

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael STEPANOV

Россия, Санкт-Петербург.  
 Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии. Научный сотрудник.  
 Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна.  
 Институт бизнес-коммуникаций. Старший преподаватель.

Russia, St. Petersburg.  
 St. Petersburg branch of the Russian Institute of Cultural Research. Researcher.  
 Saint-Petersburg State University of Technology and Design.  
 Institute of Business Communication. Senior lecturer.

[michail.stepanov@gmail.com](mailto:michail.stepanov@gmail.com)



## КУРАТОР

# КАК РЕЗУЛЬТАТ РАЗДЕЛЕНИЯ ТРУДА (ПО П. ВАЙБЕЛЮ). ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОЛЕГОМЕНЫ К КУРАТОРСТВУ В ТЕХНОЛОГИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Кураторство важнейший институт современного искусства. Именно куратор делает саморепрезентацию художника продуманным производением современного искусства, искусства осмысляющего настоящее. В представленной статье анализируется представление куратора П. Вайбеля о кураторах и предлагается теоретический взгляд на проблему кураторства в технологическом искусстве. Что такое технологическое искусство? как оно осмысляет современность? И может ли оно обойтись без куратора? Предлагается использование понятия машинное, которое снимает оппозицию искусственного и естественного, куратора и художника. Оно меняет акценты в исследовательских перспективах, направляет взгляд не на статику, а на динамику культуры — с объектов на процессы и условия протекания культурных процессов в их контекстуальном поле; направляет внимание исследователя на то место, где и как происходит сам процесс производства, переформулирования вещей и отношений, в которых участвуют многие.

**Ключевые слова:** технологическое искусство, машина, де-автономия, медиа, среда, медиа арт, куратор, художник, П. Вайбель

## The Curator as a Result of the Division of Labor (by P. Weibel) — Theoretical Prolegomenon to Curating in the Technological Arts

The institution of curating in contemporary art is most important, as it provides the self-representation of an artist and his product as perceived by contemporary art; art is conceptualized in the present. The article discusses the idea of curator, P. Weibel, about curators and offers a theoretical approach to the problem of curating in the technological arts. What is technological art? How does it perceive the present? Can it do without a curator? The author discusses the use of the concept of the machine, which removes the opposition between the artificial and the natural, the curator and the artist. The article shifts the emphasis of the research perspective, turning from the statics to the dynamics of culture — from the objects to the processes and conditions of cultural processes in the course of their contextual field. Thus, the author directs the attention of researchers to the where and how of actual production processes, and the production and registration of new things and relations.

**Key words:** technological art, machine, de-autonomy, media, environment, media art curator, artist, P. Weibel

0

Когда возник институт кураторства? Что послужило причиной его возникновения?

Художник, приближенный венским акционистам, теоретик новых медиа и компьютерного искусства, директор ZKM — Центра искусства и медиатехнологий в немецком Карлсруэ, куратор международных художественных выставок, в том числе и 4-й Московской биеннале 2011 года, Петер Вайбель имеет ответ и на эти вопросы.

На русском языке есть два отдельных сборника переводов статей Петера Вайбеля «10++ программных текстов для возможных миров»<sup>1</sup>.

В первой книге в интервью Ксении Голубович, получившем форму вокабуляра куратора или Curators terms, он дает свое видение проблем современного искусства и института кураторства.

<sup>1</sup> Вайбель П. 10++ программных текстов для возможных миров. М.: Логос, Гнозис, 2011.



## НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ / NARRATIVE TURN

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael STEPANOV

| Куратор как результат разделения труда (по П. Вайбель) |

ства в частности. «В XIX веке кураторов не было... сами художники устраивали выставки своих коллег, решая, кого примут, кого нет»<sup>2</sup>. Куратор появляется исключительно благодаря явлению дифференциации (Вайбель ссылается на термин Николааса Луманна — *Ausdifferenzierung* — расслоение), что связано с разделением, когда «в век капитализма прежде цельная система искусства разделилась на подсистемы»<sup>3</sup>.

«Искусство представляли те, кто способен его делать. И совершенно правильно», — Вайбель утверждает, что это расслоение и разделение труда представляет собой проявление капитализма в искусстве, капитализм проникает в искусство «глубже... чем в иные области духа» как, например, в науку. Из него проистекает «невежество», сущий бич современного искусства, часто неспособного произвести нечто новое<sup>4</sup>. Такое разделение как в музыке — директор, композитор, дирижер, исполнитель — «ослабляет искусство как систему». Вместо деструктивной расслаивающей и ослабляющей искусство институции кураторства, Вайбель практикует и предлагает «старый принцип» или — как он называет это — «обучающую демократию»: «Принцип здесь такой: ты — художник и, как художник, знаешь других художников, так зачем тебе нужны посредники? Выставки нашего центра (ZKM — Центр искусства и медиатехнологий в Карлсруэ — прим. М. С) — это и есть выставки, где одни художники выставляют других»<sup>5</sup>.

Отношение к куратору как посреднику, часто непрофессиональному и ничему не понимающему в искусстве, каким его здесь представляет Петер Вайбель, это частный взгляд «художника», который всегда сам был куратором. Между тем, Вайбель чувствует тренды в искусстве, и он, несмотря на свои заявления об упадке искусства, делает ставку на технологичное медиа искусство.

Являющаяся характерным признаком нашей эпохи транспарентность, проницаемость сфер (Прозрачность зла, как писал Бодрийяр), — следствие медиализации мира. В современном глобализованном мире медиа связывают различные культуры, прежде автономные сферы науки, искусства, морали, технологий и т. д. — это бросает нам новые вызовы и, прежде всего, вызовы ставшей традиционной автономности искусства, которое имеет свою специфическую сферу, свои значения и которое вырабатывает особый эстетический опыт. В XXI веке искусство нуждается в науке, а наука в искусстве, своевременно утверждает Петер Вайбель и говорит о закате модернистского искусства — автономного, сакрализованного автором и его индивидуальным мастерством. Лишняя искусство и науку автономии, Вайбель утверждает автономии технологий.

Проницаемость сфер вызывает чувство беспомощности перед экологическими, энергетическими, политическими кризисами современности, постоянно транслируемыми в масс-медиа. Например, традиционные демократические политические практики — голосование, протест — остаются, но ничто не меняется. Человек чувствует себя беспомощным. Вайбель обращается к истокам, к грекам, древнегреческое слово, обозначающее беспомощность, — *atechania*. Антоним этого поня-

тия — *techania*: инструменты, машины, технологии, которые изобретает человек, чтобы не быть беспомощным. Это один из способов ответить на вызовы современности. Технологии и технологическое искусство, их экспериментально тестирующее — «суть не что иное, как способы прийти нам на помощь»<sup>6</sup>. Технологию невозможно отделить от искусства, так как мы живём в глобальном мире, где освобождение посредством технологий прошло «первую фазу», а теперь осуществляется вторая — освобождение от общества: «Механические искусства (ремёсла) и медиа-арт служат инструментами для освобождения человека от природы (первая фаза), а теперь — и от общества (вторая фаза). Персонализированное использование технологии — девиз нашей эпохи с самого её начала (персональный компьютер, айфон и т. д.). Чем более личностный характер приобретают технологии и медиа, тем успешнее они содействуют созданию инструментов, увеличивающих наши возможности для деятельности»<sup>7</sup>.

Почему Вайбель делает ставку на технологии? Ответ прост и очевиден: любая человеческая деятельность, любое искусство технологично. Технология работает, если она адекватна законам природы (физики, химии и т. д.) именно это, а не политическое доминирование, соответствие догматам веры и т. п. («модернистские» законы), является ведущим в настоящем.

Современное искусство — высокотехнологичное, оно рождается в лабораториях, утверждает куратор. «Актуально то искусство, что на языке настоящего исследует проблемы настоящего»<sup>8</sup>. Технологичен сам человеческий мир, вбирающий в себя весь спектр технологий. Актуальное искусство поэтому обращает внимание на всех акторов. Сейчас уже не художник создает искусство, творя один в душевной мастерской, он и технологии делают это вместе со зрителями. Вайбель опирается на акторно-сетевую концепцию Латура-Валлона, где понятие «актор» применимо ко всем факторам мира, одушевленным и неодушевленным, способным к сопротивлению и изменению (Бруно Латур и Петер Вайбель в ZKM провели две успешные выставки *Iconoclash* (2002) и *Making Things Public* (2005)).

Искусство невозможно без соучастия художника, общества, технологий, говоря иначе, наблюдателя и наблюдаемого, оно не может быть направлено на само себя, не может быть автономно. Что это значит? Искусство более не может быть сделанным вручную? А как же живопись, скульптура, танец? Нет, не так. Современная эпоха — это эпоха множественности и плюрализма. Объединяют, пронизывают множество миров — технологии. «Развивавшиеся на протяжении столетий эстетические стратегии двухмерного представления пространства в живописи, фотографии, кино и видео становятся могущественным инструментом. Множество методов, разработанных в медиа, возникших в прежние эпохи, сохраняется»<sup>9</sup>. Призыв одновременного применения всех эстетических стратегий, это и есть специфика электронных медиа, формирующих современное представление пространства. Таким образом, высокие технологии новых медиа, по мнению Вайбеля, — единственный универсальный язык человечества.

<sup>2</sup> Там же. С. 13.<sup>3</sup> Там же.<sup>4</sup> Там же. С. 14–15.<sup>5</sup> Там же, с. 14.<sup>6</sup> Там же, с. 300.<sup>7</sup> Там же, с. 301.<sup>8</sup> Там же, с. 274.<sup>9</sup> Там же, с. 134.

## НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ / NARRATIVE TURN

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael STEPANOV

| Куратор как результат разделения труда (по П. Вайбелю) |

Медиа-арт — это, прежде всего, новый язык, новое измерение реальности в искусстве. Его новизна в том, что оно меняет наш взгляд на мир, и — шире — нашу чувственность. В его объективе вещи и проблемы, не воспринимаемые другими искусствами, ни живописью, ни фотографией, ни кинематографом. Новые технологические средства не просто рассматривают мир, но дают возможность конструировать новые смыслы. Они осуществляют переходы и преобразования, переводы и изменения. Картография мира, его состояние сегодня это тотальное переписывание, или, иначе говоря, передислокация центров культурного производства в экономико-политическом смысле и отражение этих процессов в искусстве (так, центр современного искусства оказывается в Азии). Можно сказать, что медиа-арт является не столько расширением человека (М. Г. Маклюэн и т. д.), сколько расширением машины, которая осваивает новые сферы и саму себя через нас, производителей, зрителей и участников одновременно.

## 1

Попытаюсь прояснить предысторию вопроса, рассмотрев проблему де-автономии сред искусства и науки, и, возможно, разобраться с дефинициями медиальности «антропологической» (расширения человека) и «технологической» (расширение машины). Здесь важно показать, что медиа непосредственно задействованы в сфере как искусства, так и науки, оказываясь деавтономизаторами этих сред, поэтому следует говорить о технологиях искусства и науки как о двух способах производства и фильтрации знания. *Science Art*, технологическое искусство, продукт машинного существования медиа, сводит две сферы, лишает их автономии не для того, чтобы просто столкнуть их друг с другом в поединке на победителя, напротив. Этот поединок происходит независимо от желаний науки и искусства, которые всегда стремятся к эмансипации. Сами медиа осуществляют фильтрацию обеих сфер, с целью извлечения предельных, абстрактных значений, на которые в своей автономии ни наука, ни искусство не отваживаются, точнее даже не помышляют, так как верят в свой особый независимый путь. Но вопреки всякой вере в автономное существование не существует линейного или непрерывного развития ни науки (эпистемы М. Фуко, парадигмы Т. Куна и т. п.), ни искусства (как показывает Вилем Флюссер — фотография это не усовершенствование живописи). Переходы событийны и непредсказуемы и зачастую происходят на ничейной территории де-автономных сред. В настоящее время такой средой является среда *Science Art*, где речь идёт не столько об улучшении человеческой породы, сколько о расширении понимания медиальности в качестве машинного природы.

Преследующему нас в настоящем разделению науки и искусства мы обязаны Новому времени, это разделение фундаментально утвердилось с эпохи Просвещения и лишь в последнее столетие стало подвергаться планомерной деструкции.

На теоретическом уровне мощной скрепой разделения было обязательное наличие рационалистической методологии в науке, вспомним с чего начинал отец Нового времени Декарт — с «Рассуждения о методе», который должен прямой дорогой привести к истинному знанию. Можно отчетливо проследить разделение на человека науки и человека искусства и на изо-

бражениях того времени: атрибут ученого — циркуль или другой инструмент расчета; кисть, планер, напротив — атрибут художника. Сейчас и тот, и другой будут изображены, скорее, одинаково — за компьютером. Что такое компьютер, отдельный сложный вопрос, но культурологический ответ на него уже сформирован: компьютер это универсальная машина. Немецкий исследователь техник культуры Мартин Буркхард считает, что компьютер выступает в качестве универсальной машины: он не столько инструмент, сколько мастерская или цех, который не столько опосредует, сколько, напротив, создает производственное пространство, организует определённую рабочую среду<sup>10</sup>.

Отчетливое преодоление нововременного инструментального подхода к миру и технике как всего лишь средству достижения целей проявляется, по мнению В. Флюссера, в середине XIX века с изобретения практики фотографирования. «Фотографирование есть техника, это значит — практика, базирующаяся на научных теориях (оптике, химии, механике и других дисциплинах). Со времени Ренессанса техника и искусство различаются по следующему критерию: техника поддерживается теорией, искусство — эмпирической практикой. ИмPLICITно в это различие вложено то, что модель переживания (эстетическая модель) является не теоретизируемой, и поэтому искусство в своей цели должно быть эмпирическим. Однако фотографирование поставляет изображение — продукт, доселе оставляемый за собой искусством. Следовательно, фотографирование разрушает нововременное различие между техникой и искусством»<sup>11</sup>. Флюссер утверждает, что это только начало и, по аналогии с калькулирующей практикой фотографии, развиваются другие дигитальные или цифровые практики проецирования и создания образов, текстов, тел и движущихся тел (например, *machinima* — анимационные фильмы реального времени в 3D средах).

Компьютер как универсальный и, в какой-то мере, сверхмедиальный аппарат оказывается основным фактором деавтономизации практик науки и искусства. С помощью компьютера можно все «старые медиа» перевести в новый формат, не отменить, как полагают консервативно настроенные медиафилософы, а именно перевести, перенести, переписать, трансформировать, что значит продолжить мыслить ими, производить смыслы. Универсальная машина (как и аппарат восприятия) является одновременно прошедшим, настоящим и будущим, она не что, что жизнь единичного преувеличивает.

Деавтономизация искусства и науки связана как с технологическими изменениями, так и со связанной с ними сменой восприятия (следствием медиализации мира), в процессе которой наука и искусство перестают быть автономными сферами, и мир понимается как конструкция медиа. Здесь под медиа понимаются как персональные, так и массмедиа.

В глобальном многомерном современном мире медиа пронизывают и связывают различные культуры, сферы науки, искусства, морали и т. д. Эта медиальная пронизанность также бросает нам новые вызовы и, прежде всего, вызовы ставшей традиционной автономности искусства, которое, как принято

<sup>10</sup> Burckhardt, M. Vom Geist der Maschine. Eine Geschichte kultureller Umbrüche. Frankfurt/New York: Campus-Verlag, 1999, S. 13.

<sup>11</sup> Флюссер В. О проецировании // Хора, 2009. N 4/5, С. 72



## НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ / NARRATIVE TURN

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael STEPANOV

| Куратор как результат разделения труда (по П. Вайбелю) |

считать, имеет свою специфическую сферу, свои значения и вырабатывает особый эстетический опыт. В случае утверждения автономии общим местом стало представление, что наука постигает, расщепляя, умерщвляя, рассекая чувственно данное, выявляя тем самым, или выдирая, абстрагируя из целостности явления его сущность, закон, управляющий этим явлением. Искусство же, напротив, в «дискурсе модерна» (Ю. Хабермас) синтезирует — рождает чувственно воспринимаемое (характерный пример — наивная романтическая концепция искусства, кантовская эстетика).

Так называемое научное искусство, *science art*, искусство исследования, сплетающее науку и искусство, формируется такими разными видами искусства как *BioArt*, *Telepresence Art*, *CyberArt*, *Robotik*, *NetzArt*, *A-Life-Art*, экспериментами в области нанотехнологий и так далее. В отношении техники и технологии, в особенности медиа идут активные поиски определений, новых смыслов для понимания их функций в культуре. Наиболее распространённым является не критическое антропоморфное утверждение о расширительных возможностях усиления человека через технологии. Опасность такого осознания технологии как внешнего расширения человеческого тела заключается в том, что закрепляет понимание человека как недосуществования, как протезированного, в перспективе всегда ущербного и фрагментированного, нуждающегося в *enhancement* — совершенствовании, технической модернизации. Такое определение основано на новоевропейском понимании субъект-объектных отношений, где инструменты и машины выступают в качестве протезов тела, усиливают его, или, иначе, «расширяют». Здесь символом оказывается высказывание З. Фрейда «человек — бог на протезах» из знаковой работы по негативной антропологии «Недовольство культурой» 1930-го года. Это же определение не критически принимают в аналитике медиа.

При более детальном анализе специфики медиатеоретических подходов можно выделить две ведущие тенденции понимания медиа: антропо- и техно-центристское.

Литературовед и пионер-медиатеоретик Маршалл Маклюэн определяет медиа исключительно антропоцентрически — медиа это *extensions of man* или «внешние расширения человека»<sup>12</sup>, которые техническим образом расширяют восприятия человека, расширяют его тело. Маклюэн не различает медиа и технику, для него это одно и то же, любая техника — медиа, любые медиа — технические. Канадский медиатеоретик причисляет к медиа практически всё, что может передавать хоть какой-то смысл: колесо, деньги, одежду, электрический свет и т. д. Анализируя их развитие, он видел их будущее в непосредственном расширении человеческой чувственности, протезном «расширении тела», интерфейсе человек-мир как непосредственном соединении нервной системы всех людей в «глобальную деревню»: «С физиологической точки зрения, человек в ходе обычного применения технологии (то есть своего всевозможными способами расширенного тела) постоянно модифицируется ею и, в свою очередь, находит все новые и новые способы ее дальнейшего совершенствования. Человек превращается, так сказать, в органы размножения машинного

мира — подобно пчеле, выполняющей подобную роль в растительном мире, — позволяющие ему размножаться и постоянно развивать все новые и новые формы»<sup>13</sup>. Следуя настрою негативной антропологии, Маклюэн сетует на опасность «технической симуляции сознания», на атрофию и ампутацию чувств техническими приспособлениями, своего рода наркоз, приводя известный миф о Нарциссе<sup>14</sup>.

Немецкий теоретик Фридрих Киттлер, в отличие от него, настаивает на автономности технических средств: «машины — это не простые приумножения телесных возможностей»<sup>15</sup>. Медиатеоретика интересует то, как происходила автономизация техники, как техника обретает власть над субъектом. Он не просто сводит медиа к технике, но низводит их до функции — запись, хранение и воспроизводство информации: «все технические медиа либо запоминают, либо переносят, либо обрабатывают сигналы»<sup>16</sup>. Что, по большому счету, мало что проясняет в самой специфике как медиа, так и техники, науки, искусства и их взаимоотношениях.

Оба этих теоретика медиа, вышедшие из литературоведения, являются родоначальниками теории медиа, и как любым первопроходцам им свойственна радикальность. Причем радикальность их высказываний остается в прошлом, их имена уже вписаны в пантеон классики теории медиа, но теория и практика не перестают развиваться.

Более взвешенную позицию в отношении медиа занимает австрийский специалист по медиаискусству Оливер Грау: «Медиа влияют, совершенно всеобщее, на формы восприятия пространства, предметов и времени, и они самым тесным образом связаны с человеческой историей значений»<sup>17</sup>. Медиа — это технологии производства значения. Они не сводятся только лишь к техническому средству, ибо обладают своего рода суверенностью, позволяющей им производить функциональные изменения в восприятии, а значит и мышлении.

«Медиа как машины абстракций»<sup>18</sup>, подвластны не только маклюэновскому понятию *extensions of man*; они расширяют сферу понимания нашего существования. Медиа как машинные образования представляются нами как среда, в точной аналогии с микробиологическим термином среда или *medium*: питательная субстанция, используемая для лабораторного выращивания организмов (культивирования бактерий, бактериофагов, личинок дрозофил и т. п.). Среда представляет собой множество всех элементов, которые не входят в определенную систему (наука, искусство, мораль и т. д.), но с которыми данная система может взаимодействовать. Медиа как способы чувствования, видения, говоря шире — мышления, ибо вся человеческая деятельность опосредована, есть такая среда.

Понятийной моделью для такой среды является концептуализация машинного, предложенная Феликсом Гваттари

<sup>13</sup> Там же. С. 57.<sup>14</sup> Там же. С. 50–58.<sup>15</sup> Киттлер Ф. Оптические медиа: Берлинские лекции 1999 г. М.: Логос; Гнозис, 2009, с. 129.<sup>16</sup> Там же. С. 19.<sup>17</sup> Грау О. Фантазмагорическое визуальное колдовство 18-ого столетия и его жизнь в медиа искусстве. / пер. с нем. // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 5(6), С. 103.<sup>18</sup> Степанов М. А. Машины абстракций и конец протезирования. // Медиафилософия II. Границы дисциплины. СПб.: СПбФО, 2009. С. 100.<sup>12</sup> Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: КАНОН-пресс-Ц, 2003.

## НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ / NARRATIVE TURN

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael STEPANOV

| Куратор как результат разделения труда (по П. Вайбелю) |

и Жилем Делёзом. Машина не как технический агрегат, или как метафора, а как сложная констелляция. Всегда машинный ассамбляж — сцепления вещей, людей, ситуаций; не за(под)мена, приспособление, а содействие, производство, подсоединение; наиболее точное определение их связи — обмен. Говоря о де-автономной среде, мы имеем ввиду именно такой машинный ассамбляж, включающий в себя всё окружение «произведения» искусства — аппаратуру, или машины (в привычном, но недостаточном для нас определении), художников, консультантов, искусствоведов, кураторов, и наконец зрителей. Зритель, как известно, с начала эпохи перформансов, хэппенингов, акций не просто осматривает пространства выставки, само произведение «искусства»/науки, но вступает с ними во взаимодействие, в результате которого не просто выявляется заложенный смысл представляемого произведения, но производится смысл — социально значимый смысл произведения искусства.

На анализе произведений Зои Белофф О. Грау показывает, что «машины это не только простые инструменты», художница подчеркивает, что машины глубоко коренятся в бессознательном, в истории медиа, в пространстве утопических проекций<sup>19</sup>.

Это более очевидно, если сосредоточиться на такой разновидности технологического искусства как *bioArt*. *BioArt* — искусство, которое использует живой материал (бактерии, клетки, ткани или трансгенные организмы). Его цель экспериментально прокомментировать или трансформировать научные биотехнологические практики, практики опасные и даже ужасные, если верить фантастическим фильмам. При всём этом стабильного определения нет: оно же «трансгенное искусство» (Эдуардо Кац), или «искусство биотехнологическое» (Йенс Хаузер).

Создаваемые произведения испытывают крен в область бесформенного, жуткого и далеки от классики возвышенного и прекрасного, что уже выдает очевидный уход от идеи автономии искусства. Произведения, которые скорее напоминают чудовища, разнообразные безобразные полуживые существа, аватары и прочие эффекты — это «загадки» монстры, которые требуют особых условий показа — де-монстрации<sup>20</sup>:

monstro  
mōnstro, āvī, ātum, āre  
указывать, показывать  
monstrum  
mōnstrum, ī n. [moneo]

- 1) знамение, предзнаменование, знак (monstra ac portenta C)
- 2) чудо, диво Ctl, V, C etc.; чудовище
- 3) невероятная вещь, необылица (monstra dicere C)
- 4) урод (m. mulieris Pl)

Монстр уже сам в себе несет ответ, что он есть, он задает вопрос — и отвечает, его нужно просто показать и увидеть. И что мы видим? — мы видим медиальные связи, живую среду, производящую эти связи и производимую ими и потоками данных/веществ — метаболические процессы, осуществляющие

этот ассамбляж, эту машину. И важно, что в каждом отдельном случае связи производят новую машину (только когда это искусство ново, оно включает в себя зрителя, трансформирует реальность).

*BioArt* использует и делает нам очевидным биологическое понимание «медиа» — не как средств (СМИ) или инструментов, повсеместно принятых медиатеорией и массовым сознанием, — а понимается медиа как элементы окружающей среды, которые способствуют росту и развитию живых существ — и самой коммуникационной среды.

Примечателен способ его функционирования в ландшафте эстетического. *BioArt* — это перверсивно зрелищное искусство, хотя бы потому что мы испытываем как минимум физиологическую аттракцию или отторжение к экспонатам и самой теме био-медико-технологической модификации, производства «живого» на основе технологии и практики медицинских и биологических наук. Этот высокотехнологичный вид искусства показывает нам совсем не то, что он демонстрирует, а именно — саму суть медиального, а вместе с тем и машинного.

Перверсивная зрелищность строится на экспрессии, спонтанной выразительности предметов, которые мы одариваем близкими нам смыслами, человеческими смыслами, то есть понимаем эти выраженные предметы особым образом — антропологически. Именно на нем, на биоарте распадается или, как минимум, тормозится идея «внешних расширений человека» М. Маклюэна, сюда же можно отнести мечты трансгуманистов о «загрузке сознания» (техногенном увеличении памяти, силы, сознания и т. д.), перевод взгляда с человека как центра «картины мира» на сам мир, где этот взгляд уже встроен, определенным образом существует в пространстве и времени.

Имея дело с произведениями биоарта, человек перестает быть автономным субъектом, один в страхе за своё тело (душу), другой — осознавая сложность и неоднозначность самого человеческого. Субъект, человек перестает существовать как автономное Существо и трансформируется в сложное динамическое образование, находящееся в постоянном сопряжении с различными феноменами окружающей среды, то есть становится коррелятом среды, но, в отличие от животного, наделенным самосознанием.

Получается, что предметный мир во всем его разнообразии всегда нагружен смыслом и производит этот смысл в динамическом взаимодействии с нами, располагая нас, таким образом, в среде смыслов. Именно это взаимодействие (вос)производит самосознание в рамках той или иной культуры.

Таким образом, исследование процессов медиального смыслогенеза наилучшим образом осуществляется в категориях машинного, то есть динамического взаимодействия, соединения, сопряжения, где все элементы как органические, биологические, так и искусственные, механические выступают как «машинные» элементы ассамбляжа. Человек на этом фоне оказывается элементом динамического соединения, способным производить смыслы, соединяя, собирая новые машины.

Технологическое искусство — ассамбляж, комбинирующий технику, пространство, людей изобретающих и тех, кто лишь присоединяется, наблюдая — это искусство, которое уже невозможно описывать в терминах иллюзии, зрелища, симуляции и т. д., ибо это, прежде всего, ещё одна машина, ко-

<sup>19</sup> Грау О. Фантасмагорическое визуальное колдовство 18-ого столетия и его жизнь в медиа искусстве. С. 104.

<sup>20</sup> Подорога В. Рене Декарт и Ars Chimaera. // Biomediale. Современное общество и геномная культура. / под ред Д. Булатова. Калининград, 2005. С. 392–402, С. 395.



## НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ / NARRATIVE TURN

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael STEPANOV

| Куратор как результат разделения труда (по П. Вайбелю) |

торая инкорпорирует в себя и зрителя, и зрелище, и цепь его производства. В такой перспективе машинное оказывается не противопоставленным человеческому (или шире — органическому), что свойственно классическому гуманизму, но, напротив, включает в себя «человеческое» наряду с нечеловеческими элементами. Человеческое и нечеловеческое уравниваются в современной технологической реальности. В таком случае мне представляется, что следует говорить не о «расширении человека», как понимает медиа и, в принципе, все технологии, преобладающее большинство теоретиков медиа XX-го века, а о «расширении машины».

Говоря о машинном, мы отмечаем тот малопримечательный момент, что технологии выступают не столько в качестве посредников между человеком и миром, сколько участвуют в производстве самого мира и представлений о мире. Машина может принимать различные обличья — от технического аппарата до социальной мегамшины, от биологической до фантазматической машины воспоминаний и сновидений (машины желаний). Все эти машины есть модификации машинного и осуществляют связь между различными элементами, например, человеком и средой. Эта работа взаимосвязи человек-среда производится в медиальных режимах, которых можно выделить четыре — тело, образ, письмо, число. Существенным здесь является то, что оперируя с понятием машинного, мы выходим из установок репрезентации (или того что Хайдеггер назвал «картина мира») тело, образ, письмо, число в качестве сферы взаимодействий человека и среды — перестает пониматься как репрезентация, которая предъясняется автономному субъекту.

Режимы медиа оказываются диспозитивами или аппаратами взаимодействия с миром, имеющими черты, свойственные машинным ассамбляжам, описанным Ж. Делёзом и Ф. Гваттари. Концептуализация машины, осуществленная ими, утверждает онтологию машинного: машины ничего не представляют, но осуществляют связи, соединяют между собой бесконечное количество элементов.

Здесь возникает разумное недоумение: и что же это за понятие, совмещающее в себе несовместимое? Прежде всего, машина — это не понятие, не объект, а подход и способ существования. Кроме того, «машина» открывает новую страницу в развитии гуманитарных наук и наук об искусстве. В частности, их употребление позволяет связать в единое целое различные планы изучения, такие как эпистемологический план, дескриптивное описание, аналитика практик. Можно согласиться, что в традиционном членении наук и практик все эти планы и даже их части относятся к разным дисциплинам — теории познания, лингвистике и семиотике, теории деятельности и практической философии, культурологии и социологии. Однако традиционная классификация и организация научных дисциплин уже давно не отвечает потребностям времени. Наиболее плодотворные исследования и теоретические разработки идут на стыках наук или в междисциплинарных областях. Понятие машина — это как раз то, что позволяет пересекаться, стягиваться науке и искусству, одной научной дисциплине и другой, позволяет связывать различные материи.

Это означает, что мы должны сосредотачиваться не на идентичности (субъект), но на процессе становления. Место, где происходят социальные явления — окружающая среда

(химическая), где техника, сексуальность, болезнь и желание борются и встречаются, смешиваются и непрерывно изменяют культурный ландшафт. Если мы используем понятие среды, машинного ассамбляжа, мы сможем лучше понять, в частности, то, что означает автономия искусства и науки: не институционализация и конституция объекта и субъекта, не детерминация людей с их социальной ролью, но непрерывное изменение социальных отношений, идентификации и деидентификации, работа на два интеллектуальных пространства науки и искусства.

Такое представление об автономии означает, что наука и искусство зависят не только от дисциплинарного регулирования, осуществляемого экономической властью, но также и от внутренних движений, трансформаций, урегулирований и «рассысков» (имеется в виду распад, расхождение, разложение и т. п.), которые являются процессом самоорганизации действующего композита (общества). Автономия выступает как саморегуляция ассамбляжа в его независимости и в его взаимодействии с ассамбляжем другого порядка. Таким образом понятие автономии искусства претерпевает значительные изменения.

## 2

Понимание произведения самим художником едва ли можно считать исчерпывающим. Если мы посмотрим на ряд произведений и концепций художников, то мы обнаружим нечто общее и причём зачастую обратное высказываемым мнениям, более того, обнаружим, что произведения подрывают теоретические основания дискурса, на которых строятся высказывания самих художников.

Не создание образов, тел, текстур, фактур, движущихся образов и текстов — всего того, что традиционно имеет непосредственное отношение к искусству в его классической (и модернистской) интерпретации; не манипуляция, критика и «свободное действие», что подразумевает искусство модернистское — искусство акционистское и т. п.; не ирония, цинизм и игра искусства «постмодернизма», а негативный опыт, практика создания нового, экспериментальное производство смысла. Здесь сам процесс является производением медиа искусства, а не только объекты и т. д.

Обратимся к некоторым примерам. Так, Дэвид Боуэн создал серию особых машин, роботических устройств, рисующих с помощью биологического «привода» — мух в *Fly Drawing Device*, зрителей в *Sonar Drawing Device* и *Infrared Drawing Device* и т. д. Или проект MEART от SymbioticA с использованием крысиных нейронов и рисующим манипулятором через сеть Интернет.

MEART аббревиатура слов MEA — *Multi-Electrode Array* — мультиэлектродный массив, и Art — искусство. Здесь художественная активность бота<sup>21</sup> произрастает из фрагментов живого биологического вещества — нейронных тканей крысы, помещённых в стеклянную чашку Петри и подключённых к массиву из электродов. Крысиные нейроны подключены к компьютеру, который, с одной стороны, конвертирует электронную активность нервных клеток в двигательные аннота-

<sup>21</sup> Бот — тип компьютерной программы, робот в компьютере, виртуальный персонаж.



## НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ / NARRATIVE TURN

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael STEPANOV

| Куратор как результат разделения труда (по П. Вайбелю) |

ции, суммарные сообщения или приказы манипулятору, а с другой стороны, раздражает нервные клетки. Роль компьютера на этом не заканчивается, так как он, в свою очередь, через сеть Интернет в режиме реального времени передает с одного края Земли на другой и обратно (из Атланты, США в Мельбурн, Австралия) потоки данных от крысиных нейронов, которые через манипулятор оставляют на бумаге следы, которые едва ли можно принять за художественные образы. При этом осуществляется стимуляция клеток через сигналы из обработанных фото австралийцев-посетителей выставки.

В произведениях Дэвида Боуэна плоттер — манипулятор или робот-рука не записывает за мухами явленные им трансцендентные истины, которые в этих штрихах сияются прочесть эзотерически настроенные интерпретаторы, а просто исполняет свою машинную функцию в этой машине машин. Здесь в самом произведении нет ничего более, чем аппаратная функциональность: мухи настолько же машины, насколько и плоттер. Зритель сам оказывается частью подобного произведения искусства, как например в *Sonar Drawing Device* («Рисующее устройство с сонаром») Боуэна, где аппарат, сканируя окружающее пространство, регистрирует все его конфигурации и активность действий зрителей. Собранные данные трансформируются в изображение, производимое плоттером, мгновенно фиксируя все изменения активности в комнате. Это включает зрителя в игру с аппаратом, так как позволяет наблюдать мгновенное изменение картины в соответствии с собственной активностью. Взаимодействие с устройством показывает, что не только человек влияет на поведение аппарата, но и аппарат, вовлекая его в свою игру, влияет на поведение человека. Так же работает восприятие человека, что заметил ещё В. Беньямин в своей легендарной работе о «технической воспроизводимости». Человек в одном случае привносит значения, в другом он производит его в диалоге с аппаратом. Творит собой, своими действиями, оказываясь машиной, так как действия его уже запрограммированы социумом, воспитанием, протестом.

Соучастие зрителя в акте творения произведения искусства, происходящее размытие границ — автономии искусства и науки, техники, — эти поиски начались ещё во времена первого авангарда начала XX-го века: антиискусство редимейдов Марселя Дюшана, антирепрезенталистский театр Антона Арто, нацеленный на уничтожение разрыва между сценой и зрительным залом; дадаизм, перформансы, хэппенинги, Дж. Кейдж, Нам Джун Пайк, Флюксус движение, и т. д., но прежде всего — концептуализм. В технологическом искусстве важно то, что произведение существует, сам процесс его существования. И всё же здесь сохраняется различие искусства, как негативной практики создания небывшего, нового, с наукой, нацеленной на позитивное повторение, овладение законом природы (фундаментальная наука) и массовым производством (прикладная наука).

Показанные примеры сообщают нам, что произведения искусства это не то (не только), что делают, производят, рисуют эти полуживые существа, а сам процесс, включающий в себя аппараты, живые существа, полуживые клеточные образования и нас, зрителей, как определенный ассамбляж, машинное соединение.

Общим для приведенных примеров является то, что сами по себе элементы, используемые художниками, не являются художественно ценными. В первом случае это мухи и роботический привод (хотя и искусно сделанный), во втором биологический материал животных и плоттер — пожалуй, их можно было бы рассматривать как метафоры, но такой взгляд банализирует медиаискусство, дезавуирует и обесценивает произведение, превращая его в аттракцион, механическую машину развлечений. Гораздо важнее во всех этих примерах, устройствах — то, что они позволяют нам понять, делают наглядным и очевидным смысл самих медиа. Здесь нет готового предмета художественного произведения искусства, а есть процесс образования среды, организованной/производимой этими элементами в их сопряжении. Именно сопряжение множества элементов — ассамбляж машинного типа — делает наглядным производство смысла. То, как медиа привносят значения, не являясь нейтральными трансляторами. Они не просто записывают, хранят и передают, а производят значения.

Смысл произведения заключается в том, чтобы увидеть/показать, что существует индивидуальное производство смыслов и здесь равны человек, муха, нейроны крысы — так как смысл возможен только в среде взаимодействия — как опыт. Но также и то, что без человеческого/другого человека мир/среда предстает как бесконечное пространство, лишённое смысла.

Спонтанность и непредсказуемость ограничены техникой, лишь в рамках допустимых действий и при восприятии человеком рождается смысл — в данном случае происходит понимание того, как рождается смысл.

Не автор, не зритель и не мухи создают смысл, смысл создается самой средой (*es denkt* / «мыслится» Фридриха Ницше), вместе всеми элементами среды — это машинный ассамбляж, поэтому речь идёт о расширении машины. Лишь наша страсть к визуальному и тяга к антропоцентризму логики не дает нам это видеть/понимать. Искусство — это не только способ представить жизнь, понять её, но и способ её осуществить.

Действительную содержательность искусства стоит искать не исключительно в технической, визуальной или вербальной формах воплощения, она в демонстрации процесса становления новой реальности, новых смыслов. Американский художник-концептуалист Джозеф Кошут, в интервью Жанне Сигел<sup>22</sup> сказал, что «искусство — это философия, ставшая конкретной» (*Art is itself philosophy made concrete*)<sup>23</sup>, я бы, внеся различие, повторил: «технологическое искусство — это конкретная философия медиа».

Для того чтобы анализировать, наблюдать, описывать эти процессы, необходимы соответствующие понятия и адекватная точка зрения. Мой тезис гласит: понятие машинного дает возможность анализировать эти процессы на междисциплинарном уровне исследования. Как аналитическое понятие оно означает соединение разнородных культурных феноменов во временном пространственном и исторически ограниченном

<sup>22</sup> Jeanne Siegel. Art as Idea as Idea. The interview with Joseph Kosuth was broadcast on WBAI on April 7, 1970.

<sup>23</sup> Kosuth J. Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990. Cambridge (MA) and London: Massachusetts Institute of Technology, 1991. P. 14, 52.



## НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ / NARRATIVE TURN

СТЕПАНОВ Михаил Александрович / Michael STEPANOV

| Куратор как результат разделения труда (по П. Вайбелю) |

объединении или ассамбляже, который изменяется и изменяет конфигурацию среды. Отсюда важнейший аспект понятия машинное, он состоит в том, что машинное снимает оппозицию искусственного и естественного, куратора и художника; меняет акценты в исследовательских перспективах, направляет взгляд не на статику, а на динамику культуры — с объектов на процессы и условия протекания культурных процессов в их контекстуальном поле; направляет внимание исследователя на то место, где и как происходит сам процесс производства, переоформления вещей и отношений, в которых участвуют многие.

Через искусство человек создает свой образ мира в соответствии с технологическими возможностями общества и, таким образом, искусство выступает конструктивным принципом индивидуализации культуры. В этом заключается суть переписывания — способа существования культурных

феноменов. Перезапись — это и сохранение архива, перевод из одного режима медиа в другой. Эта идея очень важна для Петера Вайбеля, для него актуальное искусство — это современное искусство, которое одновременно и архивация современности. Архив направлен в будущее, он доступен изучению и переписи, так как только так можно сохранить прошлое. И здесь опять необходимы технологии, действующие как прививка бессмертия.

Но где же свобода художника, если он зеркало социальной реальности? Свобода выбирать мир или множество миров, и отражать их различными зеркалами — а значит, конструировать мир. Это и осуществляют медиа и технологии. Здесь во многом важен не сам объект, а процесс — то, как он был создан, как демонстрируем и как он существует — в этом ядро, по крайней мере, биоарта, «жизнь» произведений которого ограничена и быстротечна.

