

DOI: 10.15593/perm.kipf/2020.4.08

УДК 658.512.2

ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ МАШИНИРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА: СТАНОВЛЕНИЕ ТЕХНИЧЕСКИМ И ИСКУССТВО

Я.Э. Цырлина

Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь, Россия
Музей современного искусства «ПЕРММ», Пермь, Россия

О СТАТЬЕ

Получена: 01 октября 2020 г.
Принята: 14 ноября 2020 г.
Опубликована: 19 января 2021 г.

Ключевые слова:

онтотехнология, машина, техно-природа, техно-искусство, постчеловеческое, контингентность, эффект, изобретение

АННОТАЦИЯ

Эта статья преследует двойную цель. С одной стороны, дать анализ общего и наиболее важного в существовании технического, поскольку только с помощью этого можно концептуализировать сферу технических объектов и вновь определить место техники по отношению к искусству. Таким образом, статья посвящена новой онтологической возможности осмысления сущности техники через связь техники и искусства. Эту связь мы рассматриваем в контексте «технологического поворота» в искусстве. Кроме того, мы попытаемся раскрыть возможные механизмы эмансипации техники при помощи искусства, а также показать, что технология может эмансипировать искусство, используя как художественные техники, так и нехудожественные технологические процессы. С другой стороны, цель нашей статьи – представить некоторые ключевые идеи онтотехнологии, а также некоторые концептуальные подходы (например, онто-картографию Леви Брайанта), которые мы можем выделить, связав их далее с современным искусством. Осмысление онтологии в терминах техники, несомненно, стало актуальной задачей для философии, и один из способов решить эту задачу – исследовать отношения между онтологией и техникой. В нашей статье также утверждается, что противостояние между природой и технологией является не столь очевидным. Мы попытались дополнить это утверждение, связав онтологию природы и техноонтологию в одной концепции – концепции машины. В последние десятилетия многие произведения искусства становятся технологическими объектами, раскрывая проблему «техничности» искусства. В статье мы предлагаем разбор ряда произведений современного искусства, демонстрируя то, что «природа» и техника больше не могут быть противопоставлены и дифференцированы; одно порождает другое, существует только техно-природа, производство которой (в различии повторения и творения) является конечным вопросом техно-искусства.

© ПНИПУ

© Цырлина Яна Эдуардовна – старший преподаватель кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий, руководитель отдела по научным исследованиям, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3006-7137>, e-mail: azertf@yandex.ru.

© Yana E. Tcyrlina – Senior Lecturer, Department of Cultural Studies and Social and Humanitarian Technology, Head of the Research Department, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3006-7137>, e-mail: azertf@yandex.ru.



Эта статья доступна в соответствии с условиями лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ONTOLOGICAL MACHINERY OF THE ARTISTIC PROCESS: THE BECOMING-TECHNICAL AND ART

Iana E. Tcyrlina

Perm State National Research University, Perm, Russian Federation
Museum of Contemporary Art PERMM, Perm, Russian Federation

ARTICLE INFO

Received: 01 October 2020
Accepted: 14 November 2020
Published: 19 January 2021

Keywords:

ontotechnology, machine, techno-nature, techno-art, posthuman, contingency, effect, invention.

ABSTRACT

This article pursues dual purpose. On the one hand, the author analyzes the general and the most important in the *technical* being since only therewith it is possible to conceptualize the sphere of technical objects and to determine the place of technics with respect to the art. So the article is devoted to new ontological opportunity of the technics' entity perception by its connection with art. This relationship we consider in the context of "technological revolution" in the art. Moreover, it has been tried to be revealed possible mechanisms of technics emancipation with the help of the art and to be shown that technology can emancipate the art using both artistic techniques and inartistic technological processes. On the other hand, the aim of our article is to provide with a presentation of some onto technological key ideas, along with some conceptual approaches (for example, Levis Bryant's onto-cartography) which we can distinguish by their further connection with the modern art. Conception of ontology in the terms of technics by all means has become the urgent task for philosophy, and one of the ways to solve this task is to investigate the relationship between ontology and technics. The author of the article argues that the confrontation between nature and technology is an illusion. We tried to complete this argument combining the ontology of nature and of technology in one concept – the concept of machine. Recently most works of art have become technological objects revealing the problem of "technical" art. In the article it is proposed the analysis of some modern works of art and is demonstrated that "the nature" and technics cannot be no more opposed and differentiated since one gives birth to another. Moreover, it is existed only techno-nature and its production (in the difference of repetition and creation) is the final question of techno-art.

© PNRPU

Понятие «онтотехнология» предполагает, что осмысление онтологии в перспективе технологических изменений становится в настоящий момент задачей для философии и что возможный способ решить эту задачу – исследовать отношения между онтологией и технологией.

Как утверждал Бернард Стиглер во введении к своему фундаментальному труду «Техника и время», «подчиняя целые миры культуры, знания и разума, наряду с художественным творчеством, передовыми исследованиями и обучением...» [1, p. 2], техника на протяжении всего классического периода не являлась центральным объектом исследования философии. Предполагалось, что техника может соотноситься с человеческой деятельностью, для которой она была «чистым» средством, позволяя человеку реализовывать определенные цели. Этот подход начал меняться в индустриальную эпоху, и был пересмотрен в XX веке философами-марксистами франкфуртской школы (Теодор Адорно, Макс Хоркхаймер и Герберт Маркузе), а также философами-феноменологами (например, Эдмундом Гуссерлем и Мартином Хайдеггером). Постепенно появилось осознание того, что современные промышленные технологии стали чем-то большим, чем просто орудием человеческих интенций; они превратились в планетарную систему, обладающую инструментальной рациональностью и, если можно так сказать, собственными целями. Человек начинает сводиться к инструментам и ресурсам технологической системы, техника мыслится как горизонт, определяемый современной технологией, *сверхдетерминируя* способы и «формы» человеческого существования.

Во второй половине XX века роль техники постепенно изменилась. С одной стороны, Жильбер Симондон рассматривал технический объект сам по себе, а не только в связи с человеческими целями и социальными потребностями. «Можно было бы сказать, что в техническом сущем содержится человеческая природа – в том смысле, в котором слово «природа»

может употребляться для обозначения того, что есть изначального, предшествующего человечеству, конституированному в человеке» [2, с. 101]. Симондон искал позитивную интерпретацию технических объектов, подчеркивая их роль в создании новой ассоциативной среды, в которую оказываются вовлеченными человеческие существа. Как пишет Юк Хуэй, «органичность, обещанная обратной связью, представляется Симондону возможностью решить проблему отчуждения путем реорганизации отношений людей и машин» [3, с. 46].

С другой стороны, в работах Жака Деррида (во многом написанных под влиянием Бернарда Стиглера) *неистинность* техники предстает как квазитрансцендентальное условие, позволяющее исследовать не онтологическое основание мира, а, напротив, отсутствие такого основания [4, р. 1–27]. В качестве примера из онтологии «нехватки» и негативности техника также понималась как попытка исследовать другие модальности *логоса* и *смысла*, а не трансцендентные идеи или научные истины. «Первый “момент” такой эпохальности – это момент процесса, который можно охарактеризовать как становление техническим, второй – момент превращения этого становления в будущее» [1, р. 7].

Если в XX веке интерес к технике был часто связан с интересом к знанию и языку, который преобладал над традиционной проблематикой бытия, то в XXI веке в философии происходит *поворот к онтологии*.

Именно в контексте этого поворота мы хотели бы рассмотреть два возможных допущения. Во-первых, техника не является препятствием на пути к вопросу о бытии, но дает «преимущественный» доступ к онтологии. Во-вторых, техника служит механизмом эмансипации искусства. Мы можем предположить, что техно-онтологии неизбежно окажутся материалистическими, и именно поэтому они позволяют нам обойти «теологические» подходы многих феноменологических онтологий, ориентированных на истину, например онтологию Жана-Люка Мариона, который предлагает рассмотреть «метафизический облик философии и то, как в ней мыслится Бог, а затем – феноменологический облик философии и ту возможность, которую она сохраняет для Бога» [5, с. 125]. Техника сама по себе ни истинна, ни ложна. Философский смысл техники очень близок к смыслу «мира», поскольку он определяет наше непосредственное *окружение*, но это мир без смысла и единства, мир чистого опосредования, отношения, изменения и случайности.

Кроме того, «искусственность» техники препятствует ее экспликации и в понятиях натуралистического материализма, что также являлось определенной проблемой. Начиная с Жан-Жака Руссо, «природа» традиционно постулировалась как область «естественного», скрытого за «культурой» (но тем не менее доступного благодаря «культуре»). В другой логике, особенно в логике аналитической философии, «природа» понимается как референт естественных наук (который тем не менее доступен благодаря научным инструментам и гипотезам). Однако все эти подходы оказываются неспособными получить доступ к природе *самой по себе*.

«Онто-картография» Леви Брайанта представляет собой онтологическую систему, которая стремится переосмыслить материализм в современном контексте. Брайант противопоставляет так называемым «постструктуралистским» подходам, поскольку они рассматривают дискурсивные или означающие сущности, и предлагает анализировать мир исключительно в терминах *материальных реальностей*.

Между этими *реальностями* не существует никакой иерархии, Брайант посвящает свои книги «баньяновым деревьям, секвойям, головоногим моллюскам, капибарам, тануки, тардиградам, микробам, вирусам, амазонским дождевым лесам, коралловым рифам и доселе еще невообразим технологиям» [6, р. xi] – *всему, что угодно* (это равные реальности, которые сами состоят из других реальностей и которые составляют другие более крупные сущности).

Ключевой концептуальный выбор Брайанта (прямое продолжение знаменитого тезиса Жюлья Делёза и Феликса Гваттари в «Анти-Эдипе») заключается в том, чтобы называть все элементарные единицы бытия «машинами». Машина не обязательно должна быть «жесткой» и «материальной», поскольку существует много абстрактных и творческих машин. Брайант отмечает, что машины (например, деревья) не проектируются, и даже машины, которые создаются людьми (например, ножи), являются результатом «переговоров» между конструкторами, материалами и машинами. «В рамках этой онтологии деревья, живые планеты и атомы меди были бы примерами машин, но ни одна из этих машин не была разработана кем-либо. Скорее, как сказал бы Мануэль Деланда, эти машины возникли из других машин без какой-либо интенциональности, направляющей это появление» [6, р. 18]. Машины у Брайанта не имеют заданных целей или целей для их использования. Не соглашаясь с Маклюэном, Брайант пишет: «Машина функционирует как медиум для другой машины не только тогда, когда она усиливает или расширяет орган чувств, но также и тогда, когда она изменяет активность или становление любой другой машины» [6, р. 33]. Онто-картография – это исследование таких структурных связей между машинами: она отображает связи между машинами, модификации, которые эти связи вызывают, и исследует территории (или «экологии»), которые открываются вследствие этого.

«Машина – это система операций, которая производит трансформации на входах, тем самым производя выходы» [6, р. 38]. Таким образом, машины не являются стабильными вещами, они являются их функционированием: они определяются тем, что они принимают, изменяют и производят, – это пластичные вещи. По Брайанту, машины в своем функционировании связаны с другими машинами так, что реальность становится *транскорпоральной*. Именно так машины создают сборки, которые сразу же становятся новыми машинами. Между машинами нет пустоты, машины воздействуют друг на друга через *медиа*, которые сами являются машинами.

«Анти-Эдип» Делёза и Гваттари, как известно, начинается так: «Оно [ça] функционирует повсюду, иногда без остановок, иногда с перерывами. Оно дышит, оно греет, оно ест. Оно испражняется, оно целует. Но какое заблуждение говорить о нем как о чем-то одном и определенном [le ça]. Повсюду – машины, и вовсе не метафорически: машины машин, с их стыковками, соединениями» [7, с. 13]. Брайант повторяет это в своем определении машин: «они гудят, жужжат, вращаются и грохочут. Мир – это материя [*fabfic* – Прим. авт.] машин» [6, р. 37].

Мы представим эту «материю» с помощью одного из примеров «онто-картографии» – изменения климата. Брайант выступает против феноменологического способа понимания реальности как «мира кого-то» (например, мира *Dasein*). Он концептуализирует мир как «экологию», в сборке всех видов машин, когда функции не определяются суверенитетом «привилегированного существа». В этом случае климат мыслится как совокупность климатических систем, а не как погода, воздействующая на человека.

Можно сказать, что изучение экологии состоит из трех этапов. Во-первых, нужно установить ее топологию, то есть показать, как машины связаны друг с другом (а не как они расположены в данном пространстве-времени). Это не означает, что нужно сводить сущности к их отношениям, потому что тогда было бы невозможно объяснить тот факт, что «каждая машина несет в себе избыток, способный порвать с ее сложившейся ситуацией» [6, р. 181]. Планетарный *гиперклимат* является прекрасным примером того, как все виды (природные, технологические, социальные и т. д.) сущностей связаны между собой, не сводясь к простым последствиям климата. Во-вторых, чтобы изучать экологию, нужно указать на «гравитацию» машинной сборки, зная, что гравитация – это не «власть» одной машины над другой, а способ, которым становление машины опосредуется другой [6, р. 193].

И, в-третьих, изучение экологии требует ее картографирования, демонтажа господствующих над ней гравитационных отношений и *терраформирования* других возможных экологий [6, р. 279]. Например, можно картографировать текущие климатические изменения, демонтировать машинные агрегаты, которые функционируют в их системе, демонстрируя то, как они способствуют изменениям климата (сознательно или нет), и предложить изменить эти агрегаты, чтобы допустить другие виды *терраформирования* (например, как современная промышленность способствует климатическим изменениям и как реорганизация ее деятельности снизила бы влияние на климат?).

«Онто-картография» Брайанта интересна тем, что представляет собой прекрасную сборку концептуальных машин, которые хорошо сочетаются и работают. Брайант использует современные естественно-научные термины (например, топологическое пространство, гравитация, черная дыра и т. д.), назначая им новые роли операторов материалистической онтологии.

Что дает «онто-картография» Брайанта для изучения бытия в связи с технологией? Брайант рассуждает о бытии, создавая *технологическую метафору* «онтология машин». Несомненно, этот выбор помогает избежать опоры на понятия, принятые, например, в теологии или естественных науках, и позволяет построить чисто философскую систему, которая не опирается на внешние основания.

Можно отметить, что в философии существуют и другие попытки избежать внешних оснований, например, когда речь идет о «материальных сущностях» или (если «материя» кажется слишком инертной) о «живых существах» (примером может служить *органистическая философия природы* Альфреда Норта Уайтхеда).

В рамках онтологии, которую мы рассмотрели, бытие мыслится как множественность, а не тотальность, но при этом допускается пространственное и временное «целое». Брайант определяет это целое как «медиа», «территории» и «экологии». Бытие также мыслится как событие или как становление без начала и конца (а само становление мыслится как энергия, сила, работа или функционирование). Это простое становление без причины и цели, но тем не менее с возможностью изменения и *изобретения*. Оно также позволяет оторваться от простой естественной необходимости, поскольку мотив изменения и *изобретения* открывается другому виду мышления *о событии*.

Материальность определяется динамически: материя – это энергия, пластичность и изменение; существование – это *событие* и *потрясение*. Материя абстрактна, но не идеальна, поскольку ее можно обнаружить только в реальности или в самом существовании.

Предельный вопрос о природе онтотехнологического бытия заключается не в его создателе, происхождении или конце, а в модальности его бытия *здесь и сейчас*, как оно есть. Модальность технологического бытия есть случайность: бытие не вытекает из необходимости. Напротив, бытие есть случайность бытия самого по себе. Можно утверждать, что техноонтология проявляет принцип контингентности не хуже, чем вдохновленная наукой натуралистическая онтология, раскрытая Квентином Мейясу (который в книге «После конечности» также утверждает: «контингентность – это знание о возможности-быть-иной какой-либо вещи в этом мире...» [8, с. 53]), потому что технологический объект является случайным *изобретением*. Это некоторым образом связывается с подходом Жана-Люка Нанси, который анализирует опыт случайности в терминах неожиданности. Неожиданность – это способ встречи с тем фактом, что бытие, «без причины», тем не менее есть. Бытие вещей не является ожидаемым следствием факта мыслящего бытия, но, напротив, именно неожиданность бытия заставляет мыслить. «То, что делает событие в событии, это не только то, что оно случается, это то,

что оно удивляет – и возможно даже, что оно само себя удивляет (отводя его, в итоге, от своего собственного “случая”, не позволяя ему быть событием, удивляя бытие в нем, не позволяя ему быть иначе, как через неожиданность)» [9, с. 237].

Жильбер Симондон, Бернард Стиглер пытались эмансипировать технический объект, Леви Брайант предлагает новую техническую онтологию, связанную со сборкой и «материей» машин. Далее мы рассмотрим, как «технологический поворот» может быть связан с современным искусством и как идеи новой философии влияют на понимание техно-искусства.

Художники, которые работают с техническими объектами, обычно стремятся сделать их функционирование видимым и проблематичным. С этой целью они искажают, останавливают или изменяют нечто в техническом диспозитиве, можно предположить, что именно тогда «машина» становится «произведением» искусства. Мы рассмотрим несколько возможностей связи онтотехнологии и искусства: сборки машин, «демонтаж» производственных процессов и конструирование гибридов.

В последние десятилетия многие произведения искусства становятся технологическими объектами, ставя вопрос: в чем состоит сама «техничность» искусства? В этом контексте можно вспомнить машины Жана Тэнгли, такие как Ротозаза II (*Rotozaza II*). Тэнгли изучает бытие-машину, конструируя *псевдомашины*, которые ничего не производят и не служат никакой цели, кроме собственного существования. Благодаря разрыву внешней завершенности этих сборок может возникнуть внутренняя завершенность; она проявляется в функционировании машины, суть которого – повторение одного и того же. Машины Тэнгли иногда напоминают картезианскую интерпретацию машины как организованного существа, способного к повторению, они словно возрождают картезианскую идею природы как повторяющегося механизма, не имеющего собственного смысла. Аналогичная точка зрения представлена в знаменитом приложении к «Анти-Эдипу» Делёза и Гваттари, где большинство примеров машин в искусстве – это демонстрационные машины, освобожденные от производительности ради чистого функционирования. «Художественное... воображение придумывает множество абсурдных машин – либо посредством неопределимости мотора или источника энергии, либо посредством физической невозможности подобной организации рабочих деталей, либо посредством логической невозможности передаточного механизма» [7, с. 607]. В этих художественных машинах фундаментальной характеристикой техники является *повторение*. Принцип «повторения» был широко представлен в 1960-х годах XX века, когда повторяющиеся методы понимались как партизанская деятельность, направленная против тоталитарного *Логоса*.

Тем не менее в последнее время техническое мышление начинает концентрироваться на взаимоотношениях машины и среды, связывая эти отношения с «антропоценом» и его последствиями. Машины не только функционируют, они что-то производят. Многие «произведения» искусства исследуют «производственные» процессы с точки зрения предполагаемых эффектов и последствий, которые они создают. Поскольку производство никогда не будет лишь изготовлением продукта, но всегда будет также приспособлением к нему всего *окружения*, это несет опасность опустошения любой *среды* («территории», говоря в логике экологии Брайанта).

«Пятьдесят сестер» (*Fifty Sisters*) австралийского художника Джона Маккормака – это серия изображений искусственно “эволюционирующих растений”, созданных на основе логотипов нефтяных компаний, “выращенных” с использованием компьютерных алгоритмов на основе методов искусственной эволюции и генеративного моделирования» (рис. 1, 2) [10].

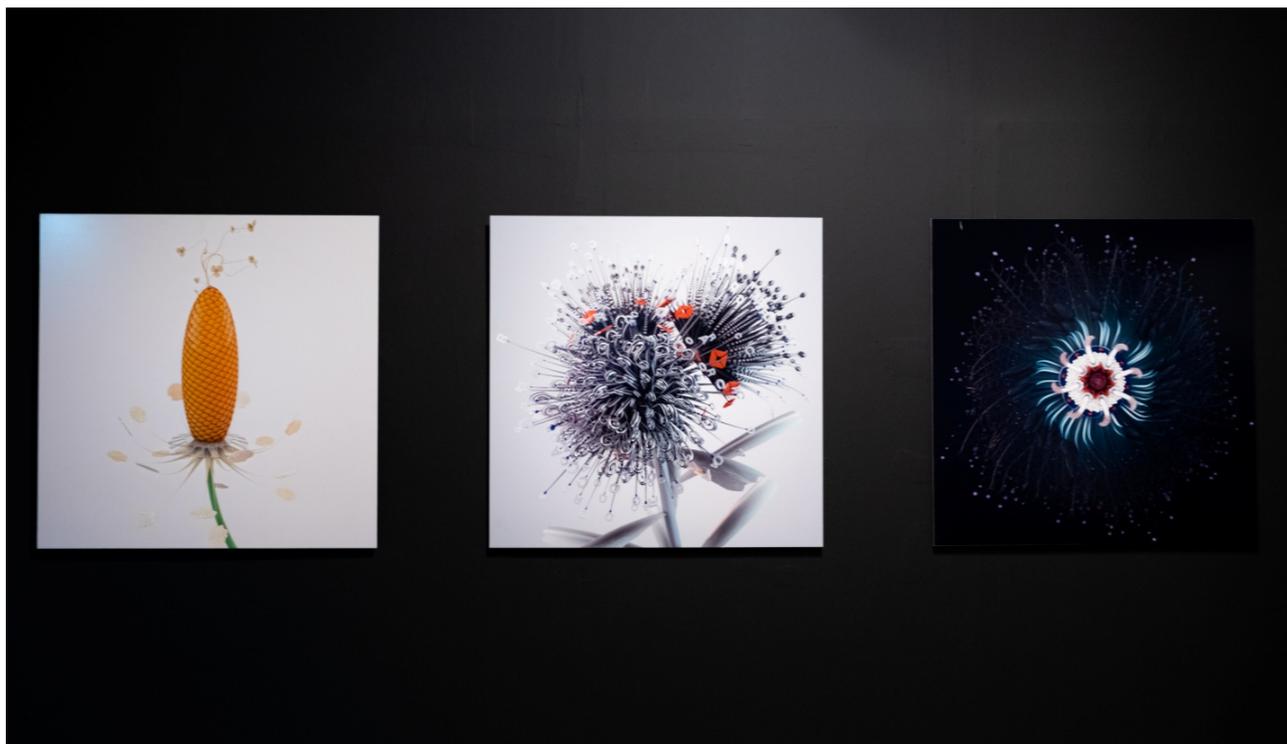


Рис. 1. Джон Маккормак «Пятьдесят сестер» (*Fifty Sisters*), 2012. Фотография предоставлена Музеем современного искусства «ПЕРММ»©. Фотограф Иван Козлов

Направляя внимание на технологию, которая превращает природные существа и жизненные миры в ресурсы, Маккормак изучает не мир, а биологическую *среду*. Он интерпретирует «природу» как живые существа, связанные со своим *окружением*. Маккормак исследует технологические процессы, которые не существовали бы, если бы они не паразитировали на естественных процессах, и показывает, как этот паразитический характер заканчивается постоянным изменением других природных процессов. Задача такого технического эксперимента – говорить о том, как технология переработки нефти изменяет нашу окружающую среду. Кажется, художник переосмысливает эволюцию технического, о которой предупреждал Хайдеггер. Как пишет Хуэй, «от пронизательного взгляда Хайдеггера не укрылось то, что “органическое” – просто другое название механистически-технического “триумфа” современности над природой. Следовательно, идея уже не просто в том, чтобы восстановить органицизм (хотя его значение нельзя игнорировать), будь он органицизмом китайской философии или же органицизмом Нидэма, Бергаланфи и Уайтхеда, но и... в необходимости разработать будущее техническое мышление через определенное прочтение философии природы, органицизма, кибернетики, органологии и космотехники» [3, с. 43].

Еще одна возможная стратегия современного искусства заключается в том, что технические устройства не просто демонстрируются зрителям, а используются для того, чтобы исследовать пределы их возможностей. Известным примером такого подхода является *GFP Bunny* Эдуардо Каца: живая крольчиха Альба, которая «фосфорически» светится в темноте (в эмбрион кролика был введен генетический материал медузы). Кац не использует виртуозные художественные приемы для изображения технологических объектов, напротив, его работа основана на технологических процессах, которыми художник не овладевает, но которым он позволяет функционировать.

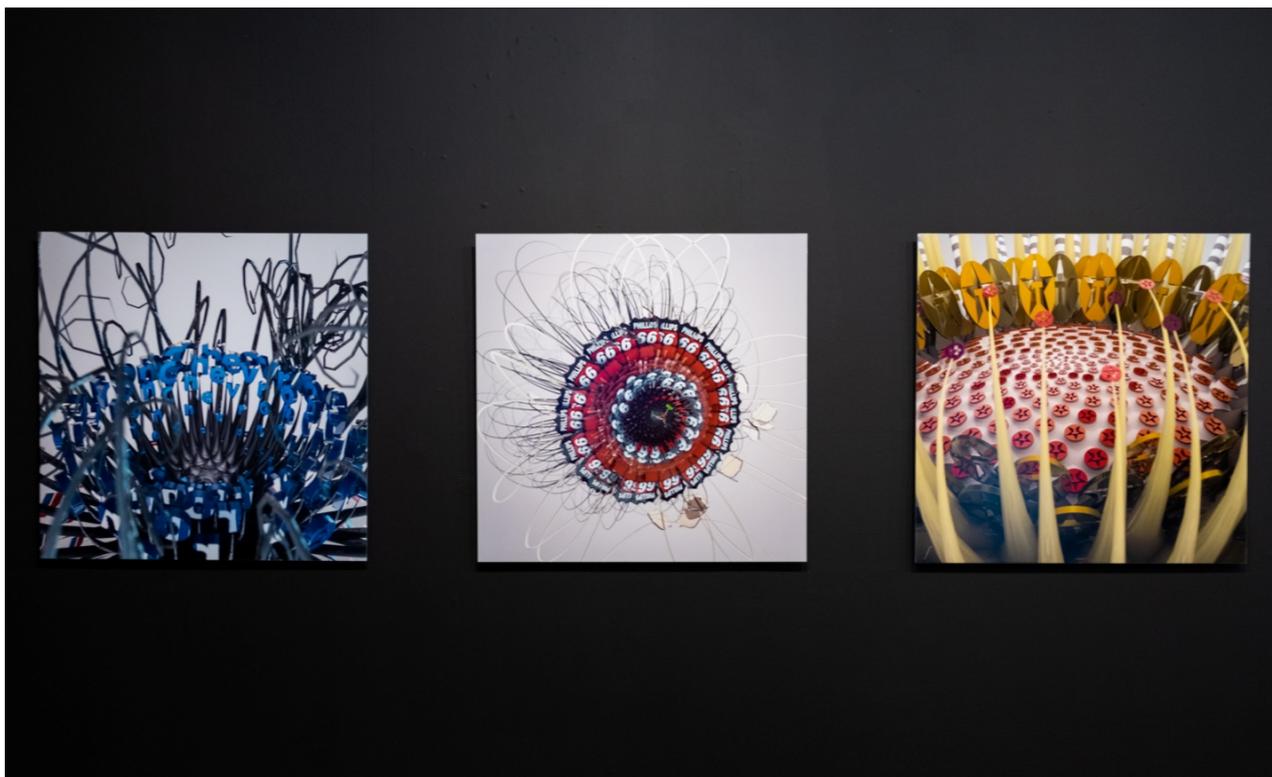


Рис. 2. Джон Маккормак «Пятьдесят сестер» (*Fifty Sisters*), 2012. Фотография предоставлена Музеем современного искусства «ПЕРММ»©. Фотограф Иван Козлов

Художник предлагает посмотреть, что может возникнуть, когда существующая технология освобождается и проявляет свои возможности. В этом случае новые биотехнологии манифестируют природу как пластичную, модифицируемую материю, материал для сборок гибридов. Работы, подобные этим, исследуют пределы технологического. Они проявляют то, что, с одной стороны, кажется «естественным» объектом, однако (в то же время) объектом, который не может быть найден в природе, поскольку он никогда не был бы проявлен без технологического диспозитива (или не существовал без технологического вмешательства). Такой объект появляется благодаря технологическому процессу. По сути, в этом случае ожидается, что результат техно-естественного процесса должен удивить иницирующего его художника.

Жест отказа от «человеческого» вмешательства в художественный процесс можно найти у Кристиана Болтански. Его работа «Архивы сердца» (*Les Archives du Coeur*) – это архив, где хранятся записи тысяч человеческих сердцебиений (находится на японском острове Тэсима) [11]. Это произведение, которое создается записывающим устройством и которое никто, даже сам художник, не может в полной мере «услышать» или «увидеть». Можно сказать, что в этом случае само технологическое устройство является художником.

В произведениях, которые демонстрируют технологическую возможность, «мир» соотносится с «произведением» так, что это вызывает шок. Мы больше не обитаем в «мире» Хайдеггера: шок не вызывается ни красотой произведений, ни их возвышенностью и величием, ни знаками богов (как в хайдеггеровских интерпретациях Гёльдерлина: «Обоснование бытия связано с намеками богов. И одновременно поэтическое слово есть всего лишь истолкование “народного гласа”» [12, с. 21]). Искусство «происходит», когда что-то приостанавливается, прерывается, как это происходит в кантовской аналитике возвышенного.

Наши ожидания увидеть в искусстве привычный мир смещаются, поскольку технологический диспозитив производит в мире разницу и даже создает совершенно другой мир. Технологические произведения искусства не создают чувственного мира, который являлся бы человеческим миром (как в примерах *Великого Искусства* у Гегеля или Хайдеггера). «В самом деле, эстетика может быть понята просто как название аффективной детерриториализации, становления. Эстетический эффект – или просто аффект – как раз и есть разрыв в привычке» [13, р. 22]. Вместо «мира» технологический диспозитив может постулировать его распад или совершенно иную окружающую среду или «ассоциированную среду», которая скорее характеризуется как абсурдная (Тэнгли) или случайная (Маккормак). Более того, в этих работах смещаются наши представления о том, что такое «природа». Они имитируют «природу», не будучи «естественными» (в том смысле, в котором Кант, например, понимает «естественное»).

Нефтяные алгоритмы растений, крольчиха Альба, архив сердцебиений – все эти «произведения» являются искусственными природными существами, сборками машин, гибридными существами. Конечно, они созданы (художниками, техническими средствами, машинами, животными). Но как только такое живое существо создано, оно становится подлинно живым существом, как и любое другое, живущее своей собственной жизнью. Технологически эволюционирующие природные существа живут и имеют свою собственную *индивидуацию*, открывают свое собственное окружение и запускают свои собственные эволюционные возможности.

Можно сказать, что все виды техно-искусства связаны с переосмыслением классического понятия «природы»: природа как повторяющийся механизм (Тэнгли), как чувствительная среда (Маккормак) или как модифицируемые и даже творческие процессы (Кац). Каждая технология не только опирается на определенную силу, но каждая из них также производит определенную «природу». «Природа» и техника больше не могут быть противопоставлены и дифференцированы; одно порождает другое, существует только техно-природа, производство которой (в различии повторения и творения) является конечным вопросом техно-искусства.

Однако использование технонаучных средств для фиксации общего техно-природного состояния не означает сведение всего к исчисляемым и планируемым процессам. Как мы уже отмечали, в этих работах смещаются ожидания обнаружить «привычное». Художественный жест *человека* делается сдержанным и пассивным, чтобы манифестировать нечто контингентное, незапланированное и по-настоящему удивительное: художественный жест техно-природы, который производит нечто неожиданное. По крайней мере художник надеется на конец повторения, изобретение, появление чего-то нового. Сам технологический процесс является местом возникновения этого нового объекта. Художественная работа предполагает случайность, которую сам художник не всегда может предвидеть.

Это и есть главный вопрос, затронутый современным техно-искусством. Благодаря технологии это искусство одержимо «природой», потому что «природа» изменяется гораздо стремительнее, чем мы можем предположить. Она не упорядочена, как механика Ньютона, она оказывается изменчивой, поразительной и неожиданной *машинерией*. Онтологическая структура нашей реальности прямо противоположна классической онтологии, потому что она опирается на техно-природу, которая по своей сути множественна и контингентна.

Часто утверждается, что искусство должно быть свободно делать *все что угодно*, а суждения об искусстве должны быть лишены какой-либо внешней оценки (как утверждал Кант, ни одно произведение искусства не должно оцениваться с точки зрения морали). Наука и техника вновь обретают ту же свободу во имя чистого незнания, которое находится *за гранью добра и зла*. Как пишет Саймон О'Салливан, «мы могли бы сказать, что эффективная художе-

ственная практика, как это ни парадоксально, часто опирается на незнание заранее, какой эффект может иметь эта практика (и этот эффект может быть настолько мал, что почти незаметен, крошечное аффективное отклонение, которое тем не менее начинает обвал и производство нового мира)» [13, р. 23].

«Произведение» больше не выполняет художественную программу «установки на работу истины». Произведения «технологического поворота» изучают технологические объекты, машины и процессы, которые не имеют ничего общего с «искусством», или утрачивают свое назначение, как, например, механическая скульптура «Концерт для анархии» (*Concert for Anarchy*) Ребекки Хорн – пианино, подвешенное на тросах к потолку («механизм внутри пианино срабатывает каждые две-три минуты, выдергивая клавиши из клавиатуры в какофоническом содрогании» [14]). Эти произведения возникают не из «саморефлексии» искусства (в гринберговском понимании), а из отражения технологической реальности в искусстве, выступая таким образом «против присущей критике культуры тенденции сводить объекты к отчужденным человеческим отражениям» [15, с. 291].

В этих случаях эмансипация техники не означает ее использование как инструмента (в логике *делай что угодно*), а, напротив, требует предоставить ее самой себе, стать восприимчивым к ней. Искусство освобождает технику от техники, поскольку его произведения не являются ни полезными, ни инструментальными. Техника освобождает искусство от искусства – она заставляет искусство терять свои старые «медиа» и обретать новые. Художественный жест, связывающий их, очевиден – это вопрошающий жест, именно потому он так ошеломляет.

Список литературы

1. Stiegler B. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*. – Stanford University Press, 2010. – P. 280
2. Симондон Ж. О способе существования технических объектов / пер. с фр. М.А. Куртова // Транслит. – 2011. – № 9 – С. 94–105.
3. Хуэй Ю. Рекурсивность и контингентность. – М.: V A C Press, 2020. – 400 с.
4. Derrida J. *Artifactualities* // Derrida J, Stiegler B. *Echographies of Television: Filmed Interviews*. – Cambridge: Polity Press, 2002. – 174 p.
5. Марион Ж.-Л. Метафизика и феноменология – на смену теологии // Логос. – 2011. – № 82. – С. 124–143.
6. Bryant L. R. *Onto-Cartography: An Ontology of Machines and Media*. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. – 300 p.
7. Делёз Ж., Гваттари Ф. *Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения*. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 672 с.
8. Мейясу К. *После конечности : Эссе о необходимости контингентности*. – Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2015. – 196 с.
9. Нанси Ж.-Л. *Бытие единичное множественное*. – Минск: Логвинов, 2004. – 272 с.
10. *Новое состояние живого. Международный выставочный проект. Музей современного искусства ПЕРММ. Буклет*. – Пермь, 2019.
11. *Les archives du cœur*. – URL: <https://benesse-artsite.jp/en/art/boltanski.html> (accessed 5 November 2020).
12. Хайдеггер М. *Гельдерлин и сущность поэзии* // Хайдеггер М. *О поэтах и поэзии. Гельдерлин. Рильке. Трагль*. – М.: Водолей, 2017. – 240 с.

13. O'Sullivan S. *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*. – Palgrave Macmillan; 1st edition. – New York, 2005. – 230 p.

14. Horn R. *Concert for Anarchy*. 1990. – URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-concert-for-anarchy-t07517> (accessed 13 November 2020).

15. Брайант Л.Р. *Демократия объектов*. – Пермь: Гиле Пресс, 2019. – 320 с.

References

1. Stiegler B. *Technics and Time, 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*. Stanford University Press, 2010, 280 p.
2. Simondon G. O sposobe sushchestvovaniia tekhnicheskikh ob"ektov [On the Mode of Existence of Technical Objects]. *Translit*, 2011, no. 9, pp. 94–105.
3. Hui Yu. *Rekursivnost' i kontingentnost' [Recursivity and Contingency]*. Moscow, V A C Press, 2020, 400 s.
4. Derrida J. *Artifactualities*. Derrida J, Stiegler B. *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Cambridge, Polity Press, 2002, 174 p.
5. Marion J.-L. *Metafizika i fenomenologija – na smenu teologii [Metaphysics and Phenomenology to Replace Theology]*. *Logos*, 2011, no. 82, pp. 124–143.
6. Bryant L. R. *Onto-Cartography: An Ontology of Machines and Media*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014, 300 p.
7. Deleuze G., Guattari F. *Anti-Edip: Kapitalizm i shizofrenia [The Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia]*. Ekaterinburg, U-Faktoriia, 2007, 672 p.
8. Meillassoux Q. *Posle konechnosti: Esse o neobkhodimosti kontingentnosti [After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency]*. Ekaterinburg; Moskva, Kabinetnyi uchenyi, 2015, 196 p.
9. Nancy J.-L. *Bytie edinichnoe mnozhestvennoe [Being Singular Plural]*. Minsk, Logvinov, 2004, 272 p.
10. *Novoe sostoianie zhivogo. Mezhdunarodnyi vystavochnyi proekt. Muzei sovremennogo iskusstva PERMM [The new state of the living. International exhibition project. Museum of Contemporary Art PERMM]*. Buklet. Perm', 2019.
11. *Les archives du cœur*, available at: <https://benesse-artsite.jp/en/art/boltanski.html> (accessed 5 November 2020).
12. Heidegger M. *Gel'derlin i sushchnost' poezii [Gelderlin and the Essence of Poetry]*. *About poets and poetry. Hölderlin. Rilke. Traktl*. Moscow, Vodolei, 2017, 240 p.
13. O'Sullivan S. *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*. Palgrave Macmillan, 1st edition, New York, 2005, 230 p.
14. Horn R. *Concert for Anarchy*. 1990, available at: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-concert-for-anarchy-t07517> (accessed 13 November 2020).
15. Bryant L.R. *Demokratiia ob"ektov [The Democracy of Objects]*. Perm', Hyle Press, 2019, 320 p.