаются работать за мизерные деньги на лондонские дизайн-бюро. Военно-политический кризис украинского государства поставляет новые возможности для глобального аутсорсинга. Мобильные надгосударственные экономические образования используют особенности национальных экономик, оптимизируют свои рынки труда и порождают виртуальные армии дешевых программистов. Каждый претендующий на карьерный успех программист должен иметь портфолио собственных проектов, невольно втягиваясь в конкуренцию.

В 2011 году (до переизбрания Путина президентом РФ и обусловленных этим протестов) руководство главного русскоязычного ресурса, связанного с высокими технологиями, habrahabr.ru, удалило раздел сайта, посвященный политике. Кажется, это был единственный тематический раздел про взаимосвязь техно-

логии и политики во всем русскоязычном сегменте интернета. После этого политических разделов на технологических русскоязычных сайтах не появлялось.

Эти два примера хорошо очерчивают рамку возможного разговора о производстве программного обеспечения, где границы определяются полюсами конкуренции и солидарности, труда и творчества. Сейчас достаточно редко можно встретить анализ, а тем более позитивную программу действий, которые бы вписывали компьютерную инженерию в широкую политическую рамку. Видимо, для успешного разговора об этом нужно заново переопределить само понятие программного обеспечения. Действуя радикально антидисциплинарным образом, необходимо задать новые связи между трудом компьютерного инженера, его результатами и другими акторами (как человеческой, так и нечеловеческой природы), действующими в обществе.

Компьютерная инженерия, являясь центральной для обеспечения инфраструктуры всего земного шара, ставит под вопрос возможность не только реформирования, но и вообще релевантности старой профсоюзной модели. Наша сегодняшняя задача — найти новые формы экономической солидарности в условиях глобального аутсорсинга.

Минский аутсорсинг

Совершая «инспекцию труда» в одной из самых больших ИТ-компаний в Беларуси, ответственной за видеоигру «Мир танков», мы обнаружили целый этаж, отведенный для отдыха: массажные кресла, тренажеры. Говорят, даже сауна есть. Проникновение в логово врага — на территорию, на которую редко удастся попасть, обнаруживает маски, под которыми все скрывают истинные намерения.

Свесив ноги в пустой фонтан, мы сидим на одной из центральных площадей Минска. Где попало в Минске сидеть не приветствуется. Поэтому спина Якуба Коласа, поэта эпохи национального возрождения — отличное прикрытие от посторонних глаз. Одна из нас работает в маленькой фирме, которая выросла из кафедры Института прикладной математики. Вроде бы и фирма, а вроде и кафедра. Пишет софт для какой-то финансовой корпорации

в США. Другая — программирует систему общения с клиентами для продажи тракторов в Латинской Америке.

20 процентов ВВП Беларуси — это деньги ИТ-компаний. Оставшиеся от СССР университеты постепенно перепрофилировались на производство программистов, системотехников, тестировщиков, архитекторов баз данных и прочих специальностей, которые смело можно назвать пролетариатом цифровой эпохи.

Дела у них обеих идут неплохо: зарплата растет, корпоративные праздники два раза в год, когда приезжает начальство. Проблема в том, что никто из них никогда не воспользуется тем, что они произвели. Они не могут вынести из офиса на флешке тот код, который написали в конторе. Да и не хотят — зачем им система управления продажами тракторов?

Помидоры в серверной

«Что я тут делаю? — мы идем по коридорам московского дата-центра. — В принципе, у меня работа простая, два через два. Двенадцать часов смена. Сиди, смотри на датчики. Чуть что случится — есть четкая инструкция. Специалисты тех контор, чье оборудование тут стоит, всегда придут на помощь. У них есть доступ к каждому серверу».

«Соцпакет? Ну конечно! В той части здания — фитнес-клуб. С ним у дата-центра есть договор. Я туда частенько хожу».



eeefff. Анонс для «Пикника возле дата-центра».
Предоставлено eeefff / CC-BY-NC-SA.



eeeeff. Документация «Экспедиции
«Сквозь дата-центры к технобудущему»».
Предоставлено eeefff / CC-BY-NC-SA.

«Дата-центр арендует здание у Научно-исследовательского центра электронной вычислительной техники. НИЦЭВТ сам по себе живет, делает мейнфреймы. В нем работает множество молодых специалистов. Их основное направление — оборонка, но много и на гражданку делается. Вполне себе отличный НИИ». В глаза бьет фиолетовый свет. Слышно, как шумят вентиляторы.

«Вот посмотрите сюда — моя гордость!».

После идеальных, отполированных, сверкающих серверов странно видеть красные, сочные помидоры. Выращены с любовью, сразу видно.

«Это технологическое помещение. Я до сих пор не понимаю, зачем его запроектовали. Но неважно, главное — это близость к чиллерам. Бесплатное тепло. А расход электричества на ультрафиолетовые лампы настолько мал, что теряется среди тех мегаватт, которые потребляет весь ЦОД».

«Как проношу рассаду? Очень просто! Через основное здание можно зайти, но это неудобно, поэтому я обычно с обратной стороны проникаю. Главное, найти коробку подходящего размера, — прямо за окном стоит огромный контейнер, доверху забитый всем тем, что отторгло от себя офисное царство. Вот, посмотрите, та, от маршрутизатора, вполне подходит!».

Смотрим в окно. Изучаем. Спрашиваем его о кондиционерах, которые, по слухам,

летом обильно обливают водой из резинового шланга.

«Если вы про то московское лето, когда не только чиллеры, но и леса горели, то да, поливали, конечно. Но это была экстраординарная ситуация. Увы, больше не повторилась, так что фото нет».

Алгоритмическая солидарность

Одним дождливым осенним вечером мы собрались для обсуждения Летучей кооперации. Все были на мели и делать рабочую встречу в кафе не могли, поэтому мы сидели на кухне, чтобы планировать дальнейшие действия.

Одна из нас накануне пошутила, что, если мы и вправду думаем про радикальные способы кооперации, почему бы нам не скидывать всю прибыль в общий котел? Тогда каждый мог бы брать оттуда столько, сколько нужно. Мы посмеялись, но решили: «А почему бы и нет?». В ходе планирования эксперимента обнаружилось много моментов, которые требовали детальной проработки: что делать с налогами? Как лучше хранить общий бюджет, чтобы им было удобно пользоваться? Как решать проблемы этического толка — ведь доходы у всех нас очень сильно отличались? Наше маленькое сообщество очень локализовано географически: даже если все удастся, как можно сделать этот эксперимент применимым к распределенным по всему земному шару большим сообществам?

Ответом на эти вопросы мог бы стать подход, условно названный нами алгоритмической солидарностью. Локальный эксперимент радикального обобществления, если его усилить современными алгоритмами, может дать неожиданно интересные практические результаты. Стать стартовой точкой, из которой структура глобального аутсорсинга может быть вывернута наизнанку.

Ведь если мы работаем и общаемся, используя сети, почему нам не применить их как инструмент для экспериментов с моделями новой солидарности? Можно попробовать отбросить идею локальности экономики и заменить ее моделью, основанной на сети, в которой географическая близость не важна. Если раньше люди селились рядом с

ресурсами, которые они перерабатывали в ходе своей экономической деятельности, то сейчас часто такой потребности нет.

Это могло бы обеспечивать экономическую инфраструктуру для сообщества, члены которого делят свои доходы и тратят ресурсы, исходя из прозрачных и четко установленных правил. Сообщества состояли бы из людей, которые в разных точках земного шара заняты различной экономической деятельностью. Территориальная распределенность и гетерогенность занятий гарантировали бы экономическую устойчивость.

Инфраструктуру такого сообщества обеспечивали бы нейронные сети, блокчейн алгоритмы и асимметричное шифрование. Такой подход переложит большую часть работы по созданию экономической прозрачности на алгоритмы. Небольшие группы такого типа могли бы объединяться друг с другом по федеративному принципу для обеспечения поддержки инфраструктуры.

Эта экономическая модель существовала бы поверх национальных государств и корпораций. И обеспечивая экономическую независимость, она создавала бы предпосылки для разговора о новом типе распределенного суверенитета.

Если в современном мире вычисления становятся сердцем управления, то встает вопрос о том, кому принадлежат эти вычислительные мощности? Не значит ли это, что им нужно противопоставить свои собственные?

Что значит определять себя через вычисляемые процессы, когда вычисляемость переклещивает конвенциональные картографии? Является ли вопрос о новом суверенитете вопросом о возможности полного контроля над информацией, которую мы производим? Хотелось бы нам переделать стек сетевых протоколов таким образом, чтобы можно было отозвать все данные, которые мы передаем в сеть? Или мы бы хотели захватить те ресурсы, которые сейчас монополизировали корпорации?

Спекулятивный компьютерный клуб

Вот неполный и, скорее всего, лживый список процессов, которые определяют правила существования мира завтрашнего дня:

— системы наблюдения, которые сражаются с системами комплексного реагирования;

— квантовые компьютеры, которые завтра-послезавтра сделают бесполезным любое шифрование;

— посттехносингулярное поколение искусственного интеллекта;

— генная инженерия под управлением искусственного интеллекта;

— неантропоморфные нейронные сети и биотехнологии.

Если ты не причастен ни к одному из этих процессов, то тебе остается переиспользовать, эксплуатировать, экспроприировать не только материальные ресурсы, но и базы данных, алгоритмы, основанные на нечеткой логике, стратегии формирования глубоких нейронных сетей, сценарии тренингов для менеджеров среднего звена больших корпораций и экономические модели, на которых построены виртуальные миры видеоигр.

Мы предлагаем концепцию плацдарма для тактической группировки завтрашнего дня — базовой ячейки нового профессионального сообщества, где хакерки так же нужны гуманитариям, как и историки — биотехнологам. Мы открываем спекулятивный компьютерный клуб, место, где будем разбирать на запчасти настоящее и собирать заново по правилам, которые сами себе придумаем. Компьютерный клуб, объявляющий доступ ко всем граням технологического недозволенного, где возможно использование игр не по назначению, который смотрит на настоящее с широко открытыми глазами и захватывает то, что может переиспользовать. Если хочется иметь будущее, более воодушевляющее, чем ассамбляж из пресс-релизов стартапов и компаний, которые эти стартапы завтра купят, нужно потрудиться.

Группировка eeefff

Действует с 2013 года и работает на пересечении технологии, цифровой инфраструктуры, городской культуры, психологии и экономики.

В ее состав входят художники Дина Жук и Николай Спесивцев.

Живут в Москве и Минске.

Татьяна Данилевская

Новые радиоки

*Radio art is not a combination of radio and art.
Radio art is radio by artists.
Из манифеста радиоарта¹*

*У меня такая версия —
Это радиодиверсия.
гр. «АукцЫон»*

В манифестах «киноков», объединении режиссеров, существовавшем в начале 20-х годов прошлого века, Дзига Вертов ввел понятия киноглаз и радиоуха. Киноглаз — гибридный человек и аппаратный, особый подход к камере и связи с действительностью — «жизнь врасплох». Радиоуха также занимается фиксацией «жизни врасплох». Сначала сохраняется разделение их функций: «Ухо не подсматривает, глаз не подслушивает. Радиоуха — монтажное «слышу!». Киноглаз — монтажное «вижу!»». На смену кинокам придут радиоки, а на смену радиоуху, вобрав в себя принципы «документальной кинописи», должен прийти радиоглаз — прообраз телевидения, который будет показывать чистую киноправду, устанавливать связь трудящихся по всему миру, то есть давать возможность «организованно видеть и слышать весь мир, видеть, слышать и понимать друг друга»².

Железный самоглас

Изобретенное в конце XIX века, радио стало полноправным СМИ уже в 20-е годы XX века. В СССР проводились международные и все-союзные съезды, выставки радиолюбителей, появились печатные органы, пропагандирующие создание радиоприемников и антенн своими руками (журналы «Друг радио», «Радио

всем» и другие). Радиолюбительские кружки набирали популярность.

Аппараты Александра Попова и Гульельмо Маркони преследовали военные и коммерческие цели соответственно: используются для связи между военными объектами (корабль — суша, корабль — корабль) и передачи информации населению.

Возможность преодолевать сотни километров за мгновения воодушевила не только военных чиновников и коммерсантов. Сетевой, объединяющий потенциал радиосвязи и эфемерность самого сигнала дали повод для футуристических фантазий.

Утопический пафос Велимира Хлебникова в статье 1921 года «Радио будущего» выразился в тотальности этого медиума, вещающего в исключительно справедливом мире, где нет военных угроз и примата силы над духом. Радио, по будетлянину, это, конечно, пророчество интернета — связывает всех и вся мгновенно, дает доступ к самой актуальной информации со всего мира, предугадывает чаты («беседа человека в Америке с человеком в Европе»), онлайн-игры (в шахматы). Рецепция происходит не только на уровне слуха, но и на уровне зрения и вкуса: транслируются концерты новой музыки, проецируются выставки картин, еда меняет свой вкус под воздействием лучей, наводящих «вкусовой сон». Тропом «тенивые книги», на которых бегущей строкой появляются буквы, можно опустить экран монитора современного электронного гаджета.

Один метафорический небесно-морской ряд статьи с характерным для Хлебникова птичьим акцентом впечатляет — «стан», «молнийные птицы», «стаи вестей», «главное дерево сознания», «духовное солнце страны», «научные волны». Врачи и учителя не преминут восполь-



Михаил Лылов, Наталья Краевская. «Говорящее ухо», объект для радио «Голос Дивногорья», 2015.



Кадр из фильма «Энтузиазм: симфония Донбасса», 1931.

зоваться радио в своих профессиональных целях. Образовательная составляющая поднимется на вселенский уровень, конечной целью станет объединение сознания страны в единой воле и слияние человечества как звеньев «мировой души».

Если поэт Хлебников переносится в воображаемое будущее, то драматург Брехт пишет о современности. Эссе Бертольта Брехта о радио «Радио — допотопное изобретение» и «Предложения для директора радиовещания» относятся к 1927 году. Брехт задавался вопросом о целях использования набирающего в Германии популярность радиовещания и пришел к выводу о том, что и у искусства, и у радио есть общая цель — педагогическая; причем он видит в обучении четкую задачу воспитания «молодежи в духе коллективизма». Драматург критикует односторонность радио как раздатчика, подобного современному супермаркету, ассортиментом товаров создающего своего потребителя.

В другой своей заметке Брехт поясняет, что радио должно представлять собой не информирующий, а коммуникативный инструмент, формировать слушателя, можно сказать, политически неравнодушного слушателя: не просто предоставлять эфир для отчетов чиновников и разъяснения аудитории обязанностей слуг народа, но стимулировать проведение дискуссий и дебатов в обществе, поощрять востребованность этих отчетов, то есть ни больше ни меньше формировать гражданское общество.

Сколько ни разными выглядят тексты двух авторов, идея объединения людей для социальных трансформаций близка обоим, только у Хлебникова она представлена реализованной в будущем, а Брехт дает практические советы для действующих радиостанций, предостерегает от транжирства и мелкотемья в использовании радиоресурса.

С радио связан и советский архитектурный авангард — башня радиостанции имени Коминтерна (1920–1922) Владимира Шухова. В то же время Борис Арватов сокрушается о непрактичном использовании Эйфелевой башни: «...никому и ничему ненужная, и лишь случайно использованная не только для чаепития фланирующих иностранцев, но и для мировых радиосообщений».

Без проводов — без законов

Первые радиолюбители были и первыми радиохулиганами. В США в 1907 году в журнале «Electrical World» вышла статья «Wireless and Lawless», где признавалось, что справиться с незаконным радиовещанием невозможно, необходимо принятие специальных законов. До этого более десяти лет радиолюбители беспрепятственно засоряли эфир, мешая ВМФ США. На некоторое время в США даже было запрещено иметь и радиопередатчики, и радиоприемники (1917–1919).

Расцвет радиопиратства пришелся на 1960-е годы, когда в нейтральных водах в районе Дании, Голландии, Великобритании велось пиратское вещание. Корабли с женскими именами «Каролина», «Вероника» долгие годы угрывали от законов, меняя свое местоположение, зарабатывая в эфире на рекламе. Есть предположения, что к финансированию «Каролины» был причастен Джон Леннон. Позже передатчики нелегальных радиостанций переместились на башни в крупных городах. Такие музыкальные стили, как грайм и дабстеп, родом из нелегального вещания.

Как и во всем мире, в СССР пиратские станции привлекали слушателей музыкальными новинками. К 1970-м годам «радиохулиганов» в стране насчитывались тысячи, даже несмотря на то, что, начиная с марта 1960 года, президиумы Верховных советов всех союзных республик приняли указы «Об ответственности за

незаконное изготовление и использование радиопередатчиков устройств». Со своих «шарманок», сделанных своими руками передатчиков, советские «индивидуальные радиовещатели» выходили в эфир, рискуя попасть под статью о хулиганстве.

В 2016 году на День радио Россвязь одобрила (легализовала) индивидуальное радиовещание в учебных заведениях с целью повышения престижа инженерных специальностей³.

Медиаактивизм: Free Radio, UNLIS

Особую роль пиратское радио сыграло в итальянском левом движении 1970-х годов, «свинцовых», как их называли из-за кровавых столкновений, идейных противников между собой и с карабинерами. По мнению Франко «Бифо» Берарди, автономиста, теоретика медиа, одного из организаторов «Радио „Алиса“», задачей радио не была гомогенизация мнений, радио служило точкой пересечения опытов различных социальных групп. Название радиостанции отсылает к книге Льюиса Кэрролла и подчеркивает желание вещателей перевернуть, подорвать реальность. Часто эфир строился как живой репортаж с места задержания студентов во время волнений: телефон работал как микрофон, репортеры выезжали на объект, занятый студентами, или дозвонившийся в студию становился репортером, в перерывах звучала музыка. Для добывания информации Берарди пользовался приемами желтой прессы — представлялся полиции журналистом, сочувствующим задержанию драгдилеров (на самом деле — студентов — участников демонстраций), и полицейский проговаривался.

По способу восприятия, точнее, симультанности восприятия, Берарди располагает радио между письменным текстом, с одной стороны, и телевидением, музыкой и наркотиками, с другой. Текст предлагает линейную последовательность элементов информации, вторая группировка — постоянно переключает внимание с текста на картинку⁴. И в этом смысле телевизор, конечно, наркотик.

В 1980-е центром полулегального радиоактивизма становится Токио. Тетсуо Когава⁵ нашел в национальном телекоммуникационном законодательстве лазейку: слабые передатчики типа радиоуправляемых игрушек, пультов, микрофо-

нов разрешены. Изначально вещание ставило целью сделать внутренний ресурс для общения студентов Токийского университета. Затем, наладив цепь из передатчиков, расширив радиус вещания до нескольких кварталов, студенты организовали радио для местного сообщества. В результате мини-FM переживает бум по всему миру⁶.

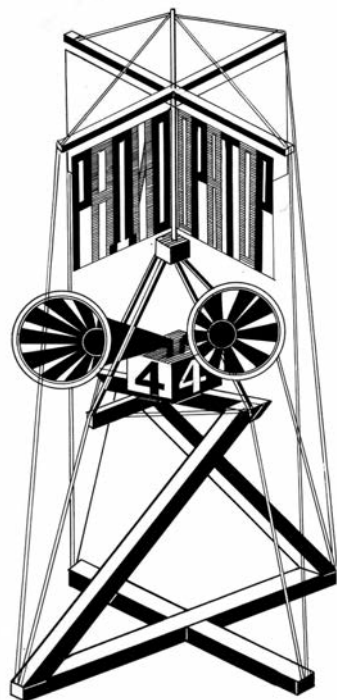
Тетсуо Когава является еще и теоретиком современного радиоарта. Он отвечает Маршаллу Маклюэну (относившему радио к «горячим» средствам коммуникации как вовлекающим и расширяющим только один рецептор до степени «высокого разрешения», то есть состояния детехнизации), что медиум не определяет сообщение (так как можно предположить беззвучное радио, телевидение без изображения и т. п.), а возвращает технологии античную связь технэ с ручным трудом. Необходимо собрать на местности всю радиоустановку — передатчик, антенну, мачту и т. п., адаптировать под конкретные полевые условия. Пример японского «Radio Home Run» показывает, как радио становится частью перформативного искусства — вместо больших расстояний и больших групп людей — вещание на близкие расстояния для микросообществ.

Возможен остров?

За последние годы появилось несколько проектов, использующих радио как медиум, не только номинативно. Однако не всегда остается ясным, как именно технически было организовано вещание (вещание на радиоволнах или аудиоинсталляция, воспроизведение готовой записи или прямой эфир).

На Ширяевской биеннале 2011 года звучало «Пиратское радио» от одного из авторов «Пиратского телевидения» (1989–1992) Сергея Шутова. В 2016 году в ДК ЗИЛ группа «Худкружок» транслировала с плеера прочитанные посетителями тексты о выдуманных персонажах, связанных с историей ДК. Технически это была, скорее, аудиоинсталляция, так как использование внутренней радиосети было затруднено и потому реализовано единожды.

В 2015 году автор этих строк совместно с Михаилом Лыловым организовали радио «Голос Дивногорья» (архив на YouTube⁷) в одноименном хуторе Воронежской области в рамках ре-



Густав Клуцис. «Радио-оратор № 4», 1922. Бумага, тушь, чертежные инструменты.

зиденции «Культурный ландшафт: от представления к содействию». Радиопроект представляет собой серию радиопередач с участием жителей хутора Дивногорье (80 км от Воронежа). Дивногорье — это еще и природный, архитектурно-археологический музей-заповедник, на территории которого есть могильники древних лошадей, скифские поселения, пещерные православные храмы и пр. Идея проекта: соединить различные сосуществующие на одной территории группы людей — жителей хутора, сотрудников музея-заповедника, художников резиденции — в аудиопространстве. Было сделано девять оригинальных выпусков, они выходили два раза в день, новый появлялся через день (то есть каждый выпуск можно было услышать четыре раза). Программа включала в себя шесть наименований:

1. «Говорит Дивногорье» — беседа с жителем хутора / художником / сотрудником музея;
2. «Топонимика» — словарь географических наименований микрорайонов хутора;

3. «Музыкальный ящик»;
4. «Звуки ху» — саундскейп (антропогенные и природные звуки хутора);
5. «Репродуктор» — художественные тексты, статьи, прочитанные участниками арт-резиденции / в оригинальном исполнении;
6. «Яблочко» — частушки на актуальные темы, созданные по шаблонам, планирующим в фоновых знаниях, дружеские эпиграммы.

Трехнедельная работа радио позволила наметить точки пересечения неформальных жизненных практик хутора с художественными стратегиями современных художников и функционированием государственной институции. Дивногорье утопично и дистопично одновременно: медленный (в 2015 г.) интернет, препятствующий внешним инфопотокам, достойная мечательности, втягивающие в режим досуга как туристов, так и художников резиденции, необычный для Средней полосы климат (безлесье, горячий степной воздух, меловые горизонты, чабрецовый дух) — это как будто замедляло интенсивность переживаемого. В то же время «исследовательский поворот» в подходе к целям резиденции открывал ходы в совершенно разные исторические и пространственные миры. Появлялись вещественные свидетели существовавшей на окраине хутора фотолaborатории, кружка националистов, семьи любителей автопутешествий, воспроизводились истории, уводящие на тысячелетия в прошлое, звучали рассказы времен Великой Отечественной; были и споры на актуальные философские темы — открывающий вид на поля подсолнухов создавал особую атмосферу.

Микронарративы о локальной истории, флоре и фауне можно было услышать во время хуторского *dérive*. Станции-остановки экскурсии были организованы по тематическому принципу: мы рассуждали о фиктивном и фактическом, человеческом и животном, навыках, используемых для социальных связей, возможностях педагогики в деревне, практиках сохранения в музее и в сельском хозяйстве, деревенских праздниках и повседневности.

Микрорадио – микрофизика

Постмедиа прошли путь от критики идеологии к критике условий собственного производства. Широкое распространение тактических,

то есть DIY медиа, предполагает, что средства производства почти подручные, производитель массовой информации фактически тот же, что и ее потребитель, а распространение не составляет труда. Такие медиа могут быть глобальными в том смысле, что их можно обнаружить (читать: организовать) повсюду. Однако глобальное покрытие и рассеянность производства, которые характерны, например, для интернет-проектов, могут выражаться и как крайняя локализованность, замкнутость на двух кварталах и субъективность медийных инициатив. Так, медиаоптимистическая идея несет в себе не только надежду на создание лучших, более технологичных, медиа, но и идею устранения ненужных посредников — создание трансиндивидуальных коллективов без опосредования государством, индивидуализация медиумов в целях полной самоактуализации индивида⁸.

Альтернативность централизованным СМИ может быть репрезентирована не только как параллельность глобальным СМИ, но и как вовлеченность в локальное, связанная с выражением интересов какой-либо части общества — локальной, национальной и т. п.

В современном российском искусстве радиоарт не массовый медиум, как и другие звуковые практики (саундарт, саундскейп, spoken word и т. п.). В мировой практике это распространенный медиум: проводятся фестивали (первый прошел в Дублине в 1990 году), существуют резиденции и мастер-классы по радиоарту.

Зачем допотопное изобретение в век множественных ускорений?

В нашей стране сохранились воспоминания не столько о радиохулиганах, передающих новую музыку, сколько о производственной гимнастике, во время которой трудовые коллективы как единый организм «ходили на месте», «вдыхали» и «прогибались». Есть ли у радио освободительный потенциал сегодня? Как его можно использовать?

С одной стороны, медиатизация коммуникации привела к противоположности социальных взаимосвязей: говорят все — никто никого не слышит. Чувствительность к мнениям, способность к технически опосредованной эмпатии у цифрового человека совсем не те, что были век назад. С другой стороны, радио относят к тактическим медиа, тем, которые способны вы-

строить сеть иного общения, иных взаимодействий, перестроить режим тактильности. В этом смысле у радио в наши дни есть ряд преимуществ перед другими апропрированными у СМИ медиумами:

- это эко- и низкотехнологичный медиум, требующий минимальных финансовых затрат;
- уникальность, заложенная в обязательной сайтспецифичности радиопрограмм;
- альтернативность централизованным СМИ;
- «узковещание» — аудитория слушающих и штат создающих (создание и потребление) не просто пересекаются, но практически совпадают;
- живое слово, звучащее в радио микросообществах, — это сингуляризованное сообщение, высказывание от себя, не опосредованное институциональными или иными фильтрами;
- слушание имеет прямое отношение к политической практике, аудиальной демократии;
- мини- и микроуровень — уровень сопротивления Сети посредством сетей, осознающих свою власть во множественности.

«Давайте вещать друг другу!», как говорили в эфире «Радио „Алиса“».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ <http://www.kunstradio.at/TEXTS/manifesto.html>

² Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы / Дзига Вертов; Редактор-составитель, автор вступительной статьи и примечаний С. Дробашенко. М.: Искусство, 1966. С. 45–49, 84–86.

³ <http://www.cqf.su/documents/radioday-present.pdf>

⁴ <http://www.zgpress.com/?p=36>

⁵ <http://anarchy.translocal.jp/radioart/>

⁶ Киреев О. Поваренная книга медиаактивиста. Екатеринбург: Ультра. Культура, 2006. С. 296.

⁷ Radio Voice of Divnogorie

<https://www.youtube.com/channel/UCnwL-lcmH1j9vd4tPlzMCUg>

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=B9K28r2zNQ>

Татьяна Данилевская

Родилась в 1983 году в Воронеже.

Филолог, художник, резидент мастерских Воронежского Центра современного искусства. Участница персональных и коллективных выставок в Воронеже, Москве и Санкт-Петербурге. Живет в Воронеже.

Егор Софронов

Время картины Земли



Согреть тундру, очертить джунгли

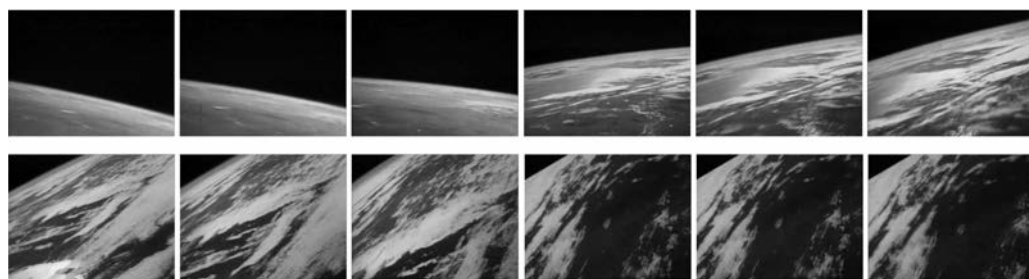
В 2011 году группа «Лаборатория городской фауны» создала работу «Зоопарк городской фауны», голубятню внутри одного из строящихся в Москве жилых домов. В этом произведении были синтезированы: проблематика природного, эксперименты по интеграции растительных объектов и живых существ, анализ их циркуляционных систем (окружающих сред как природных, так и созданных человеком), а члены группы выступили не только в качестве художников, но и наблюдателей, антропологов и зоологов. С тех пор эти подходы получили беспрецедентное развитие в практиках и других авторов¹. Позднее, в видео «Новые лидеры регионального развития» (2014), совместив современную картографию и акварельный рисунок, группа предложила спекулятивные применения выбросам тепла от серверов и дата-центров, разместив инновационные и согревающие серверные наукограды в тундре, и таким образом высмеяв прожекторство чиновничьих и кремниевых геоинженеров. Однако, надо заметить, что главным фокусом «Лаборатории городской фауны» остается столичная городская среда и кишачая в ней незваная живность, а неокOLONиальная добыча и сопутствующее ей культурное доминирование вошли в орбиту их критики только постфактум, — возможно, даже ненамеренно. Функционирование города опирается на хищническую добычу ресурсов, которая разъедает общество изнутри. Ресурсная добыча является кровеносной системой и принципиальным источником антидемократического неолиберального курса, который не просто игнорирует свои долгосрочные экологические последствия, но и идет в тесной

связке с репрессивным насилием и вопиющим социальным неравенством. Экологическая критика для описания этого комплекса политических и экономических приоритетов вводит понятие «экстрактивизм» из-за его установок на разрушительную по отношению к природному окружению добычу и на краткосрочную прибыль для олигархов, чьи капиталы равняются опустошенной природе и истребленным туземцам².

Один из художников, реартикулировавших предложенное «Лабораторией городской фауны» измерение природного в сторону растительных объектов, Иван Новиков, совместил в галерейных инсталляциях инаковость природы и войны в удаленных регионах. Исследуя, как вытесняется память о насилии, об империалистической политике общества, как связаны высокое метропольное искусство и истребление людей, культур и природных ландшафтов, он обосновывает живописную абстракцию в атмосферных гаммах, созданных многократным вычитанием синтетического пигмента.

Участию Советского Союза в долгом конфликте в Индокитае, во Вьетнаме и Камбодже были посвящены две его выставки: «Перевернутая корзина» (2015) и «Льенсо» (2016). В них Новиков комбинировал серии живописных и графических произведений, фотографии, найденные объекты, инсталлируя их согласно логике, указывавшей на военно-политическое доминирование России в регионе (вплоть до замаранности преступлениями геноцида) и последствия для экологического состояния полуострова и культурной памяти в метрополии, акцентируя тем самым токсическую подоплеку нового времени и современной неолиберальной эконо-

Группа «Лаборатория городской фауны». «Новые лидеры регионального развития», 2014. Инсталляция, видео. Предоставлено авторами.



Михаил Толмачев. «Вне зоны видимости», 2014. Фрагменты из найденных хроник.

мики. В «Льенсо» охристо-зеленые поверхности горизонтально положенных холстов сравнивались, с одной стороны, с тем, как взирали на джунгли биполярные сверхдержавы с помощью как раз тогда изобретенных ими технологий орбитального геонаблюдения, с другой, с тем, как конструировалась всемирная история искусства — метропольными эстетам, создававшими свои воображаемые коллекции и атласы по принципам, сродственным универсалистским претензиям родных им империй.

Антропоцентристская идеология, присущая советской модерности, была технологически воплощена в образе искусственного спутника Земли как агента мирной трансформации и научного преобразования планеты. До сих пор нам трудно смириться с тем, что она опиралась на жестокое, неустойчивое отправление имперской власти в моменты ее биполярной претензии, разрушительной по отношению к человеческим жизням, окружающим средам и культурному многообразию, где небольшие, только что деколонизовавшиеся общества служили разменной монетой в силовом соревновании двух евроцентристских сверхдержав.

Отклики на эти произведения окрашиваются иначе, если факт тяжелого исторического наследия, чья неоднозначность не проработана до сих пор — особенно учитывая внешнеполитические решения последних лет, реализованные без демократического согласования и продолжающие игнорировать международное право, — соединить с биографическим фактом, побуждающим Новикова возвращаться к этому наследию. Мать художника еще в годы студенче-

ства была отправлена во Вьетнам с двойной миссией, которая, словно капсула, вбирает в себе противоречия нововременных гегемоний: восстанавливать фауну после бомбардировок американского химоружия и одновременно с тем служить военным консультантом, собирая сведения о применении в том числе и советского химоружия. В «Льенсо» в одну из витрин художник поместил рядом не без труда отысканные в семейных архивах старые снимки, сделанные его матерью во Вьетнаме, вымарав из них ключевые фрагменты — сродни тому, как вымарывает память, и диаграмматические, экономные рисунки, вычленившие фрагменты картирования и деления пространства, словно накладывая матрицу господства поверх абстрагированных джунглей с точки зрения советского планировщика, американского бомбардировщика или спутника геонаблюдения.

Здесь раскрывается расширительное масштабирование произведения искусства, движущегося от голубиного помета в московском районе (как в «Долине попрошаек» [2013] «Лаборатории городской фауны», картировавшей птиц и кошек 77-го района Хорошево-Мневников), через катастрофические последствия империалистических проекций холодной войны, в сторону умозрительной операции, объемлющей планету как хрупкий композит и оптическую глобулу. Эту операцию недостаточно рассматривать лишь как эстетический акт или как достижение преодолевающего себя разума. Диалектически-материалистический анализ предложил бы распознать ее либо как надстроечное выражение симптомов и пароксизмов, не переставших восходить в зенит господ-

ствующих производственных сил и отношений, либо как абстракцию высшего уровня. Исторический момент появления первого экстерриториального фотоснимка Земли совпал с зарождением движения за окружающую среду, пиком вьетнамской конфронтации и разработками первых предшественников интернета в лабораториях холодной войны. Первый спутник геонаблюдения (Зенит-2) был создан в Советской России не для чего иного, как для военной рекогносцировки, и это произошло во время Вьетнамской войны.

Выйти на орбиту

Предположим, что вопреки самоизоляции, продвинутое искусство в России симптоматизирует состояние глубинных противоречий, общее для художественных практик и теории. Их озабоченности пересекают географические границы так же, как климатические кризисы, потоки данных и логистические маршруты ресурсно-товарных цепочек и разделения труда. Вместе они составляют планетарность: как ее проблемы, так и возникающее осознание ее ненадежной общности. Специфика подлежащих под этим состоянием проблем и нововведений, его фюсиса и техне, присущих ему оптики и образностей должна быть распознана в своем резком — несмотря на близость временную и причинно-следственную — отличии от дискурсов о глобализации и стандартизирующей иконографии глобализма, доминировавшей в рассуждении об искусстве три десятилетия.

Это предположение рассматривается на примере нескольких произведений, данных не в тематизирующем отборе, а на основании точки зрения, что культурное производство вообще, пусть и в разной степени конкретизации, опосредует историческую диалектику общественно-экономических и политических противоречий. Поэтому та или

иная продвинутая художественная практика будет выяснять их, исходя из своей ситуации, обусловленности местом, медиумом и влияниями, предъявляя свой особенный критический язык, через который публика может вчувствоваться в значения, важные для оппозиционного конструирования коллективного мышления и деятельной способности.

«Дайте мне точку опоры, и я переверну мир», — сказал древнегреческий математик Архимед. В интерпретации Ханны Арендт эти слова обосновывают современное состояние мира. Они служат аксиомой не только его подвластной преобразуемости, но и его оптической картины. В книге, выпущенной вскоре после запуска первого искусственного спутника Земли, Арендт обращает особое внимание на изобретение телескопа³. Телескоп выступает инструментом, который запустил коперниканскую революцию. Та сделала из человеческого глаза некий спекулятивный протез: умозрительный пункт всеохватного, объективизирующего взора, «архимедову точку», с которой открывается обзор всей планеты. Именно на эту точку нанизан картезианско-кантианский трансцендентальный субъект; в нее сходится пучок лучей, обрисовывающий время картины мира⁴; она же видит как государство. Одновременно с этим оптическим протезированием в телескопический охват происходит обратный ему процесс, который Арендт называет отчуждением от Земли. Планетарное отчуждение порождено как «автоматическое последствие открытия и покорения Земли»⁵.

Согласно Мартину Хайдеггеру, полярная логика антропоцентризма была зафиксирована в момент двойного оптического приема, который преобразил мир в репрезентацию, а в его центр выдвинул суверенного субъекта. В «Вопросе о технике» этот суверенный субъект, преобразив мир по своему подобию, не может в нем найти себя, а нехватку восполняет обрамлением мира в ресурсы,



Михаил Толмачев. «Вне зоны видимости», 2014. Фрагменты из найденных хроник.



Иван Новиков. «Льенсо», 2016. Вид экспозиции. Фото предоставлено галереей pop/off/art.

в рассчитываемую меру поставок⁶. Это обрамление сопутствует оптическому и военнотехническому усовершенствованию, пронизывающему и самые невинные образные и навигационные подспорья повседневности.

Суверенный, вззирающий субъект словно выброшен — запущен как спутник — на архимедову точку планетарного видения. Поэтому изначальная вброшенность, проективность бытия — это не только экзистенциальная настроенность, но и выход на орбиту; а бытие-к-смерти — лимит конечности мира — проявляется и в его сферической завершенности, через овеществление мира в сингулярную глобулу. Психолог Жак Лакан сделал из этой сферы почти частичный объект, когда обратил внимание на утверждение Ньютона: «она падает», а не возвращается⁷. Скопическое влечение делает из нее голубой шар, а оральное стремится ее проглотить. Как телескопировать ее движение? Борис Гройс сравнивал биеннальный круговорот современного искусства с ком-

мунистическим спутником, циркуляция которого и создает нынешнюю универсальность⁸. Можно желать слиться с ее невидимой рукой глобальной грандиозности, создавая идеологические экраны о художественном и мыслительном бессмертии, не переставая накапливать аэромилии на пути к преодолению смерти солнца, отдающего на сетчатке красным излучением. Переоткрытие интеллектуальной истории в духе описанного Хэлом Фостером, чуткого к маргиналиям архивного импульса, давно стало безошибочной художественной стратегией, а в наши дни даже может бросить вызов по своему пафосу той эрегированной фалличности, которую высмеивала Маргарита Тупицына в монументе покорителям космоса⁹.

Оптическое бессознательное и военнопromышленный комплекс

Реальный кризис планетарной экологии и экстрактивно-военизированный комплекс

управляющих ею политических режимов требует также и эмпирически приземленных перспектив. Происходящий из традиции документальной фотографии художник Михаил Толмачев последовательно исследует взаимопроникновение перцептивных и военнополитических режимов. Комментируя свой проект «Вне зоны видимости» (2014) — крупномасштабное внедрение в Музей вооруженных сил в Москве, он метафорически описывает музей как телескоп¹⁰. Как телескоп Арендт, музей является инструментом одновременно подручной объективации и дистанцирующего отчуждения. Он не приближает вещи, а делает их объектами на удалении, и даже может, в случае конкретного музея, служить прицелом для конструирования идеологии о врагах нации.

Творчество Толмачева тематически сродственно Новикову изучением удаленных войн, которые вела и ведет Россия — Вьетнам, Афганистан, Украина, Сирия — и разнообразных способов их репрезентаций как в рисунках военных зарисовщиков и любительских видео советских командос, так и в прицелах беспилотников и в пресс-фото новостных сводок. Толмачев также аналогизирует военное нацеливание и образность как таковую, ныне инфраструктурно неотделимую от спутниковой и цифровых технологий двойного назначения. Если «Перевернутая корзина» и «Льенсо» наследуют живописной традиции и стремятся ее оживить через внедрение ее исключенной противоположности — природы, то «Вне зоны видимости» расширяет параметры документальной фотографии с помощью институциональной критики и архивного исследования, чтобы обратить внимание на милитаристскую детерминацию современного видения. Эта детерминация видения является бессознательной, поскольку ускользает от глаз. Ее логика подобна телескопу, так как создает похожий парадокс видения: механизм фокусировки, порождающий образы, нам не виден. В «Толковании сновидений», в главе VII, Фрейд, отыскивая лучший способ предъявить свое открытие, провел аналогию психического аппарата с телескопом, намекая на свое стремление стать Галилеем души: «Все, что может стать предметом нашего внутреннего вос-

приятия, является мнимым — наподобие картинки, образуемой в телескопе прохождением светового луча. Но системы, которые сами по себе не являются психическими и которые никогда не доступны нашему восприятию, можно с полным правом сравнить с теми линзами телескопа, которые проецируют картинку. Если пойти за этой аналогией, то цензура, существующая на границе двух систем, соответствовала бы преломлению при переходе в новую среду»¹¹.

Бессознательное в его метафоре отделено от нас не просто перцептивно, а по характеру своей среды, словно экзосферической оболочкой биосферы. Это интересно пересекается с описаниями идей об оптическом бессознательном у Вальтера Бенямина и Розалинды Краусс. Для Бенямина позволенная технической аппаратурой фотографическая способность к подъему и спуску точек зрения, растягиванию и компрессии, разрыву и изолированию, увеличению и уменьшению впервые открывает «оптическое бессознательное так же, как мы открываем бессознательное инстинктов через психоанализ»¹². Подобный образ Бенямин видит в фотографиях Эжена Атже, заснявшего «словно место преступления» безлюдные сцены проигранной классовой борьбы¹³.

Краусс переинтерпретировала оптическое бессознательное, описав ретинальное влечение сферической пульсации, все эти тесстикулы, груди, пенисы, глазные яблоки, утробы, спирали и то, как машинально они инфицируют эстетическую чистоту и схематичность модернизма¹⁴. Произведение Толмачева подталкивает к тому, чтобы увидеть в оптическом бессознательном не только социальные диспозитивы и их сдвиги, как у Бенямина, и не только пульс психо-сексуального желания, как у Краусс, но и то вытесненное насилие, излишек которого метрополии производят в географической удаленности. Это насилие ее просвещенные жители не способны осознать политически, несмотря на жадное потребление его образов и его музеефицирующую монументализацию.

Экспозиция «Вне зоны видимости» включала в том числе и первый спутник геонаблюдения, Зенит-2; черно-белые снимки ключевых целей вроде Пентагона и шоссе-ных развя-

зок, снятых в 1961–1962 годах (на пленке, сброшенной с орбиты в капсулах) и цветное, уже винтажное видео голубого изгиба земного шара из 1990-х, отражая генеалогию продвижения фотографической техники и соответствующих ей этапов эстетических конвенций, даже стилей, общих для искусства, медиа и войны. Не секрет, что многие передовые открытия видимого были сделаны в военных целях и не утрачивают своей двусмысленности и теперь. Феномены, анализируемые в произведениях Новикова и Толмачева, дают новые интерпретации знаменитого диагноза Беньямина: «Не бывает документа культуры, который не был бы в то же время документом варварства»¹⁵.

Инфраструктура и масштаб

Фокусируясь на цели, сам механизм наведения остается вне видимости. Необъятная до техновозвышенного, его подспудная материальная архитектура изъята из демократической прозрачности и подотчетности, хотя и опутывает пространство вещественной массой расчетных центров, антенн, кабелей, серверных хранилищ, бункеров, командных рубок, центров управления полетами, радиосигналов, аэродромов, космодромов и всей прочей механики планетарной оптики. Она предъясняет себя в риторике атмосферной и гладкой корпоративной айдентики, несубстанциональной как облако или эфемерная сеть, а на деле темнит зоной, где подвешена законность. Это зона невыясненного права: военные базы, спорные территории, офшорные юрисдикции, нефтеносная тундра, особые экономические зоны и дата-центры объединены своей изъятостью из политических образований вестфальского суверенитета. Экстерриториальность телескопического взора с архимедовой точки обоснована в экстерриториальности зон отчуждения — тех, что Наоми Кляйн называет зонами, принесенными в жертву (sacrifice zones)¹⁶ — где привычные эстетические и политические критерии видимости и коллективного принятия решений не операбельны, а ценность человеческих жизней вторична по отношению к прибыли и безопасности — военной и логистической.

Таковыми слепыми пятнами чрезвычайного положения, подпирющими панорамическую orbis pictus, могут быть ареалы городских паразитов и обиталища иммигрантского субпролетариата, как у «Лаборатории городской фауны»; арены империалистических войн и антропоценного истощения, как Индокитай или Афганистан у Новикова и Толмачева; или масштабные хранилища данных и компютации, как в перформансе «Пикник у дата-центра» (2016) Дины Жук и Николая Спесивцева, дуэта белорусских художников, работающих с 2012 года в Москве под названием eeefff.

Изучив предложенные в «Новых лидерах регионального развития» «Лаборатории городской фауны» идеи о выбросах тепловой энергии (то есть нерассчитываемом излишке) серверов и их трудно артикулируемое отношение к естественному окружению, Жук и Спесивцев предложили коллективное телесное присутствие у центра обработки данных крупнейшего в Москве и принадлежащего самому большому в Восточной Европе банка, подконтрольного федеральному правительству, чтобы «погреться» от излишков его тепла и обсудить вопросы доступа, прозрачности и, самое важное, роли и функции такого базисного инфраструктурного узла современных производственных отношений и государственного аппарата, как дата-центр. В эссе, описывающем перформанс, художники подчеркивают, что бесперебойное функционирование этого гигантского, но неприметного строения обеспечивает не только ликвидность финансовой системы Российской Федерации, но и ее военные интервенции в Украине и Сирии.

«Пикник у дата-центра», как и другие описываемые произведения, но, вероятно, в большей степени, осуществляет ту когнитивную операцию, которую Бруно Латур определял как «локализуем глобальное»¹⁷. То есть масштабирует одновременно и конкретные, подручные связи и объекты с их ролью в тех отношениях, что генерируют значения всеобъемлющего характера, которые указывают на нерешаемую встроенность российского положения в безграничную циркуляцию потоков данных и одновременно ее самоизолирующийся, реваншист-

ский милитаризм во внешней политике и диктаторский контроль, слежку и наступление на приватность во внутренней политике.

В описании созданного по следам «Пикника у дата-центра» произведения «Экспедиция "Сквозь дата-центры к технобудущему"» (25 июня 2016) Жук и Спесивцев отсылают к «Зоопарку городской фауны» «Лаборатории городской фауны», с которого я начал: «Дата-центры чем-то похожи на голубятни: такие же незаметные сооружения-паразиты на теле привычного нам городского ландшафта»¹⁸. Эти два типа сооружений отличаются, однако, их отношения масштаба. Жук и Спесивцев, очевидно, стремятся превзойти предшественников, предлагая больший диапазон в параметрах одного произведения: от телесного, речевого соприсутствия до абстракции на шкале спутниковой связи и больших данных. В отличие от голубятни, дата-центр встроен в «архитектуру сетей, опутывающих земной шар. Никто не знает, что нас ждет за углом, то ли НИИ, то ли начало офшорного лабиринта». С другой сто-

роны, за углом — не колыбель человечества и не бессмертие звезд. Все десять пунктов на траектории экспедиции были локально обусловлены соседством с рабочим пространством авторов — открывшимся в тот же июньский день в бывшей типографии газеты «Правда» независимым Домом культуры «Делай Сам/а».

Текущая трансформация оптических аппаратов, все больше пронизывающих Землю и распространяющих вращение ее оси по пальцам масс, тесно переплетена с оптикой военно-политической — с всеохватным взором ведущих удаленные, опосредованные войны империй. Я бы хотел подчеркнуть, что планетарные видения следует рассматривать комплексно и что к рассуждениям об антропоцене, о неолиберальной глобализации, о проникновении цифровых медиа или же о спекулятивной космологии следует добавить измерение государственного насилия: удаленных войн, беспилотных миссий, границ и их односторонних пересмотров, а также правовых вакуумов, особенно при



Иван Новиков. «Перевернутая корзина», 2015. Вид экспозиции. Фото предоставлено галереей pop/off/art.



eeeff. Дизайн брошюры для экспедиции «Сквозь дата-центры к технобудущему», 2016.

описании русского художественного производства. В этом контексте суверенных эксцессов становится видно, что экстрактивный, загрязняющий капитал неотделимо сросся с авторитарной плутократией, что интернет — детище холодной войны, с помощью которого теперь надзирают, наказывают и выводят в офшоры.

Если фиксировать дихотомию между этой претензией на телескопический охват и мимикрирующими под нее эстетическими волями — с одной стороны, и локальными, лабораторными художественными опытами — с другой, то может быть артикулирована проблема масштабирования между ними или даже нахождения верного баланса между их полюсами. Образы планетарного кризиса и безграничного государственного насилия получают свое адекватное отражение в искусстве тогда, когда оно мотивировано конкретными и близкими публике озабоченностями, с которыми люди могут идентифицироваться. В то же время замкнутый на себе дискурс,

сформированный исключительно исходя из координат местного сообщества, и соответствующее художественное производство — когда не стремятся соотносить свои процедуры с широкими озабоченностями в мысли и общественно-политическом развитии — рискуют производить значения, интересующие только сужающуюся сферу. Возможно, этой сужающейся сферой должна стать вся планета, а сообществом — все ее обитатели, вне зависимости от гражданства, гендера, расы, языка, костюма, привлекательности, возраста и даже биологического вида.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См., например, дискуссию «По направлению к природе» в ГЦИ, Москва, 6 июля 2015, где обсуждали эти подходы в преддверии дискурсивного и выставочного проекта «Удел человеческий» (2015).

² Klein N. This Changes Everything: Capitalism vs. The Climate. New York: Simon & Schuster, 2014. Ch. 5. P. 143–163.

См. также концептуализацию петрополитической критики в Эткинд А. «Петромачо, или Механизмы демодернизации в ресурсном государстве» // *Неприкосновенный запас* 88 (Весна 2013); полемику с Эткингом Тони Вуда и Марии Снеговой в *Неприкосновенном запасе* 95 (Осень 2014), а также ответ автора в Эткинд А. «Сырье против товара: к критике политической экономии» в том же номере журнала. Эткинд продолжает аналогию Фрейда между золотом и дерьмом, присовокупляя к ним ископаемые топлива.

В дискурсе философской спекуляции идея Реза Негарестани о «петрологии» проводит аналогию в отношениях между гелиоцентризмом и ископаемыми, с одной стороны, и сознанием и бессознательным, с другой. Первая часть пары описывает западную метафизику и капитализм, а вторая — материальный субстрат Земли. Перефразируя, нефть — это бессознательное, стремящихся к солнцу. Negarestani R. *Cyclonopedia: Complicity With Anonymous Materials*. Melbourne: re.press, 2008. P. 17.

³ Арендт Х. *Vita activa, или О деятельной жизни*. Перевод Владимира Библихина. СПб.: Алетейя, 2000. Гл. 6. С. 329–423.

⁴ Хайдеггер М. «Время картины мира» // *Время и бытие: статьи и выступления*. Перевод Владимира Библихина. СПб.: Наука, 2007. С. 58–86.

⁵ Арендт Х. *Vita activa*. С. 333.

⁶ Хайдеггер М. «Вопрос о технике» // *Время и бытие: статьи и выступления*. СПб.: Наука, 2007. С. 306–330.

⁷ Лакан Ж. Семинары. Книга 20. Еще (1972/1973). Перевод Александра Черноглазова. М.: Гнозис/Логос, 2011. С. 168.

⁸ Groys B. «The Art Installation as Novel» // Доклад на конференции «Переосмысляя литературу» в Нью-Йоркском университете 19 сентября 2013.

⁹ Тупицына М. Критическое оптическое: статьи о современном русском искусстве. М.: Ад Маргинем Пресс, 1997.

¹⁰ Chuchalina K. «Through the Prism of War: A Conversation with Mikhail Tolmachev» // Chuchalina K., Tolmachev M. (eds.) *Beyond Visual Range*, exh. cat. Moscow: v-a-c, 2015. P. 18–21. Цит. по P. 18.

¹¹ Freud S. *Gesammelte Werke*, Band II/III. Berlin: S. Fischer Verlag, 1945. S. 615–616 [S.E. V. P. 611]. Цит. по Деррида Ж. «Фрейд и сцена письма» // *Письмо и различие*. Перевод Дмитрия Кралечкина. М.: Академический проект, 2000. С. 345. Деррида прослеживает различные метафорические способы репрезентации психики и ее топика на протяжении тридцати лет непрерывного научного изыскания Фрейда: от нейрона, канала и оттока в «Наброске научной психологии» (1895) к ин-

скрипции на разнородных слоях письменной поверхности в «Заметке о волшебном блокноте» (1925). Важным этапом между ними была артикуляция ее как «оптической машины».

¹² Benjamin W. «The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility: Second Version» // *The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge: Belknap Harvard, 2008. P. 37. Отрезок об оптическом бессознательном есть во второй версии эссе, в параграфе XVI. На русский переведена только третья версия эссе. Это словосочетание также встречается в Беньямин В. «Краткая история фотографии». Перевод Сергея Ромашко // *Учение о подоби: медиаэстетические произведения*. М.: Издательство Российского государственного гуманитарного университета, 2012. С. 113.

¹³ Беньямин В. «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Перевод Сергея Ромашко // *Учение о подоби*. С. 205.

¹⁴ Krauss R. *The Optical Unconscious*. Cambridge: The MIT Press, 1993. Об этом см. также *idem*. «Antivision» // *October* 36 (Summer 1986). P. 147–154; *idem*. «The Im/pulse to See» // Foster H. (ed.) *Vision and Visuality*. New York and Seattle: Dia Foundation and Bay Press, 1988. P. 50–78.; *idem*. «The Master's Bedroom» // *Representations* 28 (Autumn 1989). P. 55–76.; Bois Y.-A., Krauss R. *Formless: A User's Guide*. Brooklyn: Zone Books, 1997.

¹⁵ Беньямин В. «О понятии истории». Перевод Сергея Ромашко // *Учение о подоби*. С. 241.

¹⁶ Klein N. *This Changes Everything: Capitalism vs. The Climate*. P. 148 and passim.

¹⁷ Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. Перевод Ирины Полонской. М.: Издательство Высшей школы экономики, 2014. С. 243–266.

¹⁸ Жук Д., Спесивцев Н. Приглашение на «Экспедицию "Сквозь дата-центр к технобудущему"». М.: ДК Делай Сам/а, 2016. Без пагинации.

Егор Софронов

Родился в 1989 году в Якутске.

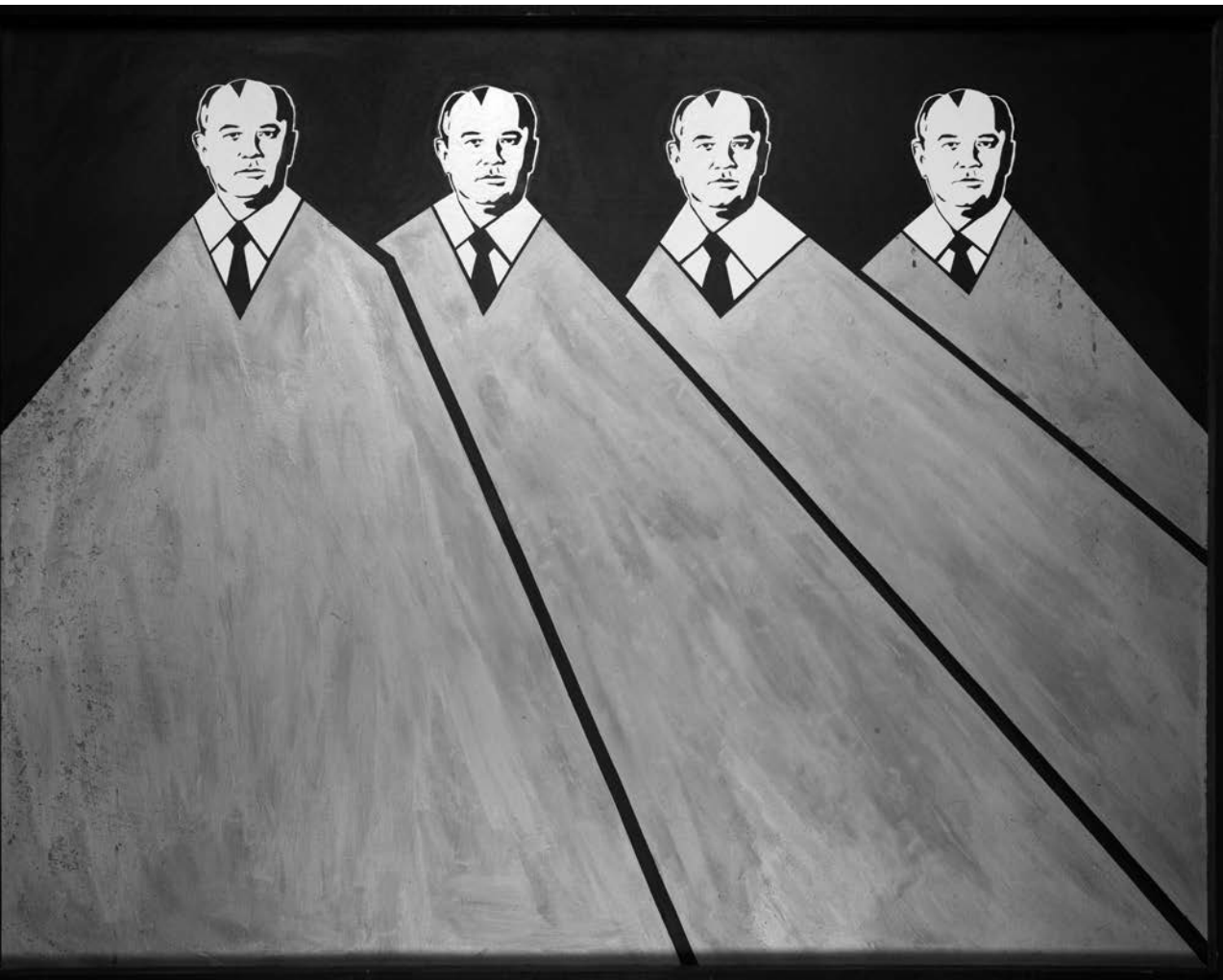
Художественный критик.

Редактор «ХЖ».

Живет в Москве.

Денис Столяров

Цивилизация стерильности или бессмертие утопии



Константин Латышев. «Братья Горбачева», 1988. Оргалит, масло. Художественный музей Циммерли в Ратгерском университете, собрание неконформистского искусства из Советского Союза Нортон и Нэнси Додж. Фото Питер Джейкобс. Предоставлено музеем.

Названия групповых выставок, в которых участвовал канадский художник Джон Рафман, дают четкое представление о контексте, где кураторы показывают его работы: «Дрон: автоматизированное изображение» (2012), «Сеть — одинокое место, приходи играть» (2013), «Пространства по сценарию» (2014), «Спящие зеркала, спящие экраны» (2016). Эстетика технологий, формирование виртуальных пространств, коммуникативные механизмы социальных сетей, феномен Больших данных, технологии слежки и наблюдения и неизбежность их присутствия, новые тактики военных действий — все это причудливым образом оказывается слито в единый культурный пласт.

Новые технологии и новые герои — Марк Цукерберг, Илон Маск, Джулиан Ассанж — становятся символами нового мира, претендующего на всеобъемлемость. Неприятие этого мира или попытка скрыться от него превращается в современную форму луддизма¹. Эта логика не подразумевает возможностей пассивного неучастия в новых моделях потребления или их осознанную маргинализацию в частной жизни, так как воспринимает способность проникновения технологий в повседневность как абсолютную.

Кремниевая долина превращается, таким образом, в колыбель новой культуры, откуда выходит художник нового типа, внутри новообразованного сообщества воспринимающийся как более прогрессивный, чем тот, который продолжает работать в унаследованной логике культурного производства. Возникает сообщество внутри сообщества, где способность наделять символической ценностью принадлежит ограниченному и причастному кругу художников и кураторов, изданий и институций, вне зависимости от их положения в индустрии

в целом². В отдельных случаях художнику удается выйти за рамки этого сообщества и стать проводником его идеологии в мире «большого» коммерческого искусства, как это произошло, например, с Кори Арканджелом, которого начали представлять крупные галереи.

Проекты Рафмана (как и Арканджелы, а также целого ряда других художников, включая, например, Камиль Энро, Зака Бласа, Оливера Ларика, Катю Новичкову, Тренора Паглена, Амалию Ульман) попадают и в обзорные выставки, посвященные постинтернет искусству, включая IX Берлинскую Биеннале, а также прошедшую в начале 2016 года в лондонской галерее Whitechapel выставку «Electronic Superhighway». Последняя была посвящена месту новых технологий в истории искусства: от неофитского восторга художников перед неэстетической красотой электронных плат (в работах Уллы Уигген), через возникновение видеоарта, до новейших работ, включая «Grosse fatigue» («Большая усталость») Камиль Энро, за которую она получила Серебряного льва Венецианской биеннале в 2013 году, и распечаток автопортретов Амалии Ульман. В рамках художественного проекта Ульман в течение нескольких месяцев при помощи своего аккаунта в Instagram исследовала потенциал социальных сетей и сформировавшиеся к настоящему времени образные архетипы. Она планомерно создавала иллюзию светской жизни богатой белой девушки, используя технические возможности платформы, следуя существующей этике «аутентичности» и копируя легко узнаваемые визуальные коды.

В своем истоке понятие «постинтернет» удачно уловило двойственность направления, которое, с одной стороны, интересуется миром, возникшим под влиянием интернета, а



Амалия Ульман. «Совершенства и превосходства», 2014–2015. Перформанс, фотодокументация. Предоставлено художницей.

с другой — объединяет художников, которые больше не рассматривают интернет исключительно как творческий и во многом формальный инструмент, что было свойственно нет-арту. Интернет перестал быть одной из сторон жизни, став неотъемлемой частью реальности, а потому не может более быть предметом сфокусированного внимания. На заре развития интернета виртуальность во многом являлась эмансипирующей средой, предоставляя новое социальное пространство, свободное от консервативных конвенций. Социальные сети и интеграция технологий во все большее количество ситуаций привели к процессу слияния, в котором непотребление технологий равносильно небытию, а существование становится постоянным спектаклем и осознанным конструктом (на что и указывает проект Ульман).

Но со временем тиражируемость концепции привела к значительной инфляции ее критического потенциала, или, по выражению Хито Штайерль, перехода ее потребительской стоимости в меновую, которую стремительно приватизируют отдельные теоретики и институции³. Решение пригласить в качестве кураторов IX Берлинской биеннале художественный коллектив DIS, издателей lifestyle-журнала DIS magazine, стремящихся переосмыслить формат

подобных изданий, выглядит во многом конъюнктурным решением, основанным на востребованности новой эстетики. Будучи проводниками узкой темы, посвященной различным аспектам техногенной современности, приглашенные художники оставили в стороне любые вопросы за пределами того, что может быть очерчено как этика потребления и саморепрезентации в эпоху развития новых технологий⁴.

Все это определяет типичную позицию художника по отношению к объекту своего исследования, а также ожидаемую позицию зрителя. На смену критической брехтианской отстраненности приходит принцип следования внутренней логике системы; возникновение фигуры «пользователя». Художники подчеркивают свою причастность к миру технологий, а потому теряют способность использовать какую-либо методологию, не присущую данной среде.

Харун Фароки в серии «Параллель I–IV» 2012–2014 годов преодолел это ограничение и создал последовательное высказывание, выявляя правила, согласно которым виртуальные миры функционируют. Родившийся в 1944 году Фароки рассматривал свое взаимодействие с видеоиграми как исследование, перенос на новый материал опыт работы с кино. Каждый фрагмент посвящен одному из аспектов виртуального пространства. Первая часть представляет эволюцию образов природы в компьютерной графике: воды, травы, огня, облаков. Она являет собой нарезку коротких отрывков из разных игр: от 8-битных до самых современных. Художник обнаруживает последовательность развития изображения, которое открывает перспективу и усиливает детализацию, разрабатывает свой язык и переходит от символической условности к попыткам создания полноценной иллюзии.

Вторая часть посвящена границам миров: управляя внутриигровыми персонажами, Фароки стремится выйти за пределы сконструированного пространства и обнаружить скрытое небытие, не предусмотренное создателями, но неизбежное в силу логики цифровой реальности. Две последних работы посвящены неодушевленным объектам и игровым персонажам: отказываясь от следования правилам игры, Фароки изучает отдельные элементы игрового пространства, структуры, в которые

они включены, и циклы, в которых они оказываются заперты, в силу навязанных их создателями законов⁵.

Один из самых известных проектов Джона Рафмана, «Девять глаз Google Street View» (2009), на первый взгляд имеет много общего с работами Фароки. Рафман «путешествует» по панорамам, снятым автомобилями Google для своих карт, и «собирает» различные проявления исключительности, конструируя тем самым принципиально новую географию повседневности. Тем не менее, для Рафмана Google Street View — это в первую очередь творческий механизм, а не объект для анализа; художник остается пользователем сервиса и жертвует статусом внешнего наблюдателя ради полного включения в технологический процесс и способности обнаружения принципиально новой эстетики нечеловеческого взгляда.

Субъект как функциональная единица

Стремление создать своего собственного субъекта как в лице автора, так и в лице рядового участника, характерно для всех глобалистских культурных проектов, рассматривающих поле социального существования как универсальное. Одним из первых примеров подобной идеологии в ее современном виде стало экологическое движение, достигшее в западном мире расцвета в 1960–1970-е годы и сформировавшее современную экологическую повестку⁶. В это время окончательно оформилось мировоззрение, согласно которому все организмы взаимосвязаны и входят в единую экологическую систему. Человек в этой системе рассматривается как один из участников всепланетной жизни, несущий ответственность за свое существование одновременно перед всем населением Земли. И, конечно, он не имеет возможности отказаться от этой ответственности или переложить ее на заинтересованных активистов. Его участие подтверждается самим фактом его рождения, а активная вовлеченность в процесс свидетельствует о прогрессивности мышления.

Подобное отношение, как показывает в своей книге «Ощущение места и ощущение Планеты: энвайронменталистское понимание глобальности» Урсула Хайзе, приводит к транс-

формации этических норм, смещению фокуса с локального на глобальное и возникновению образа голубой планеты, «Космического корабля Земля»⁷. В этой ситуации возникает огромный культурный пласт, посвященный осмыслению ответственности человека перед природой, а также формируется надгуманистическая критическая позиция по отношению к войне, гонке вооружений и политическому соперничеству в целом. Зарождается утопическая вера в сбалансированность природы и существование некоторого естественного порядка, которые художники и теоретики способны и должны обнаружить.

Помимо утопических картин принцип тотальности вызывает к жизни апокалиптические видения. В случае экологической повестки создаются образы перенаселенности, продовольственного кризиса, загрязнения атмосферы, земли и мирового океана. Возникает культурный образ двойственной корпоративности, который, с одной стороны, позволяет преодолеть национальные границы, а, с другой, создает неолиберальных субъектов планетарного масштаба. Эти концепции — корпоративного надзора и бесчеловечных механизмов уничто-



Амалия Ульман. «Совершенства и превосходства», 2014–2015. Перформанс, фотодокументация. Предоставлено художницей.

жения человека и мира — будут унаследованы и постинтернет искусством; именно в этом поле оказываются слиты темы глобальной слежки, военных действий при помощи управляемых аппаратов и освободительная утопия всеобщего доступа в интернет.

Показательно, что детальную проработку экологическая проблематика получила в научной фантастике. При этом возникло не просто прямолинейное противопоставление природного и технического: мечта о техническом прогрессе стала материалом, на примере которого появилась возможность проработать различные сценарии и сконструировать различные «виртуальные» реальности. В дальнейшем экологическую утопию с техническим развитием связала концепция о «глобальной деревне», разработанная Маршаллом Маклюэном, которая предвосхитила веру в иллюзию всеобщей социальной связанности при помощи новых технологий.

Существующая взаимосвязь между различными глобалистскими системами не исчерпывается принципами взаимопроникновения или тем более прямого наследования. Общность отдельных признаков возникает на уровне амбиции идеологии обозначить собой конец истории, сформулировать абсолютный императив. Последовательное создание утопических и дистопических образов, формирование собственного субъекта и ощущение своего эмансипирующего характера — свойство всех идеологических структур, стремящихся обозначить себя как наднациональные и неизбежные.

Конец истории

Очередным таким концом, казалось, должно было стать торжество демократии и капитализма после окончания холодной войны. В позднесоветской реальности возникла убежденность в том, что советскому обществу необходимо воссоединиться с западным миром, приобщиться к (отныне) общемировому порядку, создав необходимые институты и «наверстав отставание» в прогрессе потребления. Алексей Юрчак описал феномен «воображаемого Запада», который проявлялся в копировании моделей поведения, наделении символической ценностью артефактов западной

культуры и уверенности в превосходстве западных систем⁸. У большинства советских граждан в этих процессах изначально проявлялось стремление к «внезаходности», отказу от активного участия в советской действительности, создание внутренней альтернативы ей.

Для советских неофициальных художников «воображаемый Запад», начиная с шестидесятых годов, был как источником профессиональных знаний, так и полем творческой деятельности; эмиграция для многих из них была реальной возможностью⁹. Но даже для них Запад оставался столь же мифическим, как и для большинства остальных советских людей, а диалог между культурами был принципиально невозможен в силу недостатка коммуникационных связей, оставаясь в результате формальным и номинативным. Отдельные явления, попадая в другую среду, не могли оказывать воздействия и воспринимались и анализировались зрителями и читателями в своей целостности. И работы концептуалистов на европейских выставках, и художественные альбомы и журналы, попадавшие в СССР, воспринимались как гомогенные явления, принадлежащие к другой традиции, и не претендовали на воздействие на чужеродную для контекста их создания культуру.

Ситуация начала меняться с середины 1980-х годов, в момент объявления официального курса на перестройку и гласность, когда художники получили возможность представить себя участниками коммуникации и вообразить свое действительное участие в жизни государства. В это время их работы, в плане затрагиваемой проблематики, немедленно приобрели совершенно иной масштаб, а формальная анекдотичность работ художников из младшего поколения концептуалистов сменилась претензией на серьезность политического высказывания¹⁰. До сих пор любой политический жест превращал его автора в участника процесса. Разница между активистом, поддерживающим руководство, и диссидентом, ему противостоящим, оказывалась не столь значительной: они оба участвовали в воспроизведении авторитетного дискурса. Лишь начиная с объявления курса на «гласность», возникает теоретическая возможность выйти за его рамки и начать действовать в ином поле, который иллюзорно оказывается ближе к универ-

сальному «западу», чем к предшествующей локальной традиции партийной геронтокрации.

За годы брежневского застоя ирония как инструмент субверсии исчерпала себя, обсуждать политику было уже «неинтересно», так как «всем все и так было понятно». Выход обнаружился в чрезмерной идентификации (то, что Славой Жижек называет *overidentification*), и в новой ситуации симуляция политического жеста обрела способность сформировать образ неофициального в недавнем прошлом художника как создателя новой массовой культуры.

В 1988 году для выставки в зале Союза художников на Кузнецком мосту Сергей Мирошенко сделал работу «Президентская кампания». Она представляла собой три скрепленных панели, на которых портреты самого Мирошенко сопровождались надписью «Первый свободный кандидат в президенты СССР» и лозунгом «Сволочи, во что страну превратили!». Возможность искреннего политического высказывания оказалась в этот момент важнее ка-

кого-либо последовательного сообщения, и ключевой здесь является именно перформативность художественного жеста. Не обладая политическими амбициями и будучи критично настроенным по отношению к самому институту политической жизни, художник тем не менее продемонстрировал запрос на публичную политику и утопическую веру в прогрессивность грядущей либерализации. Политика оказалась точкой входа в глобальную повестку, а проходящий в это же время в Москве аукцион Sotheby's обеспечивал иллюзию тотальности текущего процесса. В этот момент начала оформляться фигура художника-гражданина, который своими усилиями мог повлиять на социальный порядок и нес ответственность перед обществом — и он был готов ее нести.

На выставку «Лабиринт», проходившую под эгидой комсомола в только что открывшемся Дворце молодежи, Константин Латышев дал свою картину, на которой было изображено четыре черно-белых портрета Горбачева в повторяющейся золотой мантии, отсылаю-



Джон Рафман. «Сагессааре, Вильяндимаа, Эстония», 2013. Из серии «Девять глаз Google Street View», 2008 – по настоящее время. Предоставлено студией Джона Рафмана.

щей к метафоре обещанных золотых гор¹¹. Образ Горбачева к тому моменту стал символом реформ, и его назойливое изображение послужило одновременно и комментарием к актуализации советского государства в мировом сообществе, и определенной попыткой приобщиться к текущей политической повестке¹². Коммерческая природа меняющегося культурного пространства заставила художников таким образом формировать личные визуальные мифологии. Политическая символика перестала восприниматься как элемент повседневности и вновь обрела констатирующее значение, которое могло быть переосмыслено в процессе художественного производства.

Эстетическая политизация искусства захватила в последующее десятилетие весь западный мир. Энтони Гарднер описывает, как новая геополитическая реальность привела к популярности концепции объединенной Европы. В 1990-е надежда на универсальную демократизацию в рамках единой Европы обрела черты глобалистского проекта¹³. Различные формы национализма рассматривались теперь как прямые антиподы прекрасного наднационального общеевропейского будущего, которое всеми силами необходимо претворить в жизнь. Гарднер цитирует Вима Беерена, куратора музея Стеделейк, который писал в 1991 году, что «Европа означает лучшее устройство общества, основанное на свободе перемещения через границы»¹⁴.

Падение Берлинской стены и последующее постепенное воссоздание единого европейского пространства стали концептуальным контекстом для целого ряда выставочных проектов, включая первые выпуски «Манифесты», логика которой подразумевала создание локальных центров современного искусства и превращала искусство в инструмент включения периферии в общее культурное пространство. Со временем сама по себе концепция Европы перестала удовлетворять теоретиков, накладывая на них неоправданные ограничения. На смену пришло представление о демократической Европе, а также демократии в принципе. Способность «наиболее прогрессивного» искус-

ства этого времени инициировать коммуникации и создавать пространства эгалитарного человеческого взаимодействия, легла, например, в основу концепции «Эстетики взаимоотношений» Николя Буррио.

Глобализация — как экономическая, так и технологическая — приводит к стандартизации культуры и возникновению некоторых усредненных формул. Как пишет в книге «Креативность и другие фундаментализмы» Паскаль Гилен, основным механизмом формирования подобных формул становится не сложение частных, а попытки всеми участниками процесса культурного производства угадать это усредненное значение завтрашнего дня¹⁵. Возникновение и последующая смерть конъюнктуры происходит естественным образом, без чьего-либо сознательного стремления заострить всеобщее внимание на какой-либо повестке. Это приводит к невозможности выхода за пределы таким образом заранее предопределенного консенсуса до тех пор, пока он не пройдет все фазы своего существования. Протест невозможен, так как открытое противостояние окажется самостоятельным высказыванием в рамках того же контекста. Попытки диверсификации обсуждения обречены на вторичность — до тех пор, пока тема не утратит свою практическую остроту.

Производство смысла предвосхищает формирование потребности в нем. Вследствие этого любой универсалистский проект со временем принимает форму символического фетишизма, переходящего в фетишизм материальный. В недавнем опубликованном тексте Дуглас Коупленд описывает типичный диалог между дилером и потенциальным клиентом, из которого следует, что использование передовых технологий, таких как дополненная или виртуальная реальность, стало для художника ключом к коммерческому успеху¹⁶. Коупленд объясняет эту тенденцию необходимостью расширения человеческого измерения и несколько лукаво задается вопросом, не является ли технологическое развитие концом больших художественных стилей. Конечно, нет: любой утопии суждено иссякнуть, а на ее место неизбежно придет следующая, еще более глобальная вера.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Вплоть до того, что один из апологетов этого мира в Москве — институт «Стрелка» — в своем онлайн-журнале публикует статью о неолуддизме, который объединяет «бабушку, которая упорно не хочет осваивать Skype, и ее внучку, не заводящую в 2016 году профили в социальных сетях». Доступно по <http://www.strelka.com/ru/magazine/2016/05/04/vocabulary-neoluddism>. Все ссылки приведены на 26 сентября 2016.

² Это не значит, что у всех остальных нет возможности встроиться. Так, в сборник *The Internet Does Not Exist* включено интервью Ханса Ульриха Обриста с Джулианом Ассанжем. Обрист вводит фигуру Ассанжа в поле высокой культуры, при этом сам он, таким образом, входит в число кураторов, имеющих вес в рамках разговора о роли технологий. *Obrist H.U. «In Conversation with Julian Assange» // Aranda J., Kuan Wood B., Vidokle A. (eds.) The Internet Does Not Exist. New York: Sternberg Press, 2015. P. 207–244.*

³ *Steyerl H. Too Much World: Is Internet Dead // The Internet Does Not Exist. P. 23.*

⁴ Главная претензия арт-критика *The Guardian* Джейсона Фараго к этой биеннале заключается именно в отсутствии какого-либо комментария по отношению к остро стоящим социополитическим вопросам и фокусе на пародии и иронии как основных творческих методах. *Farago J. «Welcome to the LOL-house: How Berlin's Biennale Became a Slick, Sarcastic Joke» // The Guardian, June 13, 2016, доступно по <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/13/berlin-biennale-exhibition-review-new-york-fashion-collective-dis-art>.*

⁵ Эти принципиально новые законы и есть сущность видеоигр как нового жанра искусства. Именно поэтому первые игры, включая Pac-Man и Space Invaders, были приобретены в коллекцию MoMA в Нью-Йорке: в них, например, разработаны базовые принципы врага как функции и пространства экрана как иллюзорно бесконечного игрового поля.

⁶ Я осознанно не говорю о преимущественно политических идеологиях, таких как, например, коммунизм или антиколониализм, так как, стремясь фундаментально изменить социальный порядок, они по большей части не претендуют на осмысление человеческой жизни в планетарном масштабе. В то же время многие свойства, о которых я говорю здесь, присущи и им.

⁷ *Heize U.L. Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global. New York: Oxford University Press, 2008.*

⁸ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. См. Гл. 5. Воображаемый запад. С. 311–403.

⁹ Первая волна неофициальных художников эмигрировала в 1970-х после Бульдозерной выставки 1974 года; после этого многие художники уезжали на протяжении всех 80-х годов.

¹⁰ Например, в 1977 году группа «Гнездо» провела акцию «Станем на метр ближе», в рамках которой художники вырыли яму в полметра глубиной в Москве, а их друзья и помощники — в Нью-Йорке и Берлине. Несмотря на формальную масштабность, в этой работе еще нет универсалистского пафоса планетарности пространства. В ее основе лежит исследование ритуальной значимости совершенного действия, которое в процессе дискурсивного оформления обрело символический смысл.

¹¹ Константин Латышев рассказал мне об этой метафоричности в своем электронном письме.

¹² Интересно сравнить этот подход с концепцией соц-арта, который хоть и использовал советские идеологические коды для создания системы референций, но обращался в первую очередь к советскому зрителю, который мог расшифровать эти коды. Владимир Паперный отмечал, что для западного зрителя направление логичней было бы назвать «sov-art», от Soviet, в то время как «sots» для него не означает ничего. *Paperny V. «Leaving Las Vegas» // Art Margins, August 28, 2001, доступно по <http://www.artmargins.com/index.php/8-archive/368-leaving-las-vegas>.*

¹³ *Gardner A. Politically Unbecoming: Postsocialist Art against Democracy. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2015. P. 17–21.*

¹⁴ *Ibid. P. 19.*

¹⁵ *Gielen P. Creativity and Other Fundamentalisms. Amsterdam: The Mondriaan Fund, 2013. P. 22.*

¹⁶ *Coupland D. «What if There's No Next Big Thing?» // e-flux journal #74 (June 2016), доступно по <http://www.e-flux.com/journal/74/59778/what-if-there-s-no-next-big-thing/>.*

Денис Столяров

Родился в 1991 году в Ивантеевке.

Искусствовед, аспирант института Курто, Лондон.

Живет в Лондоне и Москве.

Никита Дмитриев

Русская планета. О диалектике национального и космического

Тема космоса прочно укоренилась в современном западном искусстве благодаря впечатляющим достижениям научно-технического прогресса последних двух-трех десятилетий, однако русская культура содержит эпизод обращения к ней на век раньше. Речь идет о «русском космизме» конца XIX — начала XX века. И сегодня некоторые современные российские художники под влиянием Бориса Гройса, одного из исследователей этого учения, нашли в нем источник вдохновения.

Антон Видокле, Арсений Жиляев и Алиса Николаева принадлежат к разным поколениям. Видокле родился в Москве при Хрущеве, эмигрировал с родителями на Запад еще в ранней юности и большую часть жизни провел в Нью-Йорке, Жиляев и Николаева родом из больших волжских городов (Воронежа и Самары соответственно) и, будучи младше, сформировались уже после падения «железного занавеса». Выбор темы русского космизма для этих троих художников не случаен, но с доскональной точностью выявить мотивацию не представляется возможным. Рассудочность ли это, основанная на хорошем знании западной художественной конъюнктуры, или эмоциональный порыв? Можно лишь констатировать, что и то, и другое в разных пропорциях присутствует у каждого, и поприветствовать элегантность выбора.

Тема космоса глубоко укоренена в национальной истории, в одном из самых драматичных и решающих ее периодов, и одновременно имеет живую связь с современными ей авангардистскими культурными исканиями Запада, а также органично стыкуется с нынешним магистральным художественным интересом, сформированным вокруг новейших достижений научно-технического прогресса и проблем

окружающей среды. Труднообъяснимая, но совершенно очевидная спайка между тайнами космоса, планетарным климатом, биологической жизнью и человеческим сознанием, их глубинное органическое единство и даже тождество ощущались и ощущаются людьми с древнейших времен. Однако отечественные художники, в силу небывалого интереса к космосу русского общества в прошедшем столетии, могут расцвести и обогатить эту тему неожиданным для западного зрителя историческим и национальным колоритом. Именно в русско-советском контексте присутствует щемящая душу, не до конца объяснимая связь, рифма типически русских посконности, архаичности, разрухи и искренней тяги к небесам, космосу: лунарный вид бескрайних, безлюдных, поросших сорняками, покрытых снегом полей, бетонная автобусная остановка с мозаикой в виде Млечного пути или земного шара на разбитой сельской дороге. Посреди бытового и социального родного убожества — всенародный интерес к космонавтике.

Корни этого — жажда небесной правды, тоска по Богу и неотмирности, как стихийный культурный идеал и нравственный ориентир русского дореволюционного крестьянина, сосуществующие с разъедающей всё личной, семейной, общественной безнравственностью. В личности основателя русского космизма Николая Федорова отразились все его парадоксы: истовая православная вера, патриотизм и деятельная сострадательность к крестьянам сочетались в нем с инфантильными представлениями о науке, принятием за чистую монету популярной западной футуристической литературы и еретическими построениями. Не естественнонаучный инфантилизм и фантазерство, а человеческую доброкачественность,



Арсений Жиляев.
«Циолковский.
Вторые пришествия»,
2016. Из коллекции
Газпромбанка.
Фрагмент инсталляции.

детскую чистоту и радикализм нравственного вопрошания различали и ценили в нем Толстой, Фет и Достоевский.

Глубинная связь идей Бога, нравственного совершенства и космоса не прервалась и в коммунистической России: первый человек в космосе — это простой, добрый и улыбочивый выходец из калужских крестьян Юрий Гагарин, как своеобразное воплощение вековечного стремления русского народа к небесам. На вопрос (что примечательно, один из первых) — видел ли он там Бога — Гагарин дал честный отрицательный ответ, который был интерпретирован советской прессой как атеистический. Но сама его постановка и тиражирование куда более показательны, равно как и появление в народе, давно уже не имеющего никакого систематического религиозно-нравственного сознания, анекдота, где деревенская старушка говорит космонавту: «А Бог-то тебя видел».

Проходящий через все творчество Достоевского мотив всемирной отзывчивости, инклюзивности русской культуры и былинный образ матери сырой земли, планеты как единого живого тела, также составляют контур традиционно свойственного русской культуре восприятия планетарности и космичности, в котором, как мы могли уже убедиться, момент нравственный, душевный, экзистенциальный превалирует над экологическим и научно-практическим. Именно уловление этой особенности и работа с нею в том или ином ключе, ностальгическом, ироническом или романтическом, является содержательным критерием, которым определяется принадлежность, сознательная или нет, исторической русской интерпретации космоса.



Алиса Николаева. «don't forget to bring your flag with you», 2016. Инсталляция. IX Ширяевская биеннале современного искусства.

Космическое ремесло Алисы Николаевой

Студентка Национальной высшей школы изящных искусств в Париже Алиса Николаева создала в разных медиа несколько вдохновленных космической тематикой работ: видео, бутафорские скульптуры, реди-мэйд и инсталляция на открытом воздухе; вместе они никогда не демонстрировались, каждое создавалось для той или иной групповой выставки. Скульптуры изображают метеориты («*sorry but I can't*», «*black "glory" hole*», «*if you have a meteorite you don't need anything else*», «*still not sure*», «*please suspend your gold rock*», «*oil lake*» и пр., 2015-2016, Париж). Выдержанные в гамме патинированного серебра с внутренним блеском, глубокого матового золотого, кровавого красного и нефтяного черного, они невыразимо притягательны. Палитра эта вдохновлена кинематографом доцифровой эпохи, в частности фильмами Тарковского — мир компьютерной графики и кислотных клипов художнице не близок. Николаевские метеориты, крепко сбитые, органичные, от метра до полутора в длину, эти объекты соотносимы с настоящими камнями. Поверхность этих бутафорий — их можно легко использовать как декорацию — сработана в естественной манере. Николаева дает высказаться материальности своих скульптур, позволяя металлической фольге, ее изгибам, цвету продемонстрировать свое визуальное сродство с реальными космическими объектами. Владение цветом и формой достигает своего апогея в похожем на арбуз, посеребренном надрезанном инопланетном плоде с алой мякотью («*utopia project*», Париж, 2016). Экспозиция разместилась в монастырском рефектории, приспособленном в XIX веке под художественное ателье. Скульптуры инсталлированы весьма прихотливо — поставлены на бок, подвешены на ремне, приподняты, размещены на огромном листе фольги. Сложенные в нечто напоминающее тель или зиккурат белые валуны («*effort*», Париж, 2014) словно намекают на бывшее присутствие живых существ, людей или инопланетян. Космический мир Николаевой — не ледяная пустыня, а мерцающее неземными и деликатными, в пандан характеру художницы, красками сказочное пространство.

Огромные, с золотым реверсом и серебряным аверсом, знамена, развевающиеся на бе-

регу Волги погожим летним днем («*don't forget to bring your flag with you*», IX Ширяевская биеннале современного искусства, Самарская область, 2016), напоминают хоругви эсхатологического воинства. Красота природы, благостность погоды, сила ветра, массивные, рельефные, несущиеся по небу с огромной скоростью облака особенно хорошо видны с прибрежного холма, мимо которого некогда Стенька Разин проплывал на своих челнах и, вероятно, обозревал с него окрестность, усиленные в своем эффекте этими знаменами, складываются в образ Рая, грядущего преобразованного мира и абсолютной красоты.

В серии минутных видео («*space for sale*», Самара, 2014; «*no time no matter*», серия из четырех видео, Самара, 2016) ржавеющие останки советских самолетов, вертолетов и ракет застыли посреди заснеженного поля где-то на берегу Волги. Летательные аппараты, некогда бороздившие небо и облетавшие планету, ржавеют, напоминая о былой мощи. Белое безмолвие нарушается тихими, сливающимися в отдаленный гул звуками советско-российского быта: объявление на вокзале, реклама в метро, новостная музыкальная заставка, обрывки старых радиопередач. Земля николаевских видео безвидна и пуста, лишена, как и ее космос, присутствия живых существ, белым валом обрушивается она на зрителя, слепя глаза. Она воплощает собой некое «вообще», любые поля и земли. Словно обломок крыла Икара с полотна Брейгеля-старшего, неприятно ржавеет старый советский самолет, колышется на ветру торчащий из-под снега прошлогодний ковыль. Дialeктика планетарного и национального дана ненавязчиво, очень деликатно. Видео эти глубоко реалистичны и экзистенциально насыщены. Мысли о смерти советской цивилизации, мировой технократической утопии и бренности всего сущего переплетены в них. Тут впервые в творчестве Николаевой замечен мотив ностальгии и любви к родному краю: лишенный всякой взвинченности, слащавости и ресентимента, сердечный и тихий.

Зачарованность красотой форм, текстур и цветов — такова психологическая, предшествующая всякому теоретизированию и вообще слову первооснова творчества Николаевой. Дополняется она ремесленной сноров-



Алиса Николаева. «effort» 2014–2015. Скульптура.

кой и острым эстетическим чутьем. Все это — цвет, формы, деликатность, молчаливость, скромность — делает произведения Николаевой глубоко человеческими, жизнеутверждающими, исцеляющими и нравственными, доказывает ненавязчиво, но притом вполне убедительно, что талантливое искусство может исходить из душевной широты, уравновешенности и остроты ума так же, как и из темных бездн воспаленного подсознания.

Политизированный космос Арсения Жилиева

В отличие от Николаевой, Арсений Жилиев в своем творчестве использует неклассические средства художественного выражения. Он не изготавливает предметы, но находит их и переносит из повседневной сферы в художественное пространство, контекстуализирует, анализирует и модифицирует их. Две другие ипостаси Жилиева — художественного теоретика и куратора — невозможно отделить от этой. Где заканчивается Жилиев-художник

и начинается Жилиев-куратор, Жилиев-оппозиционер, политический активист, теоретик — неясно. Работы его несут на себе печать расщепленности в ее положительных и отрицательных чертах: в них и утонченность, и выверенность, и недюжинная эрудиция, и холодность, замкнутость, отсутствие полета, местами выхолощенность, оторванность от метаний и темного слуда человеческой души. От работ его веет скорее остроумием и эстетическим чутьем, нежели вдохновением и разнузданностью фантазии. Личная близость или по меньшей мере глубокий интерес Жилиева к типу человека, движимому рассудком, умеренному, но не аскетичному, всему, в том числе и чувственным удовольствиям, знающему время, цену и меру, недвусмысленно проявилась в том, что одну из своих первых выставок, «Разумный эгоизм», он назвал в честь философского учения Чернышевского, подобного человека прославлявшего и оправдывавшего.

Из основательного знакомства с трудами, а затем и личного общения с Борисом Гройсом вырастает его интерес к наследию русского космизма и планетарности. Выставка «М.И.Р.: Вежливые гости из будущего» («M.I.R.: Polite Guests from the Future», Kadist Art Foundation, Сан-Франциско, 2014) — это фиктивный музей воображаемого инопланетного государства, Русской Космической Федерации, выдержанный в духе ленинского уголка в советском учреждении периода брежневского СССР, раскинувшегося на нескольких планетах далекой галактики. Нетривиальный образ смешивает позднесоветскую государственную и повседневную эстетику с миром космоса, каким он виделся советским и американским кинематографистам той эпохи, запечатлевшим его в знаменитых фильмах «Аэлита», «Сталкер», «Звездные войны» и т.д. Смещение на один такт, наложение один на другой двух соседних, официально признанных, но не смешивавшихся эстетических пластов создает комический эффект, как генсек Брежнев в образе магистра Йоды из «Звездных войн». Наивность, устарелость и житейская близость этих эстетик зрителю отечественному, как и знакомство с ними по фильмам вроде «Гудбай, Ленин!», «Красная жара» и новостной кинохронике зрителя западного, так же возбуждает к ним интерес, как всякий хорошо знакомый, но давно не виден-

ный предмет в необычном антураже. Присутствуют там изображения галактик вместо человеческих лиц на типически советской доске почета, икона Распятия с Предстоящими с башенным краном и летящей кометой на заднем плане, коммунистический съезд в зале с космическим декором.

Основа творческого метода Жилиева — ироническое совмещение космической, советской и российской актуально-политической тематик. Есть там и вкрапления абстрагированного от контекста выставки юмора вроде портрета знаменитой своим интеллектуализмом американской порно-актрисы Саши Грей на тарелке à la агитфарфор, вопрошающей зрителя, мастурбирует ли он. Жилиев точно уловил все возрастающий интерес к материальному миру той эпохи со всеми ее милыми странностями, педалирование которых выглядит сегодня как уместная реакция на пресыщенность гламурной эстетикой. За этим массовым интересом скрывается глубокая, всеобщая и скрытая тревога о будущем, которое не сулит ничего хорошего, и воспоминание об эпохе, где опасностей было меньше, и они были понятнее.

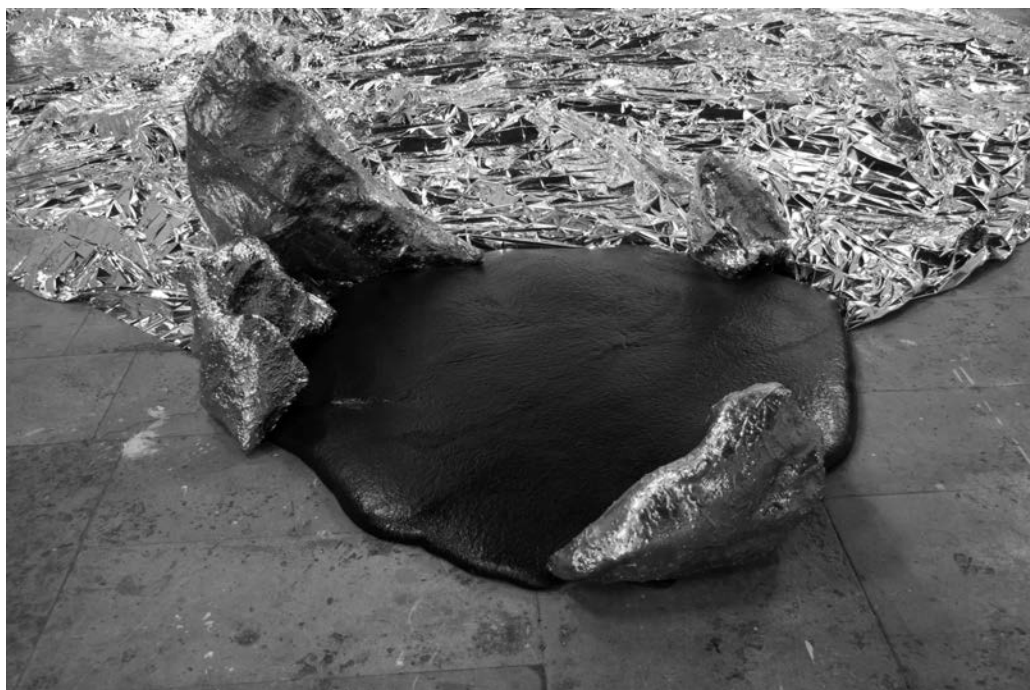
Жилиев прочувствовал и исторический контекст семидесятилетнего интереса к космосу,

его связь с холодной войной и гонкой вооружений — обусловленность чем-то весьма земным и политическим. Видение истинных причин всплесков интереса к иным планетам, легкая ирония, отстраненность от пионерски-оптимистичного *science-art* — несомненная художественная заслуга Жилиева. За выдержанностью столь футуристической темы в нарочито винтажных тонах можно угадать еще и интуитивное чутье — евро-американская цивилизация уже прожила пик своего прогресса, «пик будущего», и сейчас движется навстречу чему-то прямо противоположному, новой архаике.

В выставке «Наследие будущего» («Future Histories», Casa dei Tre Oci, Венеция, 2015), Жилиев развивает темы, поднятые в «Вежливых гостях из будущего», и использует некоторые ее экспонаты, однако меньше внимания уделяет национально-историческому контексту, тяготея к любованию предметами. Это несомненно идет выставке на пользу. Хотя легенда проекта, написанная самим художником, и по его мысли, вероятно, составляющая интеллектуальный перл и ключ к его пониманию, превосходит в дотошности даже легенду проекта предыдущего, не-чтение или недостаточное внимательное чтение ее не мешает получить



Алиса Николаева. «utopia project», 2014–2016. Рэди-мейд



Алиса Николаева. «oil lake», 2016. Инсталляция.

от выставки большое впечатление и питательную пищу для ума. Гвоздь ее — внушительный по размеру позолоченный бюст Федорова, напоминающий реконструкции лиц древнерусских правителей работы археолога Герасимова или советские бюсты Ленина, и граненый позолоченный шар в полный человеческий рост. Округлые очертания, эргономичный, миндалевидный рисунок граней и матовый, технологически-золотой цвет пробуждают, как и всякая золотая сфера, эстетическое наслаждение, и наводят на размышления о планетарных и космических материях. Это сгусток образов — и некое космическое тело, и спутник, и инопланетный корабль.

Жилиев смог освободить работы из собственного словесного плена, дать им высказаться самим, свойственным произведениям искусства пластическим языком: формой, цветом, местоположением в пространстве и прочее. Литая позолоченная скульптура лишнего волос, глаз и половых признаков человека из будущего, населяющего уже не Землю, а иные

планеты, помещенная в стеклянную витрину в зале с большим разноцветным витражным окном, через которое струится солнечный свет — пластическое размышление о двусмысленности прогресса: существо это прекрасно по форме и царственно по цвету, но недвижимо, заключено в стеклянный гроб и не отзывается на живительные лучи солнца, проникающие через витраж. Набор культурных референций его чрезвычайно разнообразен. Тут и антиутопические романы Пелевина и Сорокина о наступающей на Россию архаике, и палитра византийской сакральной архитектуры, и тонкости теории Федорова. Жилиев думает.

Поднебесный космос Антона Видокле

Антон Видокле познакомился с теорией русского космизма в общении с Гройсом и Ильей Кабаковым. Возраст и преимущественная принадлежность к североамериканскому, а не русскому художественному миру суще-

ственно отличают его от Николаевой и Жилиева. Видокле не пластический художник, не коллекционер и модификатор объектов повседневности, но кинорежиссер. Его получасовые фильмы о русском космизме — «Это космос» (2015) и «Коммунистическая революция была вызвана Солнцем» (2015) — стоят на границе видео-арта и документального кинематографа. Совпавший с публикацией антологии текстов русских космистов под редакцией Бориса Гройса¹ «Это космос» представляет собой основательную историко-текстологическую работу, в которой автор проводит зрителя по галерее не только отцов-основателей русского космизма с детальным изложением их учения и съемками мест, где они жили, и прочих, важных для русского космизма (космодромы, места падения метеоритов и др.), но и его художественных интерпретаторов: живописцев, поэтов, архитекторов революционного периода.

Этот подход отличает Видокле от Жилиева и Николаевой, не ставящих реконструкцию истории русского космизма в центр собственно-

го творчества. В первом фильме Видокле исследует не столько чистую философскую теорию русского космизма, сколько его практические приложения и то влияние, которое он оказал на художественный мир своей эпохи. Наглядно демонстрирует Видокле влияние учения Федорова на виднейших русских авангардистов, прежде всего Малевича и его круг (Николая Суеина, Ильи Чашника, Константина Рождественского и прочих), поэтов (Волошина, Заболоцкого) и на раннесоветский художественный проект в целом, с повальным увлечением космосом и доктриной «богостроительства» Луначарского. Соединение трех разнородных элементов: насыщенного, рассчитанного на образованного и внимательного зрителя пейзажей Крыма, Казахстана, Сибири, Русского Севера и Нечерноземья, а также интенсивной, то замедляющейся, то убыстряющейся коллажной смены планов (методика, позаимствованная из рекламных видео и «абстрактного» видеоарта, неожиданно примененная к документальному кино) — производит гипнотический эффект и заставляет внима-

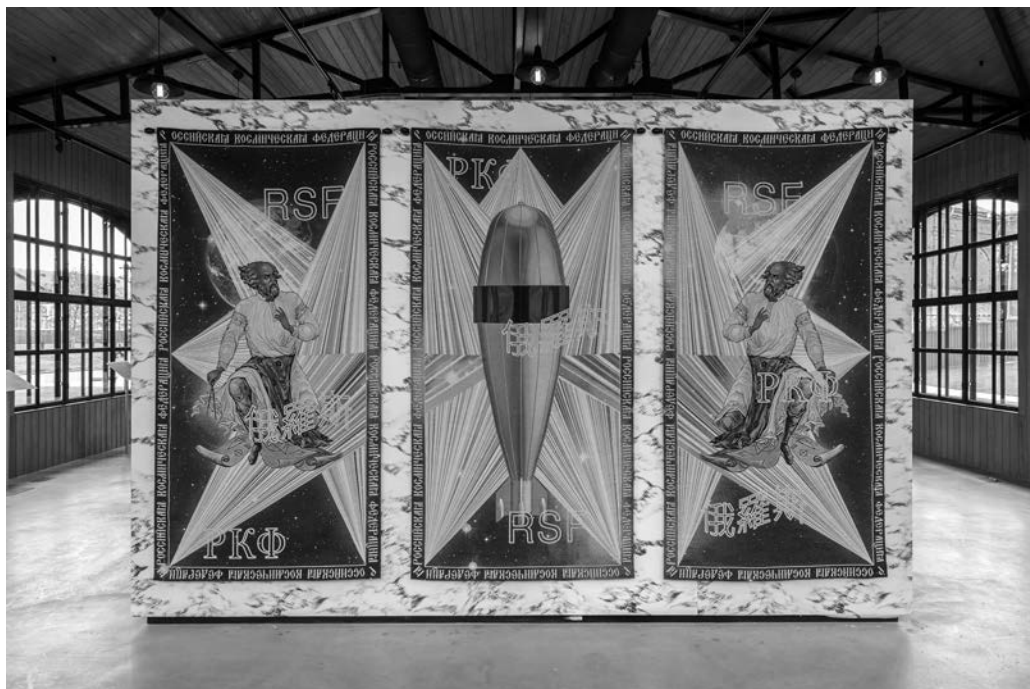


Арсений Жилиев. «Наследие будущего», 2015. Casa dei Tre Oci, Венеция.

тельнее слушать закадровый текст со множеством цитат. За счет подобного монтажа природные, порою идиллические пейзажи начинают восприниматься как фантастические, инопланетные, лишенные своего национального контекста. Два смысловых ряда, визуальный и словесный, соотносятся как две синусоиды, совпадая в определенной лакуне. Например, разговор о Циолковском и кадры его родного Боровска синхронизированы лишь периодически. Это обостряет гипнотический эффект, влечение зрителя в повествование фильма и раздвоение, вкупе с усилением его внимания. Такой свежий и сильный акт деконструкции, остранение природы, выставление привычного непривычным, земного инопланетным — излюбленный визуальный прием Видокле.

В основании второй, последней на сегодняшний день серии планируемой трилогии, снятой в степях Казахстана, лежит тот же визуальный прием, однако фокус исследовательского внимания Видокле сместился во време-

ни и пространстве. От Федорова, Циолковского и художников-авангардистов он переходит к сталинской и хрущевской эпохам. Центральный персонаж фильма — биофизик Александр Чижевский, в 1940-х–1950-х годах работавший в Караганде и изучавший влияние солнечного излучения на биологические и социальные процессы. Фигура Чижевского напрямую соотносится одновременно и с фантазерским учением Федорова, и с вульгарным материализмом, но содержит в себе при этом и строго научный характер. Название фильма, «Коммунистическая революция была вызвана Солнцем» — это ироническая абсолютизация Видокле идей Чижевского, который, однако, вряд ли уловил бы в нем насмешку. Лунные степные пейзажи Казахстана, лагерного края, где проходили первые советские ядерные испытания и был построен первый советский космодром (построенный на костях заключенных — злая ирония истории в отношении Федорова, полагавшего, что стремление к космосу приведет ко всеобщему воскрешению),



Арсений Жилиев. «Циолковский. Вторые пришествия», 2016. Из коллекции Газпромбанка. Фрагмент инсталляции.



Арсений Жилиев. «Тело для воскрешений «Юрий-1»», 2015. Из коллекции фонда V-A-C.

и прочие объекты — шахты, огромные некрополи в степи, индустриальные города — вызывают в сознании образы иных планет, составляют изобразительный ряд фильма.

Космизм и планетарность для Видокле — объект заинтересованного, но при этом хладнокровного изучения, имеющий археологическое значение кунштюк. Эмоциональная нейтральность, не-привязанность Видокле к источнику собственного вдохновения составляет ключевую особенность его художественного видения. В этом самоопределении через «не» можно усмотреть некоторое структурное родство творчества Видокле с искусством Николаевой и Жилиева (для первой космос — это источник чисто эстетического, формального, а не интеллектуального вдохновения, для второго — метафора в разговоре о философских и социальных проблемах). Равно как и в непрямой линии художественной интерпретации, не-увлеченности научной фантастикой, экзистенциальным вопрошанием, отсутствии наивной прогрессистско-технократической восторженности, дидактически-навязчивого экологизма и прочих, столь свойственных современному западному обращению к космосу

и планетарности черт. Все трое разделяют одну глубоко историческую и национальную русскую особенность интереса к космосу: метафорический характер, убежденность, что созерцание планет и космоса пробуждает в человеке вопрос о его собственной жизни и судьбе, веру в таинственную спайку нравственного и космического, замеченную еще Кантом. Основатель космизма Федоров был загипнотизирован успехами западных естественных наук, однако подлинно мысль его билась над тем, как бы приблизить всеобщее воскрешение мертвых. Николаеву, Жилиева и Видокле сближает с ним понимание антропологической сути вопроса о космосе.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Гройс Б. (ред.) «Русский космизм. Антология». М.: Музей «Гараж» и Ад Маргинем, 2015.

Никита Дмитриев

Родился в 1992 году в Москве.
Художественный критик.
Живет в Париже.

Арсений Жиляев

Вторые пришествия. К вопросу о планировании в современном искусстве

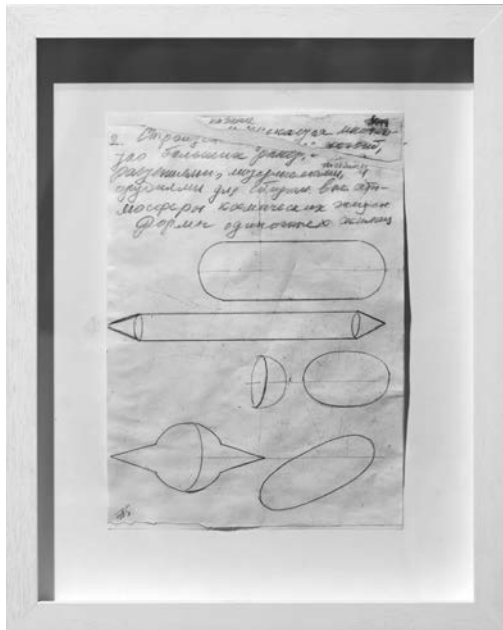


Шел второй месяц после моего воскрешения в рамках программы «Колыбель Человечества» и вторая неделя нашего вращения на сложной ракете вокруг Земли. Я был чрезвычайно польщен тем, как близко оказались мои интуиции к истине. Летал теперь туда-сюда по ракете и почти плакал от счастья, как ребенок. Рабочие непонимающе пытались осведомиться о здоровье, но я лишь обнимался с ними по-мужички и хохотал. Часами зависаю у открытых ставень. Сквозь толстое, со специальной металлической сеткой, стекло иллюминатора любуюсь космическим миром. Небо за ним все такое же черное, черней сажи. Я видел совершенно те же созвездия, но как много звезд!.. И почему они так мертвенны? В них нет жизни; они как бы не испускают лучей, не мигают; это просто точки... Как ясно они видны! Как кажутся они близки и как мал небесный свод! А какая странная наша Земля! Она занимает почти половину неба (120°) и кажется не выпуклой, а вогнутой, как миска. Люди живут будто внутри этой миски. Края Земли очень неровны и кое-где покрыты огромными зубцами выступающих горных вершин. Дальше от краев что-то туманное, еще дальше множество продолговатых серых пятен. Это облака, затемненные толстым слоем атмосферы. Пятна растянуты вдоль окружности Земли и по мере удаления от краев светлеют и становятся шире; к центру они округлой и всякой формы, но не растянуты. И Земля, и Солнце, и звезды кажутся очень близки; просто — рукой подать! Все они как будто расположены на внутренней поверхности очень малой сферы. Солнце кажется очень маленьким, близким и синеватым. Как оно мало тут и как жарко! Звезды тоже большею частью синеватые, но множество и цветных...

Ракета нам внутри кажется совершенно неподвижной, но это иллюзия; по заранее рассчитанному плану, который выполнен автоматически управителем, она должна теперь вращаться вечно вокруг Земли. Ее положение очень устойчиво; она находится на расстоянии тысяч километров от поверхности Земли и движется по окружности с неизменной скоростью, около семи километров в секунду. Оборот вокруг Земли она должна совершать приблизительно за 1 час 40 минут. Теперь мы подобны Луне, потому что превратились в спутника Земли. Мы никогда не упадем на нее, как не может упасть на Землю Луна; ее центробежная сила уравнивает притяжение Земли. Мне так близка эта стабильность движения. Хотя и есть тревога. Неужели у нас все получилось? До сих пор не верится, хотя Ньютон с Лапласом не дадут соврать!

Каждую минуту нашей повседневной жизни мы имеем дело с планированием. И это планирование не только руководит нашими телами и свободной волей психологического самовыражения, но и регулирует коммуникацию в различных сферах, таких как политика, экономика, публичные пространства или интернет, включая также дела семейные и личные. Границы негативной капиталистической свободы замаскированы, что создает великую иллюзию безграничного демократического участия и творчества. И современное искусство является одной из наиболее важных манифестаций и одновременно одним из отражений такой иллюзии. В этом тезисе нет ничего нового или осо-

Материал иллюстрирован видами экспозиции Арсения Жиляева «Циолковский. Вторые пришествия», 2016. Новая Голландия. Фото: Алексей Боголепов.



бенного. Множество материалов было посвящено разоблачению скрытых правил конформистского позиционирования искусства как части постполитического, постидеологического современного мира.

Тем не менее, вопрос планирования до сих пор не обсуждался вне рамок утилитарности в активистском творчестве или особого эффекта потребления искусства в случае эстетики отношений. Проблема в том, что, преодолевая эти рамки, мы можем столкнуться с более политическим и философским требованием ограничений истории, прогресса и развития в целом. Даже когда мы действуем в рациональных координатах, например, организуя повседневную жизнь или борясь за политические свободы, мы склонны совершать спонтанные поступки здесь и сейчас, невзирая на будущее и прошлое. К сожалению, мы можем достичь лишь предсказуемых неудовлетворительных результатов либо не делать ничего вообще, что представляется более разумным выбором. Разумеется, обычно этого бывает недостаточно, учитывая совокупность экономических и политических обстоятельств современности. В результате люди вынуждены подчиняться непреодолимой силе непредвиденных жизненных ситуаций, управляемых отрешенно-рациональ-

ным злом, ведущим нас к апокалипсическому финалу. Великое искусство описания этой трагедии — наше униженное в своей обреченности смирение.

С тех пор как мы узнали о возможности молекулярного распада наших тел в результате ядерной войны и наших субъективностей по воле рынка, нет ничего лучше для капитулирующего человечества, чем выражение этого знания через живопись действия и технику дриппинга. Хаотичный орнамент, рожденный покорностью гравитации, тянет нас назад к горизонтальной плоскости, к горькой правде нашего происхождения и неизбежного финала. Именно поэтому мы, будучи частью умерших поколений, продолжаем снова и снова воспроизводить этот травматичный знак нигилистического самовыражения перед лицом неизвестного будущего.

Ньютон и Галилей все так же любили сидеть с рабочими и часами рассказывать им об устройстве Земли и космоса. Поначалу меня это очень забавляло. Я и сам старался принимать участие в этих просветительских забавах. Но со временем стало казаться, что мы смотрим одну и ту же плохую театральную постановку. Мне перестало хотеться выходить из своей каюты. Но каждый день вместе со всеми обитателями ракеты мы собирались в среднюю большую, цилиндрическую каюту, имевшую, как и все другие, в диаметре около четырех метров, но в длину она была в пять раз больше других, то есть 20 метров. Помещение это было достаточное для 20 человек. Двери в соседние отделения были открыты. Один за другим влетали наши знакомцы в салон: кто боком, кто кверху ногами, хотя каждому казалось, что он расположен правильно, а другие нет, что он неподвижен, а другие двигаются.

Ньютон всегда начинал одинаково: «Планета, на которой живет человечество, имеет форму шара, окружность которого составляет 40 тысяч километров. Человек, проходящий ежедневно по 40 километров, употребит для обхода вокруг Земли тысячу дней или около трех лет». Потом неминуемо вставал кто-то из рабочих и восклицал: «Но на чем же этот ги-

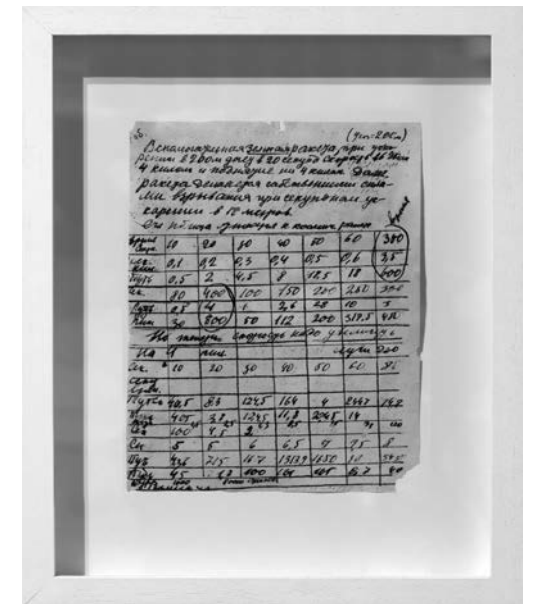
гантский шар держится?». «Шар этот, — продолжал Галилей, — ни на что не положен и, ничего не касаясь, мчится в эфирном пространстве подобно аэростату, увлекаемому ветрами. Шар этот вдвойне магнит. Первый магнетизм направляет магнитную стрелку, а второй магнетизм мы зовем тяжестью; она-то держит все предметы, рассеянные по его поверхности: океаны, воздух и люди. Если бы не тяжесть, воздух, в силу своей способности расширяться, улетел бы давно от Земли. Так же и человеку довольно было бы прыжка, чтобы навеки от нее удалиться и сделаться свободным сыном эфира...». И так каждый день по кругу. Иногда мне казалось, что я подопытная мышь в чьей-то научной лаборатории, а мои коллеги на самом деле деревянные куклы, у которых внутри есть механизм, крутящий шестерни и заставляющий их рот открываться и производить звуки.

Однако был и другой художественный ответ на гравитацию. «Черный квадрат» Малевича, созданный почти за полвека до того, как Поллок изобрел технику дриппинга. Да, у нас здесь снова образ распада — темный, неизвестный конец, чистая материальность. Тем не менее, существует большая разница. С одной стороны, у нас есть спонтанная, негативная свобода послевоенного американского авангарда. Идея проста: доверять как можно больше силе гравитации и таким образом попытаться создать идеальный образ естественной человеческой слабости перед лицом слепого случая, руководящего природой. С другой стороны, у нас есть тотальный контроль творческого отрицания пролетарского авангарда.

Малевич потратил несколько лет на довольно простое изображение обыкновенного черного квадрата. Художник понимал свое изображение не как хаос разрушения, но, напротив, как поиск нового сверхпорядка, кроющегося за случайностью повседневной жизни. Малевич как-то писал своему коллеге Матюшину: «Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена как дом, изъеденный шашлями. И на

самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение отрыва от шара земли»¹. Художник ненавидел естественность и следующую из этого человеческую слабость, а также формы, возникающие в результате подчинения естественным законам Земли. «Воспроизводить облюбованные предметы и уголки природы — все равно что восторгаться вору на свои закованные ноги, — утверждает он в своем «Манифесте супрематизма»². Таким образом, в «Черном квадрате» Малевич создал особое видение космоса, более или менее сходное с тем, как космонавты видят Землю. Поэтому в супрематических картинах отсутствует традиционная вертикальная ориентация, обусловленная гравитацией. «Черный квадрат» Малевича — это не хаос и космическая пуста, это новый сверхорганизованный космос.

Интерпретация космоса как порядка была также свойственна русским космистам, да и прямое или косвенное влияние Николая Федорова на художников-авангардистов неоспоримо. Согласно федоровской интерпретации, искусство началось с прямохождения — первого творческого жеста человека, обозначившего вектор дальнейшего развития вопреки гравитации и хаотичному притяжению Земли. Затем в какой-то момент миметическое, мимикрирую-





щее искусство (даже если мы говорим о мимикрии капиталистических рынков или о страхе ядерной войны и распада тел) уступает место искусству реального созидания, которое должно закончиться художественной трансформацией в дающем жизнь музею целой Вселенной, где будут расселены воскрешенные поколения человечества. Мыслитель уделял не слишком много внимания перетеканию из одного вида искусства в другой. Но у нас имеется пример — это советские послереволюционные продуктивизм и конструктивизм, теорию которых выдвинул Борис Арватов. Продуктивизм был основан на марксистском понимании искусства как места для символического разрешения межклассовых противоречий. После победы революции пролетариев и постепенного исчезновения классов вместе с государством, а, следовательно, и каких-либо предпосылок для социальных конфликтов искусство должно стать частью повседневной жизни и производства. Это позволит перейти от мимикрии с использованием традиционных средств выражения к реальному построению будущего. Как правило, это высший предел большинства проектов модернистского и современного искусства. Более того, Арватов утверждал, что в обществе будущего найдется место для традиционных средств выражения, поскольку даже у коммунистов есть тела и аффекты, связанные со смертью и сексуальным влечением. Здесь и начинается теория Федорова.

Несмотря на то, что рассуждения отца русского космизма выглядят слишком радикаль-

ными, мы можем реконструировать его видение потенциального будущего искусства и человечества с точки зрения современного искусства. И возможно, открытие космоса как места для восстановления или даже изобретения порядка как главной задачи человечества позволит нам найти способ избежать мрачного финала, к которому ведет слепая случайность повседневной жизни.

Мне еще не случалось мыться. А ведь наша ванна состоит из цилиндрического бака диаметром в три метра. Он закрыт за исключением одного отверстия и может вращаться вокруг своей оси. Половину его объема занимает вода. Принимающие ванну придают баку легкое вращение, отчего вода собирается по цилиндрическим стенкам и ограничивается цилиндрической же поверхностью одной глубины. От центробежной силы все купающиеся располагаются по кривой поверхности и погружаются по грудь в воду. Головами они обращены друг к другу, как спицы колеса. Мытье прелестное... несколько окон... разные приспособления.

И вот однажды мы, оттолкнувшись, полетели в одно из отделений ракеты, где помещалась ванная. Мы увидели большой барабан, который занимал почти все отделение ракеты — около четырех метров в длину и три метра в поперечнике. Сначала его привели в

легкое вращение. Тяжести нет, и барабан вращался по инерции: нужно чуть-чуть работы, чтобы поддерживать это вращение. Тогда открыли в центре, у оси, отверстие, в метр величиною. Снявши изящные пояски и цветочные опоясывания — наряд очень легкий, не обременяющий, — мы влетели один за другим в ванную. По стенкам барабана стояла в виде цилиндра вода, вращающаяся с барабаном. Оттолкнувшись друг от друга, мы полетели в воду, которая сообщила нам движение и сделала весомыми. С каким удовольствием мы погрузились в прохладную жидкость! Как легко было здесь купаться! Я видел над своей головой Ньютона, который купался и играл водой так же весело, как и я; рядом параллельно расположился Франклин; тела некоторых расположились друг к другу перпендикулярно. Чтобы видеть Ньютона, приходилось задирать голову, как при рассматривании купола в церкви. Все были обращены друг к другу головами, ногами же — врозь. В этом только и была особенность купальни, а в остальном она ничем не отличалась от земной. Погружались с головой, ныряли, хватали друг друга за ноги, брызгались, плавали вдоль и кругом, волновали воду, визжали, хохотали и, главное, прекрасно освежались. Тяжести тут не делали большой. Зачем она? Так что плавать было гораздо легче, чем на Земле...

В один из дней к нам прилетела делегация инопланетных гостей. Их космический корабль в десятки раз превосходил наш и, казалось, двигался так, будто физические законы не были ему указом. Делегация в основном состояла из малых детей монголоидного вида в одежде настолько старой и необычной, что мне на секунду показалось, будто я попал в фантастический роман про машину времени. У группы был проводник, резко выделяющийся внешне. Его форма была непостоянна, переливалась и сверкала всеми цветами радужного спектра. Название их планеты я ранее не слышал. И признаться, так был напуган неожиданным визитом, что постеснялся расспросить подробнее. Из приятного я помню отличительные знаки с моим ожившим портретом у них на груди. Не знаю, откуда они слышали обо мне, но все постоянно произносили мою фамилию и даже показывали пальцами. Проводник говорил что-то на непонятном

языке, время от времени произнося мое имя и показывая на меня рукой. В конце диалога они попросили рассказать о Земле.

«На всей Земле было одно начало: конгресс, состоящий из выборных представителей от всех государств. Он существовал уже более 70 лет и решал все вопросы, касающиеся человечества. Войны были невозможны. Недоразумения между народами улаживались мирным путем. Армии были очень ограничены. Скорее, это были армии труда. Население при довольно счастливых условиях в последние сто лет утроилось. Торговля, техника, искусство, земледелие достигли значительного успеха. Громадные металлические дирижабли, поднимающие тысячи тонн, сделали сообщение и транспорт товаров удобными и дешевыми. В особенности были благодетельны самые громадные воздушные корабли, сплавлявшие по течению ветра почти даром недорогие грузы, как дерево, уголь, металлы... Аэропланы служили для особенно быстрых передвижений небольшого числа пассажиров или драгоценных грузов; употребительнее всего были аэропланы для одного или двух человек. Мирно шествовало человечество по пути прогресса. Однако быстрый рост населения заставлял задумываться всех мыслящих людей и правителей. Идеи о возможности технического завоевания и использования мировых пустынь носились давно, еще более ста лет тому назад. В 1903 году один русский мыслитель написал серьезный труд по этому поводу и доказал математически на основании тогдашних научных данных полную возможность заселения солнечной системы...». Дети начали аглодировать и скандировать с сильным акцентом «Ци-олковский, Ци-о-лкоо-вский!». После мы сфотографировались на память.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Малевич К. Черный квадрат. М.: Директ-медиа, 2014. С. 6.

² Там же.

Арсений Жилиев

Родился в 1984 году в Воронеже.

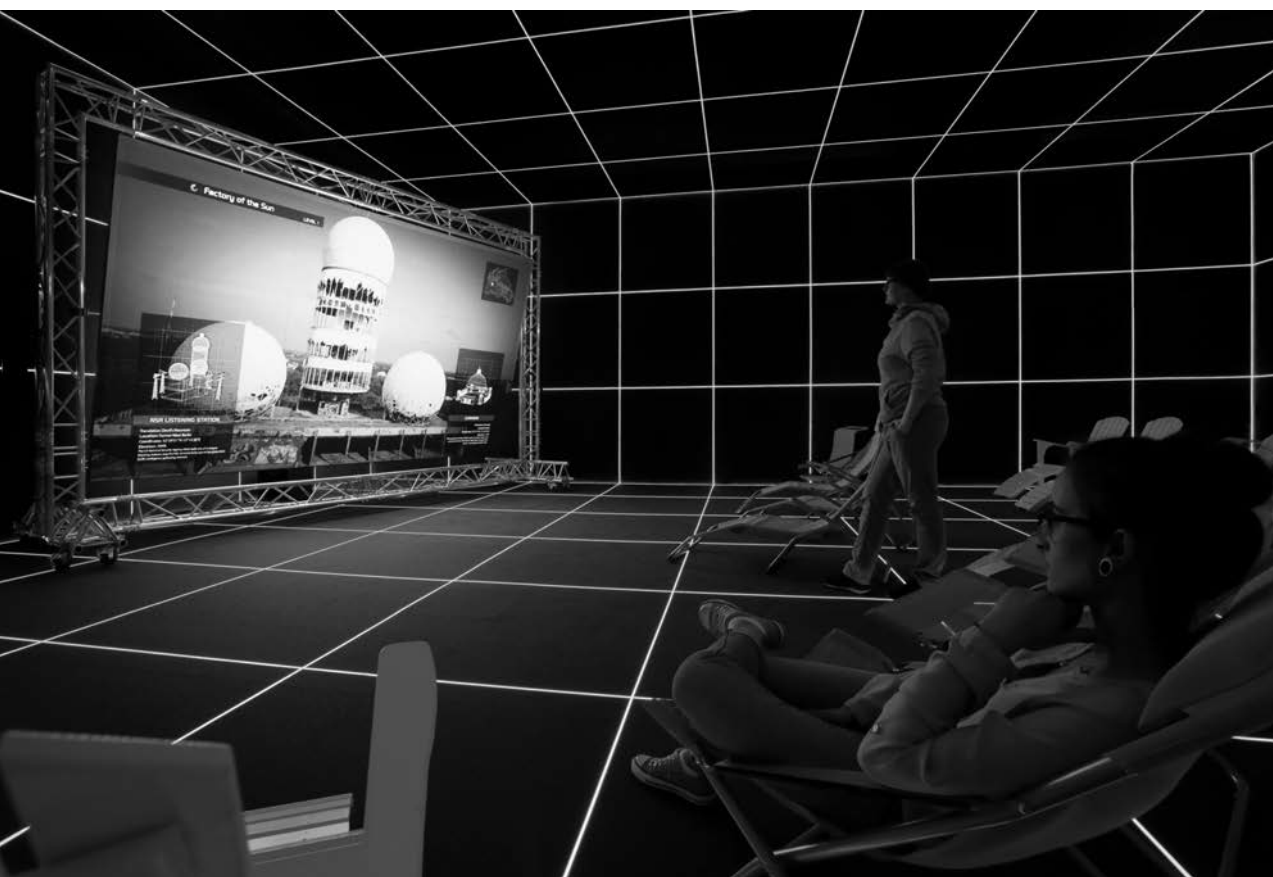
Художник, куратор.

Член редакционного совета «ХЖ».

Живет в Санкт-Петербурге.

Борис Гройс

Продуктивный нарциссизм



Хито Штайерль. «Фабрика солнца», 2015. Видеоинсталляция.

Стало уже привычным называть нашу культуру нарциссической. И достаточно часто нарциссизм понимают как всецелую сосредоточенность на себе, отсутствие интереса к другим. Однако нельзя сказать, что мифологический Нарцисс был занят исключительно собой. Достаточно очевидно, что его мало волновало удовлетворение собственных желаний любого толка — скорее, он аскетически отвергал их. Не привлекал его и «внутренний», «субъективный» мир, доступный лишь его собственному созерцанию и изолирующий его от окружающих. Скорее, он был очарован отражением собственного тела в озере, которое представляет собой «объективный», тривиальный образ — созданный природой и потенциально доступный любому. Поэтому неверно будет утверждать, что Нарцисс не интересуется другими людьми или обществом. Напротив, он полностью соотносит собственную перспективу с «объективной» социальной перспективой. И, конечно, он считает, что и другие люди придут в восхищение от отражения его тела. Как представитель греческой культуры, он знает, что его эстетические вкусы совпадают со вкусами других жителей Греции.

Современный Нарцисс, однако, не может похвастаться такой уверенностью в своих вкусах. Мы не нравимся себе, если не нравимся обществу, в котором живем. А живем мы в обществе, где, чтобы стать объектом восхищения других, приходится проявлять активность. Современные субъекты не полагаются на данную природой внешность — они практикуют самодизайн, то есть создают привлекательный для окружающих образ. Даже люди, активность которых ограничена деланием селфи, предпринимают опреде-

ленные усилия, чтобы распространять эти селфи и получать желанные «лайки». Но самодизайн на этом не останавливается. Мы производим эстетически релевантные вещи и/или окружаем себя тем, что, как нам кажется, может произвести впечатление или выглядеть соблазнительно. И действуем мы публично — вплоть до самопожертвования во имя того или иного общественного блага, чтобы другие люди нами восхищались.

Так, Александр Кожев считал, что желание вызывать желание — чисто человеческое качество, и именно оно маркирует нас как людей и отличает от животных. Животное, «естественное» желание — это всегда «отрицание» объекта желания: например, если я голоден, то, скажем, ем хлеб и тем самым уничтожаю его. Или если я хочу пить, то уничтожаю воду, выпивая ее. Но есть и «антропогенное» желание, которое не мечта о конкретных вещах, а желание стать объектом желания другого: «Таким образом, например, в отношениях между мужчиной и женщиной Желание является человеческим, только если это не желание тела, а желание желания другого...»¹. Это то антропогенное желание, что запускает историю и движет ею: «История человека — это история желания Желаний»². Кожев описывает историю как нечто движимое героями, подталкиваемыми к самопожертвованию во имя человечества только этим единственно человеческим чувством — желанием признания, желанием стать объектом социального восхищения и любви. Желание желания — то, что создает уверенность в себе и, можно сказать, «собственное я» как таковое, и в то же время превращает субъект в объект — в конечном итоге в неодушевленный объект.



Хито Штайерль. «Фабрика солнца», 2015. Видеоинсталляция.

В частности, Кожев пишет: «Без этой борьбы не на жизнь, а на смерть за чистый престиж на Земле никогда бы не было человека»³. Субъект желания желания не «естественен», поскольку он готов пожертвовать всеми своими естественными потребностями и даже своим «естественным» существованием ради абстрактной Идеи признания. Но, отказываясь от всего естественного, этот субъект входит в историю. Он становится частью истории, поскольку движим желанием исторического признания — и поэтому обретает зависимость от исторических условий этого признания, от существования человечества. Никто так не заинтересован в выживании и благоденствии общества, как современный Нарцисс.

Интерес этот типично современный, мирской, эстетический. Пока Бог был жив и интересовался нами, дизайн души был важнее человеку, чем дизайн тела. Субъект хотел, чтобы его душу полюбил или хотя бы признал Господь. Стремление вызывать восхищение других людей считалось греховным, поскольку оно заменяло «мирским» признанием единственно верное духовное признание — внешними ценностями ценности внут-

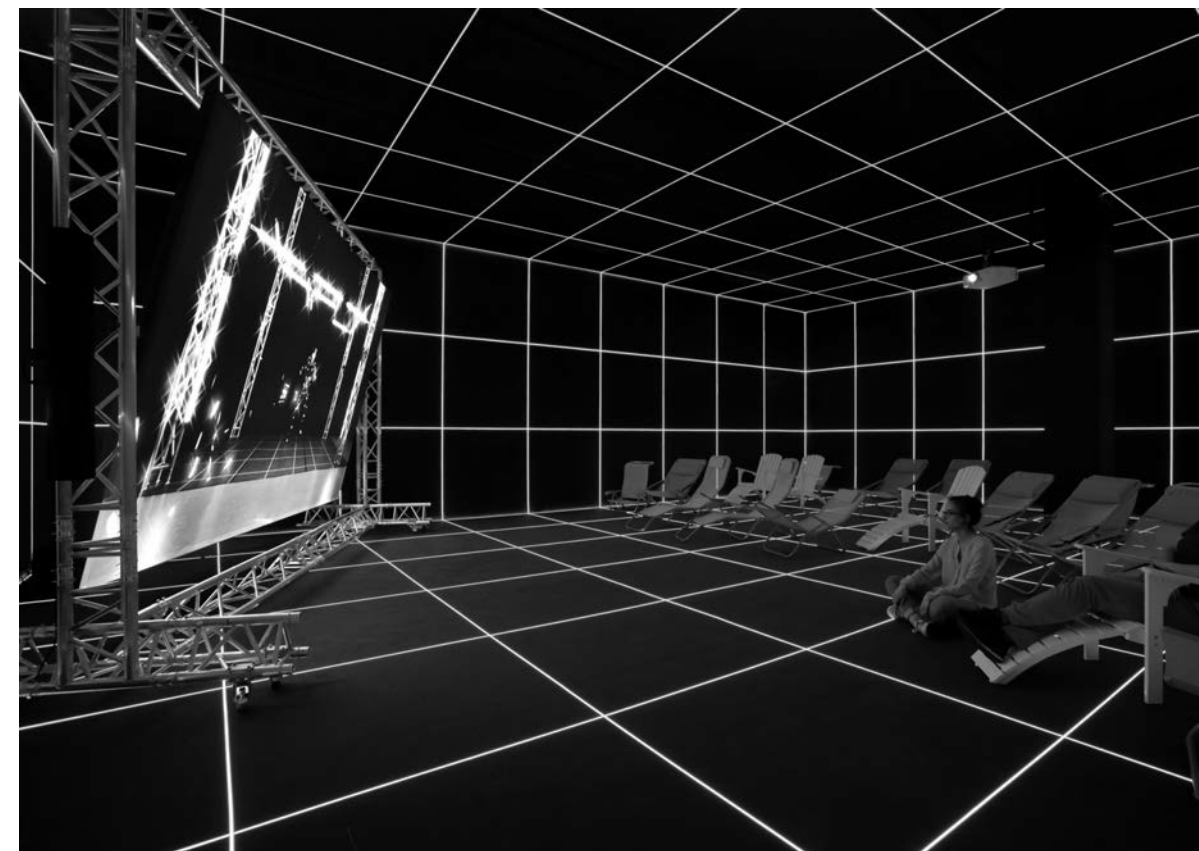
ренние. Таким образом, отношения человека с обществом были этичны: он делал добро обществу только для того, чтобы умиловить Бога, а не само общество. Смерть Бога означала исчезновение божественного наблюдателя за душой, для которого человек пестовал ее многие столетия. В светские времена Бога заменило общество. И так наши отношения с обществом взамен нравственного приобрели Эстетический характер. Внезапно единственным проявлением человеческой субъективности стал дизайн: вид одежды, в которой появляется человек, вещей, которыми он себя ежедневно окружает, пространств, которые он населяет. Там, где когда-то была религия, возник дизайн.

В итоге в современном, теперешнем мире дизайн превратил все социальное пространство в пространство выставочное, в котором люди являются как художниками, так и самопроизводимыми произведениями искусства. Таким образом современный дизайн отменяет знаменитое кантовские различие между незаинтересованным эстетическим созерцанием и практическим использованием вещей. Еще долгое время после

Канта считалось, что незаинтересованное наблюдение предпочтительнее практического взгляда — как более высокое, если не высочайшее проявление человеческого духа. Но уже к концу XIX века произошла переоценка ценностей: *vita contemplativa* была полностью дискредитирована, *vita activa* — поднята на высоту истинной цели человечества. По крайней мере, со времен «Общества спектакля» Ги Дебора дизайн обвиняют в том, что он совращает людей, лишает их жизненных сил и энергии, делает пассивными потребителями, которыми манипулируют посредством вездесущей рекламы и которые таким образом превращаются в жертв капитала. Очевидно, что вылечить общество спектакля от спячки должно было шоковое столкновение с «действительностью», кото-

рое могло спасти человечество от его созерцательной пассивности и подвинуть к действию, то есть единственному, что обещало опыт истины как настоящей жизни. Полемика велась только на тему — возможно ли подобное столкновение с реальностью, или реальность уже исчезла под покровом дизайна?

Однако предмет самодизайна, очевидно, живо заинтересован в образе, который он предлагает внешнему миру. И, следовательно, этот интерес не пассивен — напротив, он активен и продуктивен. В то время как когда-то самодизайн был привилегией и бременем нескольких избранных, в наше время он стал в полном смысле слова массовой культурной практикой. Главным местом саморепрезентации стал интернет — от Face-



Хито Штайерль. «Фабрика солнца», 2015. Видеоинсталляция.

book до You-Tube и Instagram. Подобно «реальному» — или, скажем, аналоговому — миру, от человека здесь ждут, что он будет в ответе за образ, представленный на обозрение окружающих. И все-таки субъект самодизайна интересуется не только своим существованием как объекта в мире, но и существованием человечества — как единственно возможного наблюдателя этого объекта. Как влюбленный интересуется существованием партнера, чтобы иметь возможность быть любимым им, предмет самодизайна интересуется существованием общества, человечества, чтобы найти в нем признание и восхищение. Этот интерес силен, поскольку человечество, как мы знаем, уязвимо и смертно. Желание желания других постоянно терзаемо возможностью исчезновения человечества в целом — физической гибели людей-наблюдателей после метафизической смерти Бога.

Тревога, связанная с неотвратимой конечностью человечества, звучит в статье Жан-Франсуа Лиотара «Может ли мысль продолжаться без тела?» (1987). Лиотар начинает ее с цитирования научного прогноза, согласно которому Солнце взорвется через 4,5 миллиарда лет, и далее пишет: «Я считаю, что это — самый серьезный вопрос, который стоит сегодня перед человечеством. По сравнению с ним все остальное не важно. Войны, конфликты, политическая напряженность, смены точек зрения, философские дебаты, даже страсти — все уже мертво, если тот бесконечный источник, из которого сегодня вы черпаете энергию... исчезнет вместе с Солнцем»⁴. И хотя перспектива гибели человечества очень далека, мысль об этом уже отравляет нас и делает наши усилия бессмысленными. Человечество может заменить Бога в роли безусловного зрителя, наблюдающего за самодизайном, только если

обретет бессмертие. Итак, согласно Лиотару, главная сложность — создать машину, которая заменит человеческое тело, с тем, чтобы программное обеспечение человека, то есть мышление, можно было записать на этот новый носитель информации. Возможность такой перезаписи подтверждается тем, что «технологии не были изобретены нами, людьми»⁵. Развитие технологий — все-таки процесс, в который люди вовлечены лишь эпизодически. Таким образом Лиотар дал стимул новому направлению мысли о постчеловеческом и трансчеловеческом, сделав предмет осмысления не *software* (точки зрения, мнения, идеологии), а *hardware* (организм, машину, их сочетание, вселенские процессы и события). Ученые доказали, что слабые колебания, созданные Большим Взрывом, все еще доходят до нас. Поэтому можно предположить, что информационные волны, вызванные взрывом Солнца через 4,5 миллиарда лет, уже сейчас достигают нас и заставляют трепетать наши сердца.

Однако практика самодизайна с самого начала не была ничем иным, как прообразом проблематики пост- и трансчеловеческого состояния. Самодизайн, в сущности, означает перезапись внутренних, психологических, политических точек зрения или экономических интересов на внешние носители информации. Самодизайн создает второе, искусственное тело, которое в потенциале заменит и переживет тело человека. Ведь когда человек умирает, остаются вещи, которые он выбирал. Если этот человек был знаменит, после его смерти создают музей, где хранят эти вещи — взамен отсутствующему телу. Таким образом, каждое использование определенных вещей — это форма самодизайна, поскольку эти вещи — не только приспособления, нужные нам в обычной жизни, но и проявление души пользователя. Собственно, наши художественные музеи с самого начала были музеями дизайна, наследниками дворцов и церквей.

Конечно, мы не только пользуемся вещами, мы создаем их. Эти вещи — произведения искусства, книги, фильмы, фотографии и т.д. — в глобальном масштабе распространяются и распадаются. Это распадение еще более очевидно в случае интернета, в кото-

ром не только знаменитости, но и, в потенциале, любой человек может переписать свою личность. Человек, который ищет в интернете конкретное имя, находит тысячи ссылок, не складывающихся в единое целое. Таким образом возникает ощущение, что эти вторичные, искусственные тела уже находятся в состоянии медленного взрыва, напоминающего последние кадры «Забриски-пойнт» Антониони. Вечная борьба между Аполлоном и Дионисом, описанная Ницше, приводит здесь к странному результату: тело — продукт самодизайна — разорвано на части, разбито, лишено центра, но все еще сохраняет свое виртуальное единство. Как бы то ни было, это виртуальное единство недоступно человеческому взгляду. Лишь такие программы наблюдения и поисковики, как Google, в состоянии анализировать интернет как единое целое и, таким образом, идентифицировать вторичные тела живых и мертвых. Здесь машина опознает машину, и алгоритм опознает другой алгоритм. Возможно, это прообраз состояния, в котором человечество будет существовать после взрыва Солнца, о котором предупреждал нас Лиотар.

Перевод с английского
МАРИИ МАЦКОВСКОЙ

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Kojève A. Introduction to the Reading of Hegel. Ithaca: Cornell University Press, 1980. P. 5.

² Idid. P. 6–7.

³ Idid. P. 6.

⁴ Lyotard J.-F. The Inhuman: Reflections on Time. Cambridge: Polity Press, 1991. P. 9.

⁵ Idid. P. 12.

Борис Гройс

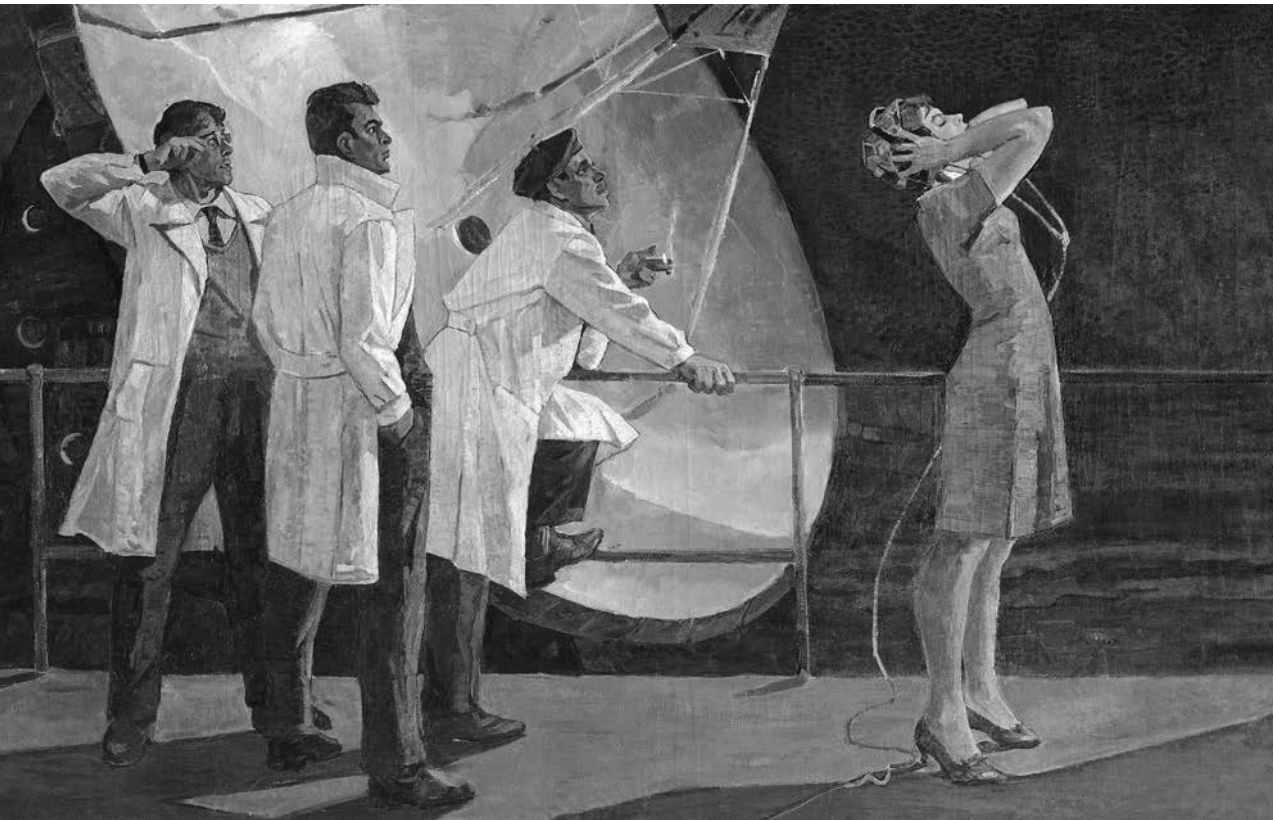
Родился в 1947 году в Берлине. Философ, теоретик и критик современного искусства. Автор множества книг, среди которых «Искусство утопии» (2003), «Под подозрением» (2006), «Коммунистический постскриптум» (2007), «Политика поэтики» (2012) и другие. Живет в Кельне и Нью-Йорке.



Хито Штайерль. «Фабрика солнца», 2015. Видеоинсталляция.

Сергей Гуськов

Космизмы большие и малые



Владимир Нестеров. «Земля слушает», 1965.

1

Сейчас о русском или *просто* (ну вы же понимаете) космизме в контексте современного искусства не размышляет разве что ленивый. В неразрывной связке с этим словосочетанием идут имена Арсения Жиляева, Антона Видокле и Бориса Гройса. В Венеции и Нью-Йорке показываются посвященные этой теме выставки, не говоря уже о Москве и Токио. Американские и европейские критики — особенно первые — уже кривят губы и делают утомленный вид при упоминании космизма, за пару лет он стал таким же общим местом международной художественной системы, как ранее постинтернет (последнему для этого понадобился куда более долгий срок).

Но еще совсем недавно все было не так. Специфический местный контекст, породивший такое явление, как русский космизм, содержащий огромный пласт утопических религиозно-литературных исканий, был далек от включения в логику интернациональных арт-институций и биеннале. И именно крайне своеобразный универсализм, заложенный в наследии Николая Федорова, Константина Циолковского или, например, Андрея Платонова, был тому помехой. Претензии на объяснение общего, мирового и важного для всех внутри художественного дискурса разрешено было иметь разве что марксизму, да и то с массой оговорок, скорее, потому что он был намертво впаян в это странное существование задолго до того, как оно вошло в *lingua franca* кураторов, критиков и — в меньшей степени — художников. В остальном же всех интересовали вещи, скажем так, партикулярные, разрезающие мир на части, что, естественно, имело под собой политическое и историческое основание: все боро-

лись с авторитаризмом и иерархиями, за справедливость и различие. Космизм мог вписаться в такую строгую схему лишь в том случае, если бы его представили как нечто локальное, постколониальное и т. д. Но никто такую насильственную адаптацию до сих пор особо не проделывал. Как же он туда просочился?

Влиться в мировой художественный процесс космизму позволили усилия отдельных влиятельных фигур, прежде всего Бориса Гройса. Хотя само по себе такое привнесение ничего не гарантирует. Несомненно, чем более *powerful* (в терминах журнала *ArtReview*) персонаж, тем громче обсуждение его инициатив и идей, тем гульче шум его шагов. Но главное — удачный момент и правильная аргументация. Время было выбрано подходящее: разного рода активизмы, традиционно основанные на различиях, стали культурную общественность заметно разочаровывать. Маятник качнулся в сторону универсализма. Кого-то эти поиски привели в консервативный лагерь — к религии и национализму, во многом тоже основанных на различиях, но из них все же пытаются вывести универсализмы (за счет исключения всего того, что в их строгие рамки не укладывается). Другие стали играть в спекулятивный реализм и прочие объектно-ориентированные онтологии. Также произошел своеобразный ревайвал (пост)марксистской теории. И тут Гройс, как фокусник, достает из шляпы... нет, не кролика — космизм. А мы все прекрасно знаем, как сладко он поет и запутывает в сетях своих размышлений тысячи читателей. Кто не спрятался, он не виноват.

Однако здесь заслуга не одного только Гройса, были и другие причины. Чем дольше

и интенсивнее упоминаниями о чем-то бомбить в информационном поле, тем сильнее вероятность, что у людей просто даже на подсознании появится уверенность, будто это нечто важное и неизбежное. Вы еще не в курсе, что такое космизм и откуда вы про него собственно знаете, но у вас уже есть ощущение, что, раз им так насыщена информационная среда, то дело верное. А потом к этому подключаются всепроникающие расылки, модные музеи, самые главные интеллектуальные издательства, богатые фонды с широкими возможностями. И дело в шляпе.

Для российской художественной сцены космизм был картой, которая выпадала не так уже часто, но практически всегда в сочетании с чем-то еще из той же колоды. Отечественные концептуалисты, прежде всего Елена Елагина и Игорь Макаревич, и художники, ставшие известными уже скорее в постсоветский период, такие, как Сергей Шутов, с равным рвением обращались к наследию Федорова и Циолковского. И если у первых это была одна из культурных реминисценций,

наряду с психоделикой, святоотеческой литературой, авангардом и советским бытом, то вторых — поколение new wave 1980-х и обитателей лихих 1990-х — увлекал сведенный к предельной простоте драйв, который в космизме, являющим собой по сути чудное смешение мистики и научной фантастики, содержится в большой концентрации. Даже у Жилева, пришедшего к этой теме позже всех, космизм оказывается лишь одним из элементов в сложной мозаике мотивов, где находится место и Казимиру Малевичу, и дизайнерской одежде, и советскому монументализму, и новомодным философским течениям.

Впрочем, все они сталкивались с той же ситуацией, что и литературные деятели прошлого — Андрей Платонов и Александр Богданов, у которых идеи Федорова или близкие к ним шли вперемежку с марксизмом, народничеством, махновщиной и ИТР-утопизмом. Никакого автономного, чистого космизма, вероятно, никогда и не существовало. Это всего лишь набор идей, которые появились и живут как комплектующие к чему-то боль-



Кадры из фильма Даниила Зинченко «Эликсир», 2015.



Кадры из фильма Даниила Зинченко «Эликсир», 2015.

шему. Сами по себе их нельзя объединить в работающий механизм, нужны дополнительные детали, позаимствованные из других областей. Возможно, кстати, именно это свойство и делает космизм таким живучим и увлекательным (а также похожим на марксизм и различные ответвления фрейдизма) — это экзоскелет, который привносит в те или иные интеллектуальные построения несколько взаимосвязанных стратегий, ходовых идей, основополагающих вопросов, что удобно и обеспечивает этим конструкциям необходимый запас прочности.

2

В конце 2000-х в Москве сложился коллектив, который своей короткой, не сильно заметной в глобальном масштабе, однако довольно важной историей продемонстрировал, что не все так просто с этими комплектующими. Группа, о которой идет речь, назвалась

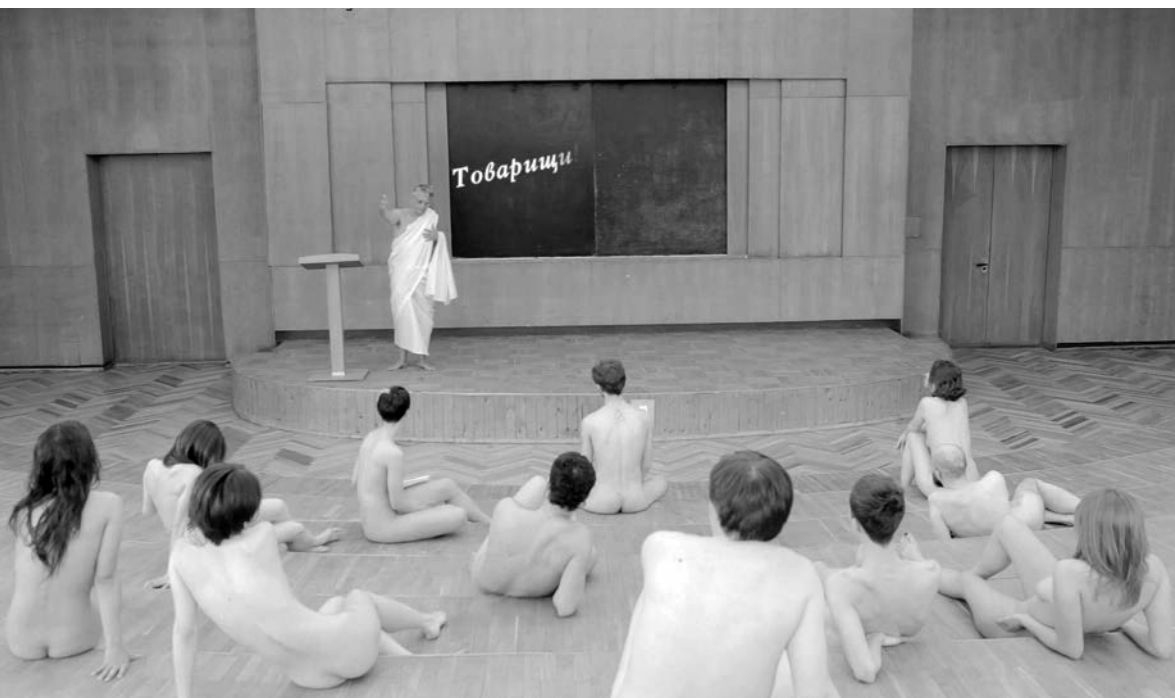
«Вверх!» и появилась в среде студентов Московской школы фотографии и мультимедиа имени А. Родченко. Участников объединения и сложившейся вокруг нее тусовки было достаточно много: где-то по 4–7 человек с каждого из четырех первых выпусков школы, плюс некоторые преподаватели и примкнувшие люди со стороны — художники, критики, любители вернисажей, соседи, родственники, друзья, собутыльники, любовники, сочувствующие, а также случайно оказавшиеся в нужном месте в нужное время. История зарождения питательной среды, формирования и распада группы уместается между двумя условными границами, открывающими и закрывающими эти четыре наложившихся друг на друга образовательных цикла — 2007–2013 годы. Вначале все познакомились, подружились, стали обмениваться идеями и делать вместе искусство, а именно группа была основана в марте 2010. Но хронология, конечно, в таких случаях не может быть точной и,

что гораздо важнее, бессильна что-либо объяснить.

Есть несколько версий, как родилось объединение «Вверх!», воспоминания очевидцев сильно разнятся. По самой распространенной легенде, Екатерина Деготь и Давид Рифф так сильно насели с левой теорией на и без того обескураженных современным искусством и травмированных реальностью «суверенной демократии» учащихся, что те среагировали в лучших традициях «реакционного студенчества». Деготь эту версию косвенно поддерживала, даже пожаловалась Артуру Жмиевскому, когда брала у него интервью: «...они крайне консервативны в своих эстетических предпочтениях, даже квазирелигиозны. Их вдохновляет философ Николай Федоров...»¹. У этой легенды есть один недочет: многие из тех «космистов», как в тот момент называли участников объединения «Вверх!», вполне усвоили левую теорию и орудовали ей параллельно и наравне с «Философией

общего дела». А что до религиозности, то все это при ближайшем рассмотрении было с такой фиггой в кармане, после обнаружения которой их деятельность казалась ударом в духе газеты «Безбожник» по всякой организованной коллективной вере.

Другая версия исходила от Кирилла Преображенского, который считает, что именно он заронил интерес к наследию Федорова — сперва в сердца студентов своей мастерской, а потом и других. Однако неблагодарные ученики, хоть и не укокошили «отца» по фрейдистской модели, но все же предали его забвению как основателя и первоисточник. У большинства бывших участников объединения эта легенда вызывает загадочную улыбку, то ли подтверждающую сказанное мастером, то ли отрицающую с тайным улюлюканьем. Ряд мифов содержит указания на конкретных персонажей внутри объединения «Вверх!», в частности на Петра Жукова, который, без сомнения, с самого начала был



Кадры из фильма Петра Жукова «Позабудь про камин», 2013.



Кадры из фильма Петра Жукова «Позабудь про камин», 2013.

одной из центральных фигур этого коллектива, хоть и не лидером. Лидеров там не было, как не было и иерархии, военной по типу концептуалистской или по модели революционной ячейки, как было у акционистов. Группа напоминала стаю птиц или косяк рыб, которые двигаются по сложным закономерностям, основанным на том, что нет единой воли, есть лишь множество телодвижений отдельных особей. И в это движение можно было легко включиться. Как и легко уйти. Причем в отличие от многих своих коллег и современников, в группе «Вверх!» и во взбудораженной ими культурной среде вокруг не любили разговоры про горизонтальность и прочее, потому как считали их пустопорожними.

То ли шутки ради, то ли с издевкой, на которую так щедры бывают художники, то ли очень даже серьезно они стали местами буквалистски, в режиме прямого действия, воспроизводить образы и идеи, связанные с космизмом. Со стороны это казалось по-дет-

ски непосредственным и безответственным занятием. Например, стремление улететь в небеса превращалось у объединения в лозунги «Россия вверх!» и «Достигнем левитации в Российской Федерации!». На видео 2010 года Петра Жукова и Даниила Зинченко, где эти призывы звучат, один из соавторов придавливает себя камнем, чтобы случайно не улететь в бесконечные просторы Вселенной. А мечты Федорова о воскрешении всех усопших прочитывались как почти присутствие мертвых рядом с нами: еще чуть-чуть — и они оживут, мы уже сейчас можем их услышать. В работе «Некрофония» (2010) Анастасии Дергачевой, Даниила Зинченко и Михаила Максимова мертвые подают сигналы из могил, а художники пытаются их зафиксировать. Да, кладбища они не могли пройти стороной. Но, кроме того, группе «Вверх!» стало необходимо построить храм (или хотя бы только алтарь), что они и проделали несколько раз в разных местах — на пустыре у внешней стороны



Объединение «Вверх!». Выставка-перформанс «Неми», 2011. Фото Екатерина Лазарева.

МКАДа, в ЦТИ «Фабрика», в петербургской Rizzordi Art Foundation. В этом святилище были свои божества — Юрий Гагарин, «Родина-Мать» Евгения Вучетича, трагически погибший в начале 2012 художник Леонид Студеникин, который принимал участие в первых проектах коллектива, партизаны и другие. Прodelывали тут и «алхимические» эксперименты — в видео 2012 года Антонины Баевер и Дмитрия Венкова герой (Зинченко) по мере погружения в воду менял ее цвет с

красного на синий. После такой ироничной трансмутации становилось понятно, что, следуя заветам космистов, люди откроют в себе сверхвозможности и им любая задача будет по плечу.

Событиями, скрепляющими коллектив, стали большие, мобилизующие максимальное число участников выставки-перформансы. Одним из таких проектов была экскурсия по лесопарку Лианозово, названная выставкой «Неми»² (2011). Два других прошли в поселке Хлебниково: выставка «Поле молчания»³ (2011) на льду замерзшего, но уже начинающего оттаивать водохранилища, и акция «Сновидение Хокинга. Как выживший собирается выпутываться из сложившейся ситуации»⁴ (2012) — практически театральная постановка, позже ставшая частью фильма. Но это далеко не все. Была еще «Выставка-путешествие»⁵ из Музея-библиотеки имени Н. Ф. Федорова через ВДНХ в Ботанический сад осенью 2011. А одним из последних таких ритуальных проектов — правда, более герметичным — стала акция «Блуждания Святого Дионисия»⁶ (2013), в ходе которой ходили с ноутбуками связанные в символическую сеть Полина Канис в Париже, а Людмила Зинченко в российском лесу. Рольевой моделью для группы были, конечно, «Коллективные действия», но не только — среди других влияний Жуков указывал на чешских концептуалистов «Грядет конец света» (*Bude konec světa*, В.К.С.), чья деятельность строится вокруг перформансов-похорон.

Впрочем, по-настоящему объединить группу позволяло именно совместное производство работ, в первых версиях которых всегда значилась полуанонимная подпись «Объединение "Вверх!"», и только через несколько лет появились фамилии конкретных авторов и отделение их от соавторов, что уже свидетельствовало о распаде коллектива и дезинтеграции среды. Пока «Вверх!» существовала, многие, придя как художники, примеряли на себя роль исполнителей — Даниил Зинченко (на начальном этапе), Григорий Сельский и Михаил Заиканов, который в определенный момент стал восприниматься исключительно как актер. Со стороны казалось, что такой прямолинейный отказ от

авторских амбиций в пользу коллективных задач негативно влияет на художников — вместо собственной карьеры они строят чужую, как говорили те, кто следил за происходящим, в том числе и я. Однако, как выяснилось в дальнейшем, все не совсем так. Это была работа смирения, которая в общем-то не свойственна крайне нарциссичному художественному сообществу, состоящему по большей части из эгоцентриков, местами очень циничных. Но временный отказ от собственного художнического «я» не обязательно вел к забвению или маргинальному существованию на обочине актуального процесса, как происходило с подобными «отказниками» и «помощниками» в контексте неофициального искусства в СССР или у московских радикалов 1990-х. Тот же Зинченко в итоге настолько плотно прожил и переварил все, в чем участвовал, что позже кристаллизировал язык объединения «Вверх!» в полнометражный фильм «Эликсир» (2015).

3

Группа «Вверх!» растворилась в окружающей действительности очень незаметно. Коллектив просто дематериализовался. Никаких громких разборок или «разводов», как это обычно происходит. Несомненно, внутри объединения накопилось N-ное число неразрешенных конфликтов и затаенных обид, но устраивать публичные побоища, например, с дележом архивов, никто не стал. Разве что в титры были добавлены «более точные» указания на авторство того или иного видео, как и кое-где в послужных списках в CV. Кого-то где-то вычеркнули, но без этого. Но бывшие участники «Вверх!» все же какое-то время продолжали линию: Жуков снял вольную экранизацию пьесы Маяковского «Позабудь про камин», где все пестрело федоровскими образами (2013), а Венков и Баевер в том же году представили на Бергенской триеннале полнометражный фильм «Словно солнце», который в несколько иной перспективе работал с теми же самыми темами.

Если обратить внимание на генеалогию античного гностицизма, то видно, сколько

там намешано слоев, начиная с отблесков пифагореизма и неоплатонизма до христианства и прочих интеллектуальных и религиозных течений того времени. И когда в свою очередь элементы гностицизма ассимилировались более поздними учениями, все окончательно перепуталось. Разобрать ретроспективно, где чья идея, довольно сложно — ученые до сих пор спорят. Нечто похожее произошло и с объединением «Вверх!» и их версией космизма. Как гностицизм проиграл превратившемуся в церковную машину христианству, так и объединение «Вверх!» было бы задавлено или подчинено институционализированному космизму в лице Гройса, который уже проделал похожие манипуляции с «КД». Правда, коллективу повезло: он к тому времени — и это прозвучит в космистском духе — умер. Но смерть его предполагает воскрешение. Однако просто так гностики не уходят, они оставляют апокрифы, самым полным и возможно оттого самым «попсовым» стал как раз «Эликсир» Зинченко. По нему, видимо, в будущем можно будет что-то реконструировать.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Жмиевски А. Сегодня авангард должен быть не впереди людей, а позади них. Чтобы они сами были авангардом <http://os.colta.ru/art/events/details/21879/>

² Неми. Выставка объединения «Вверх!» <http://os.colta.ru/art/projects/7748/details/23494/>

³ Гуткина А. Поле молчания <http://aroundart.org/2011/03/19/pole-molchaniya-chast-1/> и <http://aroundart.org/2011/03/23/pole-molchaniya-chast-2/>; «Поле молчания». Выставка объединения «Вверх!» <http://os.colta.ru/art/projects/7748/details/21350/>

⁴ Данилкина О. Очередная последняя: вроде Евангели не художник, а вроде его выставка <http://aroundart.org/2012/11/16/ocherednaya-poslednyaya-vrode-evangeli-n/>

⁵ См. Синефантом #03/274, 2013 <http://cnftm.ru/pdf/2013-02-20.pdf>

⁶ <http://brownstripe.improvisation.ru/?cat=79>

Сергей Гуськов.

Родился в Королеве в 1983 году.

Журналист, художественный критик.

Живет в Москве.

Андрей Мизиано

Биеннальные заметки на рубеже пятилетий

**«Энциклопедический дворец»,
55-я Венецианская биеннале.
Куратор Массимилиано Джони.
01.06.2013–24.10.2013
9-я Берлинская биеннале.
Кураторы Лорен Бойл,
Соломон Чейз, Марко Розо
и Давид Торо (DIS Magazine).
The Present In Drag.
04.06.2016–18.09.2016**

*They're like the cartoon dog who,
when asked
what time it is, always says,
"Now! Now! Now!"*
Jerry Saltz

Проект «современное искусство» с его негласно регламентированными правилами и ритуалами, системой институций и сложносочиненным этосом в нынешнем виде сформировался во второй половине XX века в западном мире, и потому его структура цитирует ряд подходов и логик, свойственных европейским академическим институтам. В их стенах родилась хронологическая модель понимания и анализа художественного процесса, исчисляемого календарными десятилетиями, которая до сего дня принята в качестве рабочей. XX век, эпоха разительного по контрасту с предыдущими историческими периодами технологического прогресса и колоссальной аккумуляции научной и еще в большей степени неисторической информации, заставил об-

щество и изучающих его конфигурацию ученых активно переосмыслять и ставить под сомнение логику линейного исторического времени. В настоящий момент существует достаточное количество альтернативных моделей понимания концепции и субстанции времени как в философии, так, например, и в области теоретической физики. Для нас же особый исследовательский интерес представляет анализ исторического времени, то есть развернутого в линейной последовательности, а также наблюдение за темпами регистрации сдвигов, трансформаций и изменений в тонкой ткани культуры и общества.

Взяв за отправные точки предположение об ускоренности исторического времени и наблюдения о быстрой смене глобальных художественных трендов и осевых идей мира искусства, мы попробуем на примере проектов двух масштабных и тенденциозных художественных форумов предыдущего и нынешнего пятилетий проследить и сделать заметными ряд изменений в ткани художе-

Анна Удденберг. «Путешествие в выявление себя», 2016. 9-я Берлинская биеннале современного искусства. Фото Тимо Олер. Предоставлено автором и 9-й Берлинской биеннале современного искусства.

ственного мира, изыскать и дать общие определения некоторым новым модам и веяниям и также предпринять попытку посмотреть с разных ракурсов на сдвиги в процессе культурной глобализации, которая, как кажется, на наших глазах меняет свою форму. Речь идет в первую очередь о 55-й Венецианской биеннале, озаглавленной ее куратором Массимилиано Джони «Энциклопедический дворец». Второй форум — 9-я Берлинская биеннале, кураторами которой выступил нью-йоркский творческий коллектив *DIS* с проектом *The Present in Drag*. Ниже мы приведем некоторую выборку тезисов и предположений о кураторских решениях, а также рассмотрим ряд художественных произведений, составивших композицию этих заметных для истории выставок событий.

Куратор(ы), кураторство

Фигура куратора на сегодняшний день все еще имеет большой профессиональный

и институциональный вес, в особенности если речь идет о производстве биеннальных событий. Ее необходимость и системная значимость стали безусловными в конце 80-х — начале 90-х, когда в Европе и США начали появляться школы и университетские кафедры, обучающие азам и подходам этой профессии. Будучи сравнительно молодой практикой, кураторство претерпело с конца 60-х годов (момент, многими специалистами отмеченный как отправная точка работы независимого куратора) определенную эволюцию: куратор подверг сомнению историческую или выстроенную согласно хронологическому принципу выставку в качестве единственно возможной, выдвинув вперед идею тематического показа, предполагающего авторскую, намеренно субъективную сборку. Он, согласно определению Деборы Мейерс, был создателем «новых единиц» и «новых истин»¹. «Таким образом, куратор рассматривался как важнейшее доверенное лицо [...]», «создающее новые союзы и обеспечи-



Марино Ауритти. «Энциклопедический дворец», 1955.



(Так и не названный скульптурный театр), 2016, показывается Райан Трекартин, Mark Trade, 2016. 9-я Берлинская биеннале современного искусства. Фото Тимо Олер. Предоставлено автором и 9-й Берлинской биеннале современного искусства.

вающее условия и институциональное пространство для показа искусства...»².

Основную тему Массимилиано Джони можно определить как пристальное и сопряженное с глубокой эмпатией внимание к хрупкости и уязвимости человеческого. Героями его проектов, наряду с известными конвенциональными художниками, становятся художники-аутсайдеры, одержимые-самоучки, трикстеры, отторгнутые системой визионеры и прочие, пребывающие на дальних рубежах культурных процессов. Столь трепетный и отличающийся последовательностью интерес к намеренно немодным, неконъюнктурным и далеким от арт-рынка авторам выдает в Джони не только сочувствующего, но и уверенного куратора-профессионала с яркой авторской позицией, которая заметно проявляется во всех его экспозиционных высказываниях. Его тематические выставки — это не только наррации,

экспозиционные рассказы на тему, но также и попытки построения модели мира, где художник — часть множества, обращающегося созвездием.

Художественный коллектив *DIS* — это носительное новое явление в художественном мире, набравшее профессиональный и репутационный вес совсем недавно. Он был основан в 2010 году в Нью-Йорке и представляет собой группу людей-единомышленников, создавших одноименный журнал, пишущий о моде, современном искусстве и популярной культуре. Их программа сторонится точной профессиональной идентификации, она в унисон структуре нашей современности гибридна и мультипарадигматична. На общем фоне события особенно заметным показался их инновативный вклад в символическую архитектуру выставки. В разных частях экспозиции зритель мог наблюдать похожий на коммерческую рекламу видеоряд, масштабные, в

размер стен, фотообои, плакаты с квази-интеллектуальными воззваниями, которые демонстрировали односложные, клиповые сюжеты и мизансцены, выполненные в постглянцевой эстетике. Эта интервенция была разработана и внедрена в тело выставки объединившимся на время проекта коллективом/множеством, назвавшим себя *Not in the Berlin Biennale*, куда наряду с художниками и дизайнерами вошли люди, пожелавшие остаться анонимными. Их позиционирование (и этот термин тут как нельзя кстати уместен) заявлено как «маркетинговая компания, созданная для 9-й Берлинской биеннале», что является несомненной иронией над почти священным для художественного сообщества табу включения в культурные события логики рыночных механизмов.

Такие неожиданные и идущие вразрез с классической моделью создания биеннале кураторские приемы требуют пристального

осмысления. Можно предположить, что кураторы мыслили проект в ином жанре, в жанре журнала, инфраструктура которого предполагает ряд специализированных отделов, а также приглашенных и редакционных авторов, и кроме того некий общий фирменный стиль и специальный макет дизайна. Это подводит нас к осмыслению проблемы если не нового, то иного типа кураторства, предусматривающего этику и перформативы с территории других экспертиз.

Название выставки. Архитектура названия

Название выставки это, с одной стороны, приветственное слово, а с другой — первое обещание. Изучение его семантического поля обнаруживает разные подходы к созданию смысловой архитектуры проекта. Венецианский проект озаглавлен куратором



Группа GCC. «Дорожки позитива (+)», 2016. 9-я Берлинская биеннале современного искусства. Реализовано и спродюсировано Sharjah Art Foundation. Фото Тимо Олер. Предоставлено автором и 9-й Берлинской биеннале современного искусства.



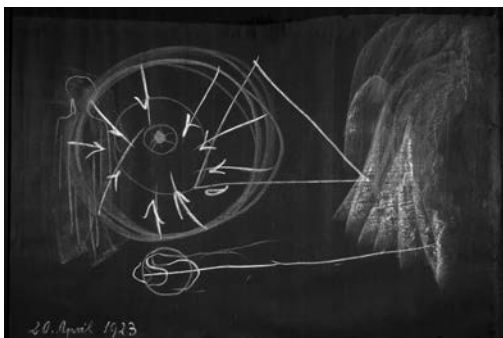
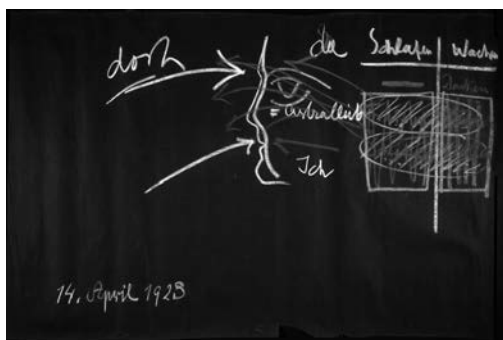
Группа GCC. «Дорожки позитива (+)», 2016. 9-я Берлинская биеннале современного искусства. Реализовано и спродюсировано Sharjah Art Foundation. Фото Тимо Олер. Предоставлено автором и 9-й Берлинской биеннале современного искусства.

как «Энциклопедический дворец», что напрямую отсылает к одноименному произведению художника-аутсайдера Марино Ауритти. Уединенный безумец возводил в своем гараже модель 700-метрового дворца, который, согласно его задумке, должен был лечь в основу музея, включающего в свое собрание все интеллектуальные, технические и культурные достижения человечества. Музейная систематика, равно как и идея представления личных архивов и коллекций экспериментальных утопических проектов, человеческих obsessions и озарений задали выставке стройный и педантичный ритм, строго вписывающийся в предзаданные концепцией архитектурные параметры.

The Present in Drag предлагает иной вариант органики выставки. Ее анализ стоит начать с того, что называется трудностями перевода. Список словарных значений слова *drag* колоссален, не говоря уже о

сленговых оттенках. Его богатство позволяет идти вниз по списку и в каждом из значений узнавать концепцию проекта и экспозиционный материал с новой силой и в ином ракурсе.

Особенно значимым для контекста и сообщества, с которым в тесном культурном сообщении состоит журнал *DIS*, является американское сленговое значение *drag* — вечеринка трансвеститов или практика переодевания мужчины в женскую одежду. Один из ключевых участников выставки, Бабак Радбой, родившийся в Тегеране дизайнер и художник, создатель журнала *Bidoun* и организатор знаменитых вечеринок в закулочных Нью-Йорка, креативный директор бренда *TELFAR*, а также приглашенный идеолог самой биеннале, размышляя о судьбе и вкладе в модную индустрию другого участника выставки — дизайнера Телфара Клеменса, акцентирует внимание на его «постгендер-



Рудольф Штайнер. «Скетч на доске», 1923. 55-я Венецианская биеннале современного искусства.

ной»³ идентичности, идея и сигнатура которой растворена в общей концепции биеннале. Клеменс, начиная с 2012 года, выстраивает проект универсальной моды, его одежду можно перекраивать и носить наоборот, она практична и трансиндивидуальна. На площадках биеннале можно встретить одетые в продукцию TELFAR манекены, в чертах которых угадывается сам дизайнер. Скульптуры были созданы Радбоем совместно с компанией Penther Forms, занимающейся производством манекенов. Для художника имело принципиальное значение представить, с его точки зрения, актуальное состояние человеческой идентичности, которую как раз манифестирует идеология бренда TELFAR — некий формальный предел свобод в западном мире достигнут, индивид может жить и репрезентовать себя в соответствии с любыми культурными и гендерными дефинициями, идеалы красоты и совершенства субъективны, а, следовательно, ими можно пренебречь. Все манекены широко улы-

баются, на них сидят модного, неклассического кроя джинсы и белая майка. Их половая идентичность умышленно смещена, она, как и наша современность, размыта и гибридна.

Следующий ряд значений слова drag, интересным, хотя и слегка перегруженным смыслами способом, соприкасается с первым словом в названии выставки — the present, то есть современность. Задержка времени, торможение, бремя, скольжение с трением, а также скукота, скуотища, работа на диване и даже затяжка сигаретой или косяком — все это многообразие действий и состояний материи находит свой отклик в материале выставки. И отклик этот предельно ироничный, обнаруживающий легкомысленное отношение к своему времени и жизни в его пространстве. Достаточно точной иллюстрацией упомянутого состояния может служить инсталляция «В постели вместе» (2016), созданная «кочующей» институцией M/L Artspace. Названная в соответствии с первыми буквами в именах основателей — Лены Хенке и Мари Карлберг — институция программно сторонится постоянной прописки, каждый раз организовывая однодневные выставки в казущихся неподходящими для бытования искусства местах: маникюрных салонах, частных квартирах и даже подворотнях. На втором этаже Берлинской академии искусств разместились большая кровать, застеленная постельным бельем, испещренным интеллектуальными текстами, отсылающими к ранее организованным M/L Artspace проектам, таким образом, эта работа была заявлена как ретроспективная. Уставший или любопытный зритель мог в любой момент скинуть обувь и завалиться на мягкие подушки, а затем обнаружить на них наушники, ведущие к небольшому экрану, где проигрывалась документация одной из тех самых выставок. Сценарий выставки предельно прост — облаченная в одно исподнее, группа молодых людей с накаченными телами и ярким макияжем в состоянии полного угара и куража бесцельно циркулирует по квартире, треплется, флиртует, всячески манифестируя полный отрыв от норм социально приемлемого поведения, она погружена в отчаянное и безудержное жизненное мотовство, чем нескончаемо счастлива.

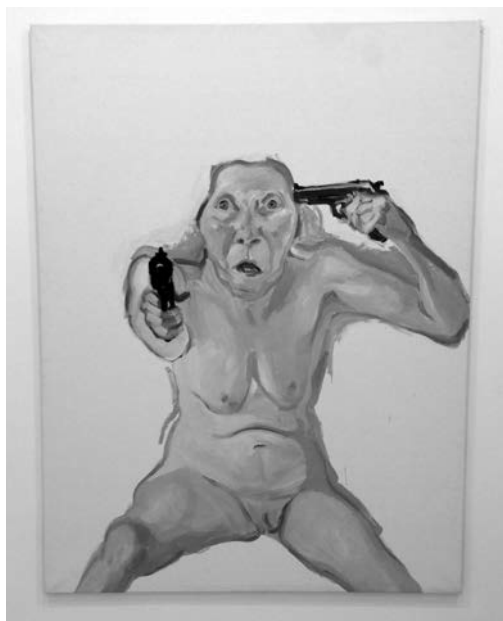
О счастье

Счастье и его экономика — это еще один большой сюжет, находящийся внутри программных контуров 9-й Берлинской биеннале. Последнее время все большую популярность набирает новое направление экономической теории, ставящее под сомнение адекватность и точность ВВП в качестве универсального показателя благосостояния населения. Сторонники этой школы взамен классических экономических данных ввели в разработку методологию замеров уровня счастья, несмотря на очевидную эфемерность и субъективность этой неустойчивой субстанции. Стремление к обретению счастья можно назвать еще одной идеологемой постсовременного общества, рассказ о котором ведут кураторы *The Present in Drag*. В значимости и непреложности счастья невозможно усомниться, ведь, как нам напоминает Джорджо Агамбен, «человек — в той мере, в какой он является существом потенции, может действовать или бездействовать, добиваться успеха или терпеть неудачу, терять или обретать себя, — есть единственное существо, в жизни которого речь всегда идет о счастье, жизнь которого неразрывно и болезненно привязана к счастью»⁴.

Группа GCC, проявив определенную интуицию, сфокусировала свою художественную рефлексию на интересном политическом феномене — появлении в ОАЭ государственного министерства счастья. До самого недавнего времени само существование и необходимость роста этого показателя не принималось капиталистической экономикой в расчет. Работники стимулировали посулами карьерного роста, премиальными ожиданиями, страхованием здоровья. зомбировали шарнирной идеологией, воспевающей прелести корпоративной культуры и далее по списку. Процессы распада веры в эту идеологию четко наметились уже в конце предыдущего века. Но осознание последствий (в первую очередь для тела и сознания) полного включения в новый модус постсовременного труда приходит только сейчас. Вот уже на протяжении нескольких десятилетий в образ жизни жителей современного мегаполиса с той или иной интенсивностью входят разного рода маргинальные духовные и телесные практики, которые

сегодня прямо на глазах стремительно теряют свой лженаучный налет. Как кажется, такое положение дел, принявшее массовый характер, сложилось не случайно и явилось подсознательной человеческой реакцией, стремящейся компенсировать стремительно таящие ресурсы организма, утратившего возможность к регенерации в условиях слишком быстро возросшей динамики общественной и профессиональной жизни.

Но если в западных странах идеи образа жизни Нового века (New Age life style) заявили о себе еще в 1970-х годах, то в страны Персидского залива, территорию, культура которой находится в центре исследовательского интереса GCC, они стали проникать относительно недавно и очень быстро захватили массовое сознание. Аналитическая и полевая работа, предвещающая создание инсталляции «Дорожки позитива (+)» (2016), включала интервью со специалистами в области счастья, практиками следующих профессий: натуропат/фен-шуй консультант, лайф-коуч, интрапренер позитивной энергии и хилер, лечащий квантовым прикосновением. Каждому из них был адресован вопрос о том, каким образом идеи и механизмы работы позитивной энергии могут функционировать в условиях исламской культуры, «глубоко укорененной в печали»⁵. Полученные ответы сводят к общему знаменателю следующие допущения: техники, генерирующие позитивную энергию, вненациональны и не соотносены с какими-либо религиозными положениями и, таким образом, ориентированы на некоего нового, очищенного от всякой идентичности человека, открытого к духовным интеракциям универсального типа. Натуропат Юсеф аль Бадер распространяет свою уверенность еще дальше, заявляя, что со временем обретенная энергия станет «частью нашего ДНК, которая будет передаваться нашим детям»⁶. В центре инсталляции, состоящей из нескольких закольцованных беговых дорожек, окруженных якобы песком аравийских пустынь, стоит двоящая скульптура. Облаченная в традиционные для ислама одежды женщина любовно склонилась над ребенком, ее левая ладонь открыта, в то время как правая замерла в сантиметре от детского лица, в ее жесте угадывается жела-



Мария Лассниг. «Ты или я», 2005.

ние прикоснуться, одарить стоящее в ожидании дитя особым знанием, передать ему то, что поможет выйти на дорогу(и) жизни с новыми силами.

Капсульный «Счастливый музей» (2016) Саймона Фудживары — это тонкое в своей иронии высказывание об уязвимости проекта либерального государства всеобщего благосостояния, чьи идеологические параметры самым тесным образом связаны с концепцией человеческого счастья. Художник представил собрание артефактов, по его мнению, прямым или опосредованным образом отсылающих к разного рода социальным и культурным феноменам современной Германии, которая, как заявляет Фудживара, «кажется, никогда не была счастливее»⁷. Коллекция была составлена художником в диалоге со своим братом Даниэлем Фудживарой, директором и основателем занимающегося экономическим консалтингом агентства *Simetrica*, чья профессиональная методология полностью построена на идеях экономики счастья. Среди экспонатов: дверь в воображаемый бордель, предназначенный для людей с ограниченными возможностями,

выложенные в ряд упаковки знаменитого шоколада Kinder, на которых, вместо всем знакомого улыбающегося белоснежной улыбкой подростка красуются детские портреты футболистов, составляющих костяк нынешней немецкой национальной сборной по футболу, косметика, используемая гримерами канцлера Германии Ангелы Меркель во время телевизионных трансляций и обладающая свойством редуцировать блики на лице при HD съемке, «урны-автопортреты», встроенные в последовательность ассоциаций, призванных навести на мысль о том, что в сегодняшней Германии обеспеченные люди могут себе позволить роскошь управлять судьбой даже своего мусора, приобретая для его раздельной утилизации дорогостоящие контейнеры с двенадцатью отсеками. Все эти символы и референции являют собой ироничный и колкий намек на неразрывную соотнесенность счастья с современной политикой идентичности и идеологией spectacularного потребления благ и образов.

Стремление к счастью, заключенное в сопротивлении несправедливости окружающего мира, а также ударам истории и судьбы, является сквозной темой и выставки «Энциклопедический дворец». Но в отличие от берлинского проекта этот сюжет не артикулирован буквально, а просматривается через выстраиваемый куратором образ художника, представляющего человека без кожи, хрупкой и незащищенной от внешних обстоятельств непреодолимой силы субъективностью. В самом сердце выставки в Арсенале расположился кураторский проект Синди Шерман, которая на протяжении всей своей творческой биографии занималась изучением проблем собственной телесности и идентичности.

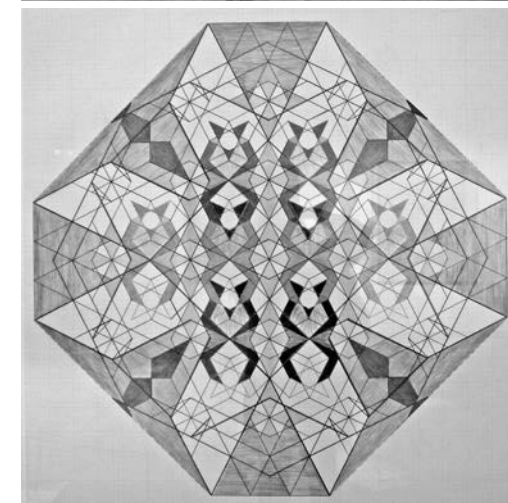
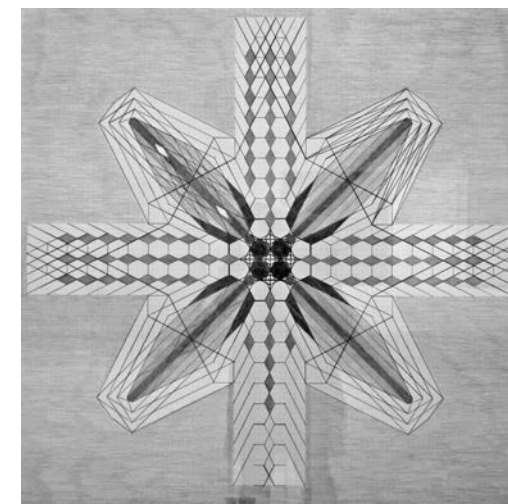
Генеральная тема Шерман легла в основу собранной из работ других художников экспозиции, выстроенной в галерею «тел и анатомий, [которые предстают] инструментами познания самих себя»⁸. Один из них — выросший в Южном центре (Лос-Анджелес), афроамериканском квартале, известном низким уровнем жизни и жестокими столкновениями местного населения с полицией, Джон Оуттербридж. Он представлен настенной

скульптурой из серии «Дежавду» (1979–1992). Материалы, используемые художником для создания работы, — это мусор и обломки предметов, оставшиеся после многочисленных эксцессов с властями, которые в его районе зачастую выливались в настоящие бунты. Пластину работ Оуттербриджа определяет эстетика африканских народных верований. Это тотемы и обереги, ритуальные куклы и прочие апотропейи. В тусклом свете выставочного пространства со стены свисает плотно перемотанная не то марлей, не то бинтами небольшая, лишенная головы и конечностей антропоморфная фигура. Она прибита к потускневшей от времени доске, вместо рук перпендикулярно вертикали фигуры в обе стороны торчит продетая сквозь тушку палка, с которой незавершенный телесный объем свисает вниз, ненавязчиво создавая ассоциацию с самым узнаваемым иконографическим образом. Над отсутствующей головой нависает фрагмент проржавевшей клетки, тогда как вниз, к полу, тянется ткань, в рисунке которой легко узнается флаг Соединенных Штатов. Образ человека, транслируемый этой работой, предельно печален, очевидна его уязвимость перед лицом этнического неравенства и расовой сегрегации, социальными проблемами, находившимся в самом центре политической повестки западного мира XX века.

В серии произведений украинского художника Сергея Зарвы «Огонек» (2001) просматривается травматический опыт советского человека, выглядывающего из-под идеализированного и доведенного почти до приторной патетики портрета строителя коммунизма с обложки одноименного журнала. Лицо советского гражданина переосмысливается художником в жестком и бескомпромиссном ключе. Прямо поверх мягких и во всем положительных черт, красующихся на обложке «Огонька», Зарва мастерски кладет свою краску, выявляя истинное положение вещей той эпохи. Получившиеся персонажи выглядят очень убедительно, даже не отсылая к конкретным социальным типажам из советской жизни; их лица перекошены гримасами. Подобного свойства гротеск выявляет не только критическое отношение художника к конкретным приемам

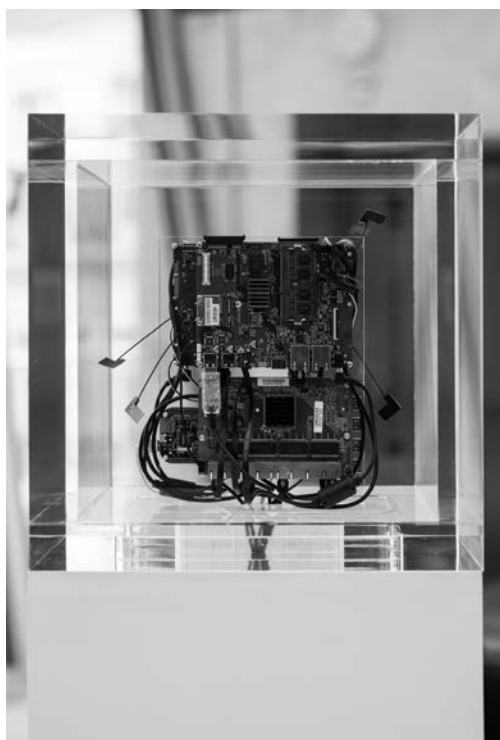
советской пропаганды, но и фокусирует внимание на том, что, хотя Советский Союз уже давно стал фактом прошлого, сущностные черты портрета настоящего все еще с ним неразрывно связаны.

Еще одна работа этой секции выставки — «Черный Папа, черная овца» (1987) польского художника Мирослава Балки. Композиция объединяет сидящего на стуле человека и стоящую у него под боком овцу. Несомненно богатство ассоциативного ряда, порожаемого этой скульптурой. В первую оче-



Эмма Кунц. «Без названия», 1940-е. 55-я Венецианская биеннале современного искусства.

редь за работу говорят ее материалы. Фигуры обернуты в грубо сотканную, плотную, пропитанную смолой холщовую ткань, как если бы они были мумифицированы. Глубоко символично само название. Первая его часть отсылает к пророчеству Нострадамуса, предсказавшего конец света с приходом черного Папы. Вторая — имеет интересные и глубоко архаичные исторические корни. В русском языке черная овца синонимична белой вороне, фигуре, символизирующей нечто лишнее и отчужденное от мира. Также можно вспомнить, что черные овцы считались проклятием — они могли занести в стадо ген, из-за которого все будущее поголовье может уродиться с темной шерстью. Шерсть такого цвета невозможно перекрасить и, следовательно, ее стоимость на рынке заметно уступает белой. Может быть,



Тревор Паглен и Якоб Аппельбаум. «Автономный куб», 2015. 9-я Берлинская биеннале современного искусства. Фото Тимо Олер. Предоставлено автором и 9-й Берлинской биеннале современного искусства.

именно поэтому древние римляне жертвовали белых овец небесным богам, а черных подземному царству, откуда ничто не должно вернуться.

Через религиозные коннотации мы подходим к еще одному значению «Черного Папы, черной овцы», которое с очевидностью раскрывается в соотношении с историческими обстоятельствами периода, когда произведение было создано. Конец 1980-х годов стал сложным временем для Польши — назревал колоссальный политический кризис на фоне массовых антикоммунистических настроений. Наряду с другими силами сопротивления репрессивному советскому правительству католическая церковь внесла свой заметный вклад в дело демонтажа режима. Но, несмотря на мирный исход революции (случившейся через пару лет после создания произведения), у черного Папы льются слезы, они застилают глаза — ощущение, что Папа смотрит внутрь себя, помимо десятилетий советского режима вспоминая нацистскую оккупацию, многочисленные разделы Польши и другие черные страницы в истории страны.

Модели мира: европейское/американское, современное/постсовременное

Несомненно, что рассматриваемые нами выставки разворачивают в пространстве две принципиально разные модели мира. Кардинально отличаются друг от друга и системы ценностей, укорененные в выставочных высказываниях, которые также в своей основе соотносятся с разными историческими обстоятельствами времени и места. На последнем остановимся подробнее, чтобы наметить ряд обобщений.

Второй после «Энциклопедического дворца» Ауритти смыслообразующей, задающей продолжительную систему связей и референций работой венецианского проекта смело можно назвать «Красную книгу» (1914–1930) выдающегося швейцарского психиатра Карла-Густава Юнга. Она редким образом сочетает в себе междисциплинарную ценность, так как является не только результатом рефлексии и психоаналитического самокартографирования основателя глубин-

ной психологии, но и артефактом, обладающим эстетической значимостью, так как включает 124 иллюстрации, проливающие свет на период творческой болезни автора и его кризиса среднего возраста, помноженных на разрыв профессиональных отношений с Зигмундом Фрейдом и стремительно набирающий обороты психоз.

Один из ключевых мотивов «Красной книги» — это поиск психе и самого себя, и, как кажется, сокровенной сути европейской цивилизации в целом, которая уже через несколько лет после написания первых страниц книги войдет в фазу тектонических испытаний и деформаций: война, геноцид, потеря веры в ценности гуманизма и другие события XX века, заставившие появиться на свет формулировку «преступление против человечности». Весь этот комплекс проблем очерчивает концептуальный контур заметной части послевоенного европейского искусства, оказавшегося в положениях «пост-»: постгуманизма, посттравматического, постнемыслимого.

Теодор Адорно изысканным образом описал последствия этой травмы для художника, эффектно заявив, что после Освенцима нельзя писать стихи. Однако пронизательней оказался Сергей Аверинцев, который, анализируя поздний корпус произведений поэтессы и нобелевского лауреата Нелли Закс, выводит следующую сентенцию: «Для нее, Нелли Закс, именно после Освенцима нельзя было не писать стихов»⁹. Но создавать их можно было исключительно в очень личном плане, так как «стихи были единственной альтернативой непомысленному, непроясненному...». Заметная часть произведений, составивших экспозицию «Энциклопедического дворца» находится именно в пределах описанного выше духовного регистра, то есть пребывает по ту сторону конца Европы, ее травмы, и потому многие из авторов работают в ситуации после утраты веры в гуманизм.

Таким образом, обращение к методологии и истории психоанализа и деятельности интеллектуальных около оккультных кружков, столь модных на излете Прекрасной эпохи, с одной стороны, и почти вивисекционный процесс выявления искусства после травмы или искусства художников-аутсайдеров, визионеров-эскапистов, принци-

пиально отрешивших себя от безумия реального мира, — с другой, во втором десятилетии XXI века делает выставку Джони намеренно старомодной, полностью соотносящей свои эстетические и культурные коды с ценностями и европейской моделью мира XX века.

Творческая практика Хосе Антонио Суареза Лондоно предельно старомодна по своей сути, в какой-то мере она даже флиртует с психоаналитическим методом активного воображения Юнга. Художник вот уже более пятнадцати лет создает *artists'-books* (книги-художника), вдохновляясь прочтением любимых писателей. В Центральном павильоне были представлены страницы из книги «Дневники Франца Кафки II 1914–1923» (2000). Выложенные в ряд под стеклом графические листы содержат изображения предметов быта, наброски вымышленных монструозных персонажей, замкнутые геометрические объемы, аморфные объекты, цветовые поля, эскизы старых платьев и костюмов, архаичные символы и т. д. Перед нами попытка вскрыть и выявить через собственное подсознание угнетенный мир великого в своем безумии и нескончаемо несчастного в своей судьбе писателя, обладавшего исключительным талантом преобразовывать недуг в большое искусство, оказавшее колоссальное влияние на мысль и прозу XX века.

Современник Кафки австрийский ученый Рудольф Штайнер — масштабная фигура, без которой картина мира, предъявляемая Джони, не могла бы считаться завершенной. Будучи настоящим энциклопедистом, Штайнер оставил след в самых разных областях человеческой деятельности своего времени: искусство, философия, медицина, архитектура, танец, педагогика, сельское хозяйство, театр и религия. Основатель антропософии за свою жизнь прочел более 5000 тысяч лекций по всему миру. Он был одержим идеей о том, что внутренний мир имеет те же силу и значение, что и внешний, а изучать его можно лишь неклассическими способами, пришедшими с территории оккультных наук. Его лекции сопровождались иллюстрациями граничащих с абстракциями антропоморфных фигур, геометров, цветовых объемов и

чисел, которые он оставлял на черных листах бумаги разноцветными мелками. Представленные на выставке рисунки, созданные им с февраля по ноябрь 1923 года, до сих пор фонят особым эмануирующим ощущением, за которым легко узнается жест, пришедший из подсознания человека, знавшего что-то открытое только ему.

Выдающаяся во всех отношениях живопись Марии Лассниг пронизана страхом перед собственным телом, художественному изучению и осмыслению которого австрийская художница посвятила жизнь. Такое угнетенное и предельно уязвимое понимание тела уместно описать через концепцию Агамбена о человеке после Освенцима. Его форма истощена и деформирована, некоторые члены вовсе отсутствуют или сжаты художником до ущербного состояния. Кажется, что оно не считает себя в силах или вправе жить. На автопортрете «Ты или я» (2005) в пустом белом пространстве сидит обнаженная женщина, в ее глазах агония, бесформенный рот приоткрыт, левая рука судорожно сжимает рукоятку приставленного к виску пистолета, в правой аналогичное оружие направлено в сторону зрителя. Обез-

умевшая женщина потеряла возможность сознать ценность чьей-либо, в том числе и своей жизни, она как агамбенский «мусульманин» уже никогда не сможет свидетельствовать о самой себе.

Работы швейцарки Эммы Кунц отражают ее стойкое стремление оторваться от окружающей реальности, покинуть ее территорию, чтобы соединиться с другим универсумом, где господствуют иные законы бытия. Кунц еще в детстве обнаружила в себе паранормальные способности: телепатию, экстрасенсорное восприятие и дар хилера. Создаваемые ею в едином экстатическом порыве, зачастую продолжавшемся более суток, геометрические полуабстрактные рисунки на тонкой бумаге были для художницы способом освободиться от негативной энергии. Такого рода высвобождение — суть идеальный предмет для психоанализа, который в XX веке стал не только краеугольным способом познания себя, но и незаменимым инструментом, без которого невозможно помыслить анализ художественного произведения.

Транслируемая художниками и кураторами *The Present in Drag* идеологическая про-

грамма совсем иного свойства, нежели у художников-участников «Энциклопедического дворца». Их никак нельзя назвать старомодными и соотнести с чем-либо традиционным или связанным с историзмом, в них полностью отсутствует какая-либо ностальгия. Все без исключения произведения на выставке можно атрибутировать как порожденные постсовременным модусом мира. Само собою напрашивается обобщение, пришедшее из «Империи» Антонио Негри и Майкла Хардта: «...если современность была европейской, то постсовременность является американской»¹⁰. Представленная модель мира в заметной степени совпадает с пресловутым рекламным слоганом «enjoy!», глубоко осевшем в массовом сознании после масштабной компании самого узнаваемого американского бренда Coca-Cola. Славой Жижек также мыслит этот лозунг ключевым императивом нынешнего состояния мира, напоминая, что «в наших постмодернистских, как бы мы их ни назвали, обществах, мы обязаны наслаждаться» (*In our post-modern, however we call them, societies we are obliged to enjoy*)¹¹. Жизнь после обретения свобод на самоопределение, в том числе и сексуальное, пренебрежение конвенциями традиционного института семьи, сверхмобильность, приведшая к утрате чувства единственного дома, предельный индивидуализм, вылившийся в одиночество как норму социального существования в больших городах, безапелляционное служение «политике самодизайна»¹², включение себя в экономику образов, репрезентируемую и обретающую свое завершение в социальных сетях, вторая жизнь, существующая в скрытых и открытых каналах интернета — все это составляет заметную часть идеологического синтаксиса того, что можно назвать современным *American way of life*. Удивительным образом этому вторят слова Александра Кожева, датируемые 30-ми годами XX века: «*American way of life* есть образ жизни, свойственный постисторическому периоду, и [...] настоящее Соединенных Штатов это прообраз “вечного настоящего” всего человечества»¹³. И действительно сложно не согласиться с философом относительно того, что нынешняя модель

культуры (разумеется, в первую очередь культуры потребления и культуры саморепрезентации) стремится охватить все человечество и претендует на новую культурную глобальность.

Глобальность проекта новой молодежной культуры с ее универсальным, эмансипированным уличным стилем, стремящимся размыть рамки между всеми возможными культурными средами, представляет масштабная инсталляция «Финальная примерка» (2016) коллектива *Centre for Style*, занявшая целый этаж в Академии искусств. Вот уже много лет через выставки, показы и вечеринки «Центр стиля» разрабатывает идею слияния моды и современного искусства, репрезентируя концепты моды способом, который в художественном мире назвали бы лабораторным экспонированием. Предметы гардероба, выкройки, скомканные ткани, модные аксессуары, в эстетике которых просматриваются актуальные тенденции современного американского уличного стиля, размещены в выставочном пространстве в соответствии со всеми канонами показа художественного материала: точно выверенные дистанции между аккуратно уложенными на пол кусками текстиля и небольшими проволочными скульптурными объектами, белые подиумы, фальшстены со свисающими с них платьями и едва заполненные музейные витрины с открытыми дверцами. В этой мешанине незавершенных предметов и образов можно даже встретить обернутые в куски тряпья и покрашенные замазкой нелепые парфразы «Идущего человека» (1947) Альберто Джакометти, что явно свидетельствует о том, что авторы строят свою постсовременную модель мира на плечах истощившихся великанов прошлого, превратившихся из монументов в истуканов.

В экспликации к работе Николаса Фернадеса «Все нуждается в собственном отсутствии» (2014–2015) программно прописано, что это единственное произведение на выставке, выполненное в классической технике — холст, масло. В задачу художника входило пересмотр и реинтерпретация классического иконографического сюжета — млекопитаельница, то есть кормящая богоматерь. Фернадес взял за основу фотогра-



Саймон Фудживара. «Счастливы музей», 2016. 9-я Берлинская биеннале современного искусства. Фото Тимо Олер. Предоставлено автором и 9-й Берлинской биеннале современного искусства



Сергей Зарва. Из серии «Огонек», 2001. Предоставлено галереей «Риджина».

фию, найденную им случайно в сети интернет, на которой запечатлена молодая женщина, занимающаяся йогой. Она выполняет стойку на голове полностью обнаженной, в то время как к ее груди припал младенец. Фернандес не только буквально переворачивает канонический сюжет с ног на голову, но и вносит в него ряд сигнатур, свойственных постсовременному устройству общества: смешение и взаимопроникновение кажущихся несовместимыми религиозных учений, доминирование цифрового изображения над живописным, трансляция в сети собственного повседневного бытования, в том числе и в подробностях почти интимного свойства.

Анна Удденберг довела иронию над саморепрезентацией в сети до своего логическо-

го предела. Речь идет о серии скульптур, среди которых особенно заметной и самой буквальной в своем значении и форме можно назвать «Путешествие в выявление себя» (2016). Эта вещь представляет собой фигуру молодой девушки, выполненную из холодного серого синтетического материала, ее тело скручено в изощренную, неестественную и даже постыдную позу, она ведома самой тривиальной целью — сделать butt selfie (фото собственной пяткой с помощью палки для селфи). Несмотря на некоторую шарнирность образа, эта работа вне всяких сомнений поднимает ряд острых вопросов и наводит фокус на существование ряда феноменов, без которых невозможно помыслить образ постсовременного общества. Головокружительный успех селфи как

самого легкого способа сделать некое подобие автопортрета, снять с себя социальные и исторические показатели, описан в ряде теоретических изданий и имеет под собой широкую базу научных интерпретаций, успешно вскрывающих и описывающих болезненные точки сегодняшней культуры. Однако данная работа в первую очередь манифестирует критику практики самолюбования посредством взгляда Другого, который, как ни парадоксально, может быть совершенно неизвестен отправителю и, следовательно, не является в высокой степени референтным. Согласно исследованию, проведенному Американской академией лицевой пластической и реконструктивной хирургии (AAFPRS), за последние годы сильно возрос процент людей, лежащих под нож будучи «неудовлетворенными своим образом в социальных сетях»¹⁴. Такая пугающая статистика констатирует, что из образа современного человека вымывается индивидуальность, его отличительные особенности универсализируются и глобализируются. Женщина, изображенная Удденберг, блистает перед всем миром своей приторной банальностью.

К сетям совершенного иного регистра обращена работа Тревоора Паглена и Якоба Аппельбаума «Автономный куб» (2015). На невысоком подиуме расположен выполненный из прозрачного оргстекла куб, внутри которого находится компьютерная плата, раздающая подключение к сети Tor. Таким образом любой желающий может подключиться к «темному интернету», представляющему собой совершенно неконтролируемое и не регистрируемое пространство. Адреса функционирующих в Tor агентов совершенно анонимны, и потому это в первую очередь территория для незаконных операций. Большая часть представленных в этой части интернета услуг — покупка оружия и наркотиков. Но вместе с тем Tor остается пространством тотальной свободы, и благодаря этому простые, без криминальных намерений пользователи из стран с цензурированным интернетом имеют возможность получать информацию, от которой их отгораживают репрессивные режимы.

Несмотря на колоссальный разрыв в художественных программах описанных выста-

вок один художник появляется в обоих проектах — Райан Трекартин. Большинство художественных критиков обошли стороной оценку и выявление логики включения в «Энциклопедический дворец» автора явно иного регистра. На фоне аутсайдеров и классиков искусства XX века постинтернет-художник, работающий с остро актуальными модными трендами и визуальным словарем американской массовой культуры, смотрелся спорно. Для концептуальной атрибуции этого кураторского жеста требуется специальное аналитическое усилие.

Возможно, это совпадение, но первым произведением современного искусства, с которым столкнулся пионер постинтернета во время своего обучения в Университете Толидо, была работа Синди Шерман, курировавшей упомянутый выше проект о телесности и сопряженных с ней травмах. Несмотря на разницу в форме, им обоим созвучен мотив поиска идентичности, актуализация трансгендерности и другие сюжеты, связанные с осмыслением положения человека в социуме. Искусство Трекартина легко поддается обобщению, невзирая на колоссальный объем разнородной информации, которую оно в себя органично включает. Его работы — это почти всегда видео с нелинейным сюжетом, включающим множественное действие с участием группы актеров, с ярким, почти карнавальным макияжем. Видео обычно экспонируются в скульптурных театрах, пространствах неясного назначения с хаотично расставленной мебелью и другими предметами неутлитарного свойства, за создание которых отвечает его соавтор Лиззи Фитч. Примерно в схожих по своей эстетике интерьерах персонажи Трекартина произносят ироничные фразы, выкрикивают в камеру вырванные из самых разных контекстов цитаты, поют, дурачатся, словом, цитируя художника, воспроизводят «ускоренную версию того, что мы все сейчас делаем»¹⁵. Еще точнее Трекартин обрисовывает смысловое пространство своих произведений следующими словами: «Это пространство множественных индивидуальных нарративов, раскрывающихся одновременно, сдвигающихся идентичностей и гендеров, триумфа консюмеризма и молодых

людей, маниакально треплющихся по мобильному телефону, ломающих окна и мебель и говорящих что-то наподобие — “мир, закончившийся три недели назад, начинается сейчас”»¹⁶. И вероятнее всего, именно ввиду того, что определенная эпоха в истории человечества и искусства закончилась и началась новая, в конце выставки Джони появляется Трекартин, маркирующий это транзитное состояние перехода в новую реальность, где состояние рефлексии над проблемами и травмами прошлого уже преодолено, и разворачивается новый универсум, сокровенное желание и социальный порядок которого всецело совпадает с «have good time»¹⁷ Бориса Гройса, «enjoy!» Жижика, «предоставлением людям того, что они хотят»¹⁸ Трекартина, «виртуальным как реальным, нациями как брендами, людьми как хранилищами данных, культурой как капиталом, благосостоянием как политикой, счастьем как ВВП и так далее»¹⁹ редакторов *DIS Magazine*.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ О’Нил П. Культура кураторства и кураторство культур (ы). М.: Ад Маргинем пресс, 2013. С. 54.

² Там же. С. 47.

³ Newell-Hanson A. the dis-curved berlin biennale will be as powerfullyweird as you’d imagine. ID URL: https://i-d.vice.com/en_us/article-dis-curved-berlin-biennale-will-be-as-powerfully-weird-as-you-d-imagine

⁴ Агамбен Дж. Формы жизни // Художественный журнал. 2011. № 81.

⁵ См. Каталог выставки *The Present in Drag*. Published by Distanz, 2016. P. 244.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid. P. 288.

⁸ Goldstein A. Massimiliano Gioni on His Venice Biennale Show, and Now trying to See More. Artspace URL: http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/massimiliano_gioni_venice_biennale_interview-51106

⁹ Аверинцев С. Писать стихи после Освенцима. О Нелли Закс // Иностранная литература. № 9, 1990.

¹⁰ Хардт М., Негри. А. Империя. М.: «Праксис», 2014. С. 13.

¹¹ *The Pervert’s Guide to Ideology*. Movie. Directed by Sophie Fiennes, written by Slavoj Žizek.

¹² Гройс Б. Политика Поэтики // М.: «Ад Маргинем пресс», 2013. С. 289–302.

¹³ Кожев А. Введение в чтение Гегеля. СПб. С. 540

¹⁴ См. сайт Американской академии лицевой пластической и реконструктивной хирургии (AAFPRS). URL: http://www.aafprs.org/media/press_release/20140311.html

¹⁵ Tompkins C. *Experimental People. The Exuberant World of a Video-Art Visionary* // The New Yorker March 24, 2014. URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2014/03/24/experimental-people>

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Гройс Б. интервью для «Афиша воздух» 25 марта, 2015. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/boris-groys-za-predelami-ssha-nelzya-obyasnit-nichego-krome-supermena/>

¹⁸ Tompkins C. *Experimental People. The Exuberant World of a Video-Art Visionary. The New Yorker* March 24, 2014. URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2014/03/24/experimental-people>

¹⁹ См. Каталог выставки *The Present in Drag*. Published by Distanz, 2016. P. 56.

Андрей Мизиано

Родился в 1987 году в Москве.

Антрополог, куратор.

Живет в Москве.

Александра Шестакова

Пространственность времени

«АСИ на стройке».
Кураторы «Агентство
Сингулярных Исследований».
Центр Творческих индустрий
«Фабрика»,
Москва,
14.09.2016–21.11.2016



Агентство Сингулярных Исследований. «АСИ на стройке», 2016. ЦТИ «Фабрика». Фото Ольга Данилкина.

Когда в ЦТИ «Фабрика» направляешься к главному офису Агентства Сингулярных Исследований, то уже с лестницы слышен знакомый по летнему московскому благоустройству шум действующей стройки. Ассоциация со строительством усиливается, когда прямо на входе в выставочное пространство упираешься в железный забор,



увешанный плакатами о возможных будущих проектах АСИ.

Изображения, использованные для плакатов, кажутся знакомыми. При внимательном рассмотрении по оставленным подписям можно узнать, например, что один из проектов был придуман бюро *Zaha Hadid Architects*, а одно из зданий — горка аквапарка, повторяющая дворец Майя, — даже было построено, оно называется *Leap of Faith* и расположено на Карибских островах.

В проекте «АСИ на стройке» происходит временное смещение: найденная документация проектов, созданных в недавнем прошлом, становится частью сконструированного названием будущего. Так проект архитектурного бюро *Zaha Hadid Architects* здания экспоцентра в Астане превращается в проект «РО АСИ "Верхняя Агарт"» — отделения Агентства Сингулярных Исследований, которое будет заниматься «общим и прикладным криптоанализом (в том числе ноосферным), семиологическим менеджментом, конспирологией второго порядка и постконспирологией» и прочими практиками, названия которых одновременно напоминают цитаты из корпоративных презентаций и фантастических фильмов.

В предыдущих проектах Анны Титовой и Станислава Шурипы в рамках АСИ миры конструировались схожим образом. Так, например, в «Парке Дистопия» знакомые изображения, вроде исторической фотографии стройки МГУ, меняли свое значение, превращаясь в части найденного сотрудниками АСИ архива парка «Дистопия», а в «Апокалиптологическом конгрессе» — первом проекте Анны Титовой и Станислава Шурипы в пространстве АСИ на «Фабрике» — становились документами конгресса исследователей конца света. Смена значения объектов и образов происходит благодаря речевому акту названия¹.

Речевой акт, превращающий обыденные предметы в произведения искусства, активно осмыслили концептуалисты в 1960–1970-е годы. В «Заявлении об эстетической аннуляции» Роберта Морриса к паспорту из искусственной кожи прилагалась официальная бумага, сообщающая о том, что данный объект произведением искусства не является. Моррис показал интересное противоречие, наметившееся уже к 60-м: с одной стороны, правом назвать объект произведением искусства обладает художник, а с другой — точно такое же право есть и у художественной институции.

Концептуалисты первыми столкнули бюрократическое, воспроизводящее логику и процедуры капитализма, и художественное. В работе «Профайлы посетителей» Ханс Хааке довел до абсурда стремление крупной институции, будь то музей или торговый центр, собрать максимум информации о потребителях, чтобы создавать продукт, лучше всего отвечающий интересам аудитории. На открытии выставки в *Milwaukee Art Centre* посетителям раздавали анкету, похожую на стандартный музейный опросник, где, кроме привычных вопросов о половой принадлежности, возрасте и профессии, были вопросы вроде «Поддерживаете ли вы легализацию марихуаны?», «Как вы думаете, улучшились ли жизни большинства жителей Ирака после вторжения туда американцев?». Воспроизводя логику институций и направляя их взгляд на них самих, Хааке показывал то, как «художественное производство становится методом идеологического контроля и культурной легитимации»².

По выражению Бенджамина Бухло, концептуалистские практики, воспроизводя бюрократические модели или, как группа *Art and Language*, создавая коллективные субъекты, «осмыслили роль (или смерть) автора». Чем больше дух корпоративности проникал в искусство, тем для большего количества художников воспроизводство корпоративного драйва становилось методом институциональной критики. Например, в 1987 году французский художник Филип Тома создал агентство «Рэдимейды принадлежат всем» («*les ready-made appartient tout le monde*»³). Появление вместо имени автора названия институции было комментарием к стремительному развитию художественного рынка, рисковавшего превратить произведение искусства в объект потребления.

У АСИ воспроизводство бюрократических моделей начинается с названия: аббревиатура вызывает ассоциации с разнообразными «исследовательскими центрами», занимающимися в основном производством бумаг. Эффект усиливается еще и тем, что в ответ на запрос «АСИ» поисковик выдает некую государственную организацию «Агентство Стратегических Инициатив», уже сами описания которой напоминают бюрократические рэдимейды.³

В рамках Агентства Сингулярных Исследований художники Анна Титова и Станислав Шурипа выступают как «сотрудники-фрилансеры»⁴, а АСИ становится коллективным корпоративным субъектом. В этом замещении воспроизводится и доводится до абсурда модель отношений художник — институция, при которой художественное производство и мышление замещаются работой анонимных штатных институциональных дизайнеров⁵, или сам художник превращается в оформителя властных отношений⁶.

В проектах Анны Титовой и Станислава Шурипы в рамках АСИ есть повторяющийся элемент — экскурсия. Управляя направлением взгляда зрителя, экскурсовод-лектор рассказывает о значении изображений для той реальности, которая конструируется в рамках АСИ. Через серийность экскурсии АСИ довели до абсурда модель деятельности культурной институции, слипающейся с работой развлекательного центра. При такой модели ни о каких смыслах речи быть не может, центральным становится действие само по себе, призванное вовлечь и развлечь как можно большее число посетителей.

Через речевой акт названия художники работают с эмоциональностью документального⁷: с тем, как документ, потеряв функции сохранения достоверной памяти, стал частью властных манипуляций.

В проекте «На стройке» изображения зданий кажутся знакомыми, где-то виденными, но с точностью припомнить, где именно, не получается, они напоминают, скорее, обобщенные образы архитектуры будущего вроде тех, которые могут присниться. Аналогично функционировали документальные образы в «Парке Дистопии» — при кажущейся узнаваемости невозможно было назвать точное событие, с которыми они были связаны. Без комментария экскурсовода или подписи, лишённые своих предыдущих контекстов, они казались зависшими в вакууме обрывками ситуаций.

Ливано-американский художник Валид Раад, выступая от имени воображаемого коллективного субъекта *The Atlas Group*, при создании каталога фото- и видеоматериалов, связанных с гражданской войной в Ливане 1970–1980-х годов, применял схожие с

АСИ стратегии работы — конструировал иные миры с помощью документальных изображений. Согласно истории проекта *Sweet Talk*, «The Atlas Group наняла дюжины мужчин и женщин, чтобы те фотографировали улицы, витрины, здания и другие места политической, культурной или экономической важности, записывая время и место съемки фотографии»⁸. Одна из частей этого проекта называлась «Документы Хилвз. Фотографический памятник Бейруту» (*Hilw commissions. A photographic monument to Beirut*). Официальная версия такова — фотограф и танцовщица Ламия Хилвз в 1992 году сфотографировала здания, спустя 14 лет она отдала в архив не только эти фотографии, но еще и увеличенные, искаженные и раскрашенные изображения тех же домов. В переданном архиве отсутствует информация о времени и месте, а значит, узнать здание на фотографиях невозможно. Свен Спикер писал, что части и фрагменты работ *The Atlas Group* «перевернутые, вырезанные, похожие на сны (здесь: кошмары) происходят из связанных между собой ситуаций и событий, однако те процедуры, которые привели к их объединению (внутри работ *The Atlas Group*) остаются неизвестными»⁹.

В других проектах *The Atlas Group* через множественные несоответствия и несовпадения обнажалось то, насколько документ подвержен не только условиям, в которых он создается, но и тому, кем он воспринимается и считывается. Говоря об истории войны в Ливане, *The Atlas Group* обращались не только к конкретным историческим событиям, но и к более общему вопросу зависимости знаний о прошлом от оптики настоящего.

Если в проектах *The Atlas Group* позиция зрителя во времени была определена — он смотрел из настоящего на события прошлого, то в «На стройке» из смутно знакомых обрывков прошлого конструируется возможное прекрасное будущее, тогда как настоящее шумно, некомфортно или вообще отсутствует. Утратившее линейные связи время указывает на нечто вне выставочной ситуации: на современность, состоящую из самонадеянных заявлений о будущем и всплывающих из небытия руин иных эпох.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ «Скажем как художники, а не как сотрудники Агентства: в этом и состоит сила искусства. Она не в технике создания образов, не в ремесле, а скорее, в том, что художник называет велосипедное колесо, приделанное к табуретке, произведением искусства, и оно им становится. Почти чудесным, на первый взгляд, образом. Эта энергия искусства в чистом виде нашла свое применение только в XX веке. До этого она действовала, скрываясь за материальным воплощением. С энергией переозначивания сталкивались и художники, и бюрократы, но их позиции в культурном пространстве Нового времени были настолько несовместимы, что мало кому приходило в голову глубинное сходство между ними. В наше время, наоборот, все это смешивается: сила искусства, бюрократическая и массмедийная магия». См. *Шестакова А. Анна Титова и Станислав Шурипа: «Бюрократы создают реальность, просто называя вещи»*. <http://aroundart.org/2015/12/09/titova-shuripa-interview/>

² *Buchloh B. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*. October Vol. 55. 1990.

³ https://asi.ru/about_agency/

⁴ *Шестакова А. Анна Титова и Станислав Шурипа: «Бюрократы создают реальность, просто называя вещи»*. <http://aroundart.org/2015/12/09/titova-shuripa-interview/>

⁵ Примером такой работы могут быть некоторые недавние проекты фонда «Виктория – искусство быть современным»: выставка Кирилла Глуценко «Глуценкоиздат» и выставка Михаила Толмачева «Пакт молчания».

⁶ Самым ярким примером подобных отношений искусства и власти можно назвать многочисленные паблик-арт проекты, появившиеся на московских улицах. См. <http://www.colta.ru/articles/art/5178>

⁷ *Шестакова А. Анна Титова и Станислав Шурипа: «Бюрократы создают реальность, просто называя вещи»*. <http://aroundart.org/2015/12/09/titova-shuripa-interview/>

⁸ Nakas K. and Schmitz B., eds., *The Atlas Group (1989–2004): A Project by Walid Raad*, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof—Museum für Gegenwart, Berlin. Cologne: Walther König, 2006.

⁹ *Spieker S. The Big Archive. Art From Bureocracy*.

Александра Шестакова

Родилась в 1993 году.

Художественный критик.

Живет в Москве.