

Н.Н. Сосна

МАТЕРИАЛЬНАЯ ОСНОВА МЕДИАИСКУССТВА: ТРИ ПРАКТИКИ ОБНАРУЖЕНИЯ

Сосна Нина Николаевна – кандидат философских наук. Институт философии РАН. Российская Федерация, 109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1; e-mail: philosjournal@iphras.ru

Статья посвящена выявлению минимальных единиц существования и действия, на которые указывают современные комплексные художественно-теоретические практики. На примере информационно-культурологического (А. Гэллоуэй), медийно-постбиологического (Д. Булатов) и литературно-материалистического (Д. Беннет) подходов исследуется возможность предложить описание, применимое к различным областям знания, включающим как гуманитарные, так и точные науки, которое одинаково эффективно в них работало бы. Отмечая процессуальность, динамичность и принципиальную незавершенность указанных практик – компресии-декомпресии, реверсивного переключения векторов, чередования притоков-оттоков «гравитационной симпатии», автор видит настойчивое стремление самих художников-теоретиков выделить некое автономное существование, каким бы квантованно малым оно ни оказалось. Очевидным образом это означает, что то, что казалось лишь художественной практикой, оказывается экзистенциальным вопрошанием. Анализируя далее характеристики этого существования, автор выводит взаимосвязь между высокотехнологическими процедурами и степенью интенсивности искомой автономии. Оно оказывается не просто «слабым», но, без преувеличения, «полуживым» (semiliving). Таким образом, разомкнувшиеся в материальное пространство космоса многоуровневые технологические контуры намекают на очертания нового мира, стандарты описания которого пока только начинают складываться.

Ключевые слова: интервал, квант, материя, полуживые, природное, соляность, субъективность, технэ, science art

Для цитирования: Сосна Н.Н. Материальная основа медиаискусства: три практики обнаружения // Философский журнал / Philosophy Journal. 2024. Т. 17. № 4. С. 79–91.

Известный теоретик искусства Тьерри де Дюв в 2015 г., фактически вынося за скобки многолетнюю дискуссию о сущности современного искусства и его отличиях от искусства классического, т.е. домодерного, нетривиально указал на способ, которым мы всегда можем определить, что перед нами настоящее произведение искусства: это «ах!», которое мы не можем сдержать,

когда смотрим на него¹. Де Дюв – классической теоретик искусства, обосновавший свое видение феномена М. Дюшана², не являвшегося художником и не обладавшего соответствующими способностями и навыками. В этой статье он привлекает внимание к тому, как настоящий художник преодолевает пропасть между уровнем профессиональной работы мастера и настоящим произведением искусства. Эта статья скорее об отличиях мастерства от художественного творчества, при этом ни то, ни другое не рассматривается автором с технологической точки зрения. Стремясь все еще размещать себя на территории искусства, современные художники и теоретики (иногда соединяющиеся в одной персоне) вспоминают о *techne*, в рамках которой, как говорят нам специалисты по античности, не различались техника и искусство. Было бы интересно рассмотреть путь такого гуру современного медиаискусства, как Стеларк, к сознательному стиранию границ между своим телом и технологически достигнутыми «дополнениями» как путь современного атлета, свободного в выборе своих действий, буквально своим телом удерживающего уровни мастерства, технологии и искусства от разрывов (особенно наглядно это видно в серии *Suspensions* (1980-е гг.) и *Exoskeleton* (1998 г.)). Но здесь мы предполагаем сосредоточиться на несколько более распространенных и менее индивидуализированных «практиках» выразительности, пытающихся найти адекватный современности способ объединить художественное и технологическое, приводя примеры последних нескольких лет, чтобы попытаться определить характеристики момента и того «ах!», к которому технологии могли бы подводить.

Так как за технологией стоит развитие прежде всего науки и инженерии, можно было бы сослаться на соображения другого историка искусства и теоретика визуального Дж. Элкинса, который в свое время констатировал³, что искусство и наука – совершенно разные дисциплины, и их попытки взаимодействовать приводят только к путанице (искусство и наука часто понимают одни и те же термины совершенно по-разному) и снижению уровня компетентности специалистов каждой из областей (между прочим, у другого видного теоретика визуального и основателя Чикагской школы визуальных исследований Митчела сквозила та же озабоченность судьбой новой дисциплины, которая профессиональных историков искусства вынуждает терять навыки в увлеченности другими типами визуального⁴). Свои выводы Элкинс подкреплял наглядными изображениями картин Большого взрыва, симулированными его университетскими коллегами-физиками с помощью компьютерных алгоритмов, подчеркивая, что к действительности они имеют мало отношения (совсем не факт, что процесс взрыва выглядел так, как демонстрировалось в этих видео) и изготавливались исключительно для несведущей в области современной физики публики. В бессмысленности этого жеста физиков, наверное, можно усмотреть что-то сходное

¹ Дюв Т. де. Авангард и «потеря ремесла» – простое объяснение // *Философский журнал / Philosophy Journal*. 2013. № 1 (10). С. 89–96.

² *Duve T. de. Kant after Duchamp*. Cambridge, 1998.

³ *Elkins J. Aesthetics and the two cultures: why art and science should be allowed to go their separate ways // Rediscovering aesthetics: transdisciplinary voices from art history*. Stanford, 2008. P. 34–50.

⁴ *Mitchell W.J.T. Critical Terms for Media Studies*. Chicago, 2010.

с художественным, так же как и короткий миг ожидания результата работы мощных компьютеров лаборатории Л. Мановича, которые должны были выдавать синтезированное из сотен тысяч «больших данных» изображение, выведенное алгоритмом из японских манга или обложек журнала Time, загруженных для обработки на предшествующем этапе, в принципе можно сравнить с неопределенностью ощущений, предшествующей описываемой де Дювом ситуации – но, очевидно, лишенной интенсивности воздействия, которую дедювовское «ах!» подразумевает.

Отчаянно сопротивляясь тезисам теоретика медиа Ф. Киттлера о том, что 1) никакого медиаискусства не существует и 2) все медиа конструируются с военной целью и только впоследствии некоторые из них получают распространение в гражданской сфере, технологическое искусство развивалось невзирая на различные предостережения, благодаря разносторонней образованности и технологической подкованности многих современных художников, чьи мастерские с каждым годом все более походили на лаборатории (в самом прямом смысле, как Центр передовых инициатив SymbioticA). Казалось, что эти поиски результатуются по меньшей мере в разработку словаря нового художественно-технологического языка, единицы которого не просто переносились бы из одной дисциплины в другую (как физическая дифракция – в область политического действия в работах К. Барад, тем самым только подтверждая тезис Элкинса), но действительно описывали бы некую общую для разных дисциплин реальность. Термины этого словаря виделись настолько фундаментальными, что представляли ценность не только своей применимостью в разных дисциплинах, но несли экзистенциальный антропологический заряд.

Чтобы показать, как производилась эта работа, приведем несколько примеров из области современного искусства. Выстраивание ряда примеров – распространенный способ показать, что происходит в современном искусстве, как если бы в этих примерах была каким-то образом рассредоточена теория. Ситуация затрудняется еще и тем, что часто эти примеры берутся из области искусства, понимаемого не столько как произведение, сколько как эксперимент, причем незаконченный, продолжающийся, и не только над зрителем. Но ситуация все же подлежит анализу еще и благодаря тому, что некоторые художники порой сами производят достаточно интересные теоретические положения. Рассматриваемый в этой перспективе срез этого искусства не столько связывается с областью эстетического, сколько с базовыми характеристиками существования, в том числе нашего собственного, тем самым интериоризируя возможное «ах»: когда вам объясняют, что технологически возможно путем преобразований довести до уровня вашего восприятия шум, который производят молекулы белков, облекая это в слова «вы слышите, как звучит белок внутри организма», ваше собственное колебание и замешательство практически не переходят порогов выражения, и вы не восхищаетесь звуком в том числе белков и вашего организма, хотя и заворожены тем, что это вообще возможно услышать.

Начнем с работ А. Гэллоуэя, предлагавшего всю историю культуры, ее поворотные этапы и достижения рассматривать как разные стадии противостояния континуального аналогового и дискретного дигитального. Последнее можно описать, в частности, через понятие «сжатия» (compression), заимствованное, действительно, из области информационных технологий и компьютерной инженерии, но экстраполированное в область современной

теории, в том числе политической⁵. В момент написания этой статьи Гэллоуэем казалось, что предложенным путем можно прийти к открытию неких экзистенциальных ресурсов: достигающая пределов сжатия точка – это не более и не менее как автономная субъективность, которой невозможно манипулировать. Предлагая использовать компрессию как аналитический инструмент, Гэллоуэй различает с ее помощью два типа практики: абстрактное сжатие, как он это называет, т.е. нежелательный побочный продукт метафизических размышлений, и общее сжатие, которое он характеризует, с одной стороны, как безразличное к тому материалу, к которому оно применяется, с другой стороны, обнаруживающее базовую недостаточность и размытость явлений повседневной жизни. Реальное для практики первого типа – это несжатое, оно виртуально и носит превосходящий характер, тогда как повседневные практики (*experiences*) общества и культуры – абстракции ума, алфавит, язык, изображения, технологии – это виды сжатия, значит, редукции. При этом абстракция, сжатие (и даже коренным образом отличающееся от них дигитальное, которое, согласно Гэллоуэю и тем математикам и теоретикам информационных технологий, на которых он ссылается, иначе обращается с процессами повторения) неизбежно пренебрегают деталями, так как выполняются путем выборочного удаления тех или иных битов информации. Гэллоуэй далее утверждает, что трансцендентальная абстракция «бедна миром», потому что удаляет часть информации, чтобы сохранить себя как таковую. Соответственно, понимание как абстракция мира есть сжатие. Гэллоуэй подкрепляет свои рассуждения такими словами математика: «Теория или объяснение успешны настолько, насколько способны ужать количество битов в фактах в много более мелкие количества битов теории»⁶.

Подобное критическое отношение к аналитическим процедурам, примером которого фактически служит и сжатие, Гэллоуэй видит и в других подходах, например у одного из первых теоретиков техники Б. Стиглера, который, правда, называл этот процесс еще в постмодернистском ключе «грамматизацией»: «...процесс, в котором потоки и непрерывности, определяющие наше существование, делаются дискретными элементами. История человеческой памяти – это история этого процесса. Письмо как введение дискретных элементов в поток речи – это пример одной из стадий процесса грамматизации»⁷. Но в этой же перспективе можно рассматривать и марксизм и идеи современных левых, полагает Гэллоуэй: то, что называлось «демистификацией», – это декомпрессия формы товара или распаковывание сжатых форм повседневного существования через «захват улиц». Сжатие, рассматриваемое на материале непростых технологических процессов, воздействующих на «природу» как нечто бесконечное и загадочное, – это «открытие» природы, ее развитие, обуздание и использование.

При этом, хотя пренебрежение к некоторым деталям может рассматриваться в качестве минимальных потерь, культурным идеалом, безусловно, остается сжатие без потерь, такое, чтобы безотказно действовал двухфазный механизм: вначале закодировать природу, несмотря на потерю данных,

⁵ Galloway A.R., LaRiviere J.R. Compression in philosophy // *boundary*. 2017. Vol. 2. No. 44 (1). P. 125-147.

⁶ Chaitin G. Epistemology as Information Theory: From Leibniz to Ω // *Collapse*. 2007. No. 1. P. 35. Цит. по: Galloway A.R., LaRiviere J.R. Op. cit. P. 130.

⁷ Stiegler B. *For a New Critique of Political Economy*. Cambridge, 2010. P. 10.

чтобы затем перекодировать (уже при помощи технологии) природу при помощи сжатия без потери данных. Таким образом, сжатие без потерь – «нормальная наука», которая направлена к повторению и воспроизведению себя, базирующихся на представлении, что ничто не нарушит базовое кодирование мира, даже если на поверхности появятся эффекты смещения форм кодирования объектов.

Важно, что весь этот комплекс рассуждений касается только первого вида сжатия, оперирующего абстракцией, которое Гэллоуэй не считает соответствующим моменту. То, что он называет общей компрессией – это то, что только намечается. В этом случае удаление данных происходит на уровне реального материального существования (а не ума, языка, духа, сущности или тотальности – все примеры Гэллоуэя). Есть много практик, которые пытаются сжать индивида до уровня обобщения его родовой сущности. В финале статьи есть несколько абзацев довольно туманных рассуждений, включающих фотографическую метафору «боязни темноты» универсума и неприятие основной частью населения, включая теоретиков, того мира, который отодвигается от нас, не манифестирует себя, а «шифруется» и в котором данные теряются, но основной пример взят, как ни странно, из области литературы – это Бартлби Г. Мелвилла. «Невосполнимое безразличие фигуры, подобной Бартлби, – это компрессия в завершенной и определенной форме, никакая иная природа не в состоянии восполнить его отказ». Против «хайдеггерианского романтизма», в общей компрессии мы видим жесткую попытку сжатия реального, используя непрозрачность и запутывание следов как оружие против вменяемой в обязанность транспарентности.

Сжатие – пример нахождения самим искусством (в роли которого здесь выступает смешанная из теорий разного типа и художественной деятельности практика) некоего минимума материи, который обладает модусом автономного существования и развития.

Другим примером работы над новым общетеоретическим словарем могут служить понятия «метаболы» и «постбиологической персонологии», которые использует в своей художественной и кураторской практике Д. Булатов⁸. На первый взгляд, они подразумевают нечто противоположное сжавшемуся до состояния темноты и непрозрачности даже для самого себя Бартлби, ведь они говорят об «открытом теле» и «разомкнутых контурах». Для Булатова эти термины обозначают прежде всего эффект симметрии, которая уравнивает в художественном процессе человека и не-человека. Примеров приводится много, причем разноуровневых. «Биокомпьютерная музыка» (2015) бразильского композитора Эдуардо Рек Миранда – пример взаимодействия пианиста и «грибоподобного организма» *Physarum polyserphalum*: человек играет на инструменте, выходные сигналы звукоснимателей преобразуются в импульсы, посылаемые слизевика, который «слушает» и «отвечает», а его ответ преобразуется обратно в ток для колебания струн. Это, подчеркивает Булатов, «исследование с открытым финалом, выяснение того, что мир может нам предложить в ответ»⁹. Булатов не устает подчеркивать, что люди только «инициируют игру», в которой участвуют различные

⁸ См.: Evolution haute couture: искусство и наука в эпоху постбиологии. Ч. 1. Калининград, 2009. С. 170.

⁹ *Bulatov D. Art as the Conjectured Possible // Russian studies in Philosophy. 2019. Vol. 57. Iss. 2. P. 194.*

живые и неживые компоненты и отношения между ними. Для него это означает «равноправие», т.е. включение «живой материи» в произведение искусства, которое неизбежно делается процессуальным в этом случае. Более того, Булатов диагностирует смену парадигм в современном art & science: теперь важно не столько материализовывать свое собственное сообщение на том или ином физическом носителе, обладающем свойствами роста, изменчивости, автосохранения (NBIC-наука), сколько посредством уникальных стратегий выявить сообщение самого этого медиума, манифестирующего свое автономное, «нечеловеческое» измерение.

Однако если в рамках выставки «Новое состояние живого»¹⁰ его интересовала игра, которую запускает человек-художник, и ее почти бесконечная реверсивность и рекурсивность («От “человеческого” актора-игрока – к “не-человеческому” и обратно, и так до бесконечности»), если несколько лет назад он рассуждал об автоматизме и повторяемости («...погружаясь в автоматизм технического основания медиума, мы получаем возможность затем его трансформировать, ускользнув от серийности и стандартизации, тем самым возвращая себя к *techne*, посредством которого производится субъективность»); «...работает ли данное конкретное произведение искусства на утверждение технологически обусловленного подчинения и манипуляции или, сначала подтверждая версию разворачивающейся на наших глазах дегуманизированной реальности, оно затем тонко отменяет это правило, предлагая зрителю более сложную комбинацию правил?»), то сейчас, например, уже в рамках продолжающегося на момент написания этой статьи проекта «Открытые тела»¹¹ он задается вопросом о пределах циркуляции и обратимости информационных потоков. Иными словами, появляется вопрос о резистентности тел и объектов к внешним воздействиям при «перекачивании» информации из одной формы в другую. По сути, это тот же вопрос пределов сжатия, который ставит своей персоной писец Бартлби, на который вышел Гэллоуэй, прокладывая путь через области теории информации и компьютерной инженерии. То есть за генеративно бесконечными преобразованиями сжатия и декомпрессии или звука-импульса-колебания струн от человека к грибу и обратно – что технически имплементируемо – возникает потребность увидеть (или иным способом ощутить, если разговоры о репрезентации более не кажутся адекватными) некий ступок, назовем пока это так, некий далее неразложимый и не поддающийся воздействиям «квант», подвешивающий это постоянное «переключение вектора»¹², которое отдает гегелевской «дурной бесконечностью».

Тут важно остановиться еще на одном известном примере. Его приводит в своих выступлениях и Булатов, но мы хотели бы предложить свой комментарий. Речь об «Открытой лаборатории кристального мира» берлинских художников Мартина Хоуса и Райана Джордана. Здесь зрители под руководством художников извлекают из устаревшей вычислительной техники различные металлы (золото, серебро, кремний и т.д.) – концепция т.н. де- и рекристаллизации мира, – а затем используют эти металлы для создания различных вычисли-

¹⁰ Новое состояние живого. Куратор Д. Булатов. Пермь, 28.11.2018–17.02.2019. Подробнее см.: <https://permm.ru/exhibition/preview> (дата обращения: 16.08.2024).

¹¹ Открытые тела. Куратор Д. Булатов. Permm, 06.07.2024–05.11.2024. Подробнее см.: <https://permm.ru/~art-science-otkrytye-tela-vystavka> (дата обращения: 16.08.2024).

¹² *Bulatov D.* Op. cit. P. 189.

тельных устройств-артефактов. Для Булатова это «нечто среднее между выставкой, перформансом и воркшопом, только на иных технологических основаниях»; для его кураторской практики также важно, что проект на любом этапе функционирует как выставка. В этом проекте «перформативного инсталлирования» нет специфики темы или какого-то конкретного медиума, но есть указание «другого направления – в сторону нестандартного понимания мира». Нам важно добавить, что этот проект – одна из результирующих развития теории медиа, какой она предстает сегодня. С самого начала отдавая себе отчет в том, что «сообщение» или «информация» находится в неразрывной связи с носителем, что информация в прямом смысле «заземляется», погружается в материальные слои, теоретики долгое время были заморожены этой – в общем непонятно, как именно происходящей, но явно наличной – связью с материей, которую «медиум» может проявить через себя, показать ее такой, какой мы ее никогда не видим, чтобы дать нам шанс воскликнуть «ах!». Эта замороженность доходила до такой интенсивности, что производила высказывания «поэтические» и «романтические» даже у такого аккуратного и выверенного теоретика, как З. Цилински, у которого она к тому же была снабжена такой «земельной» темой, как археология¹³. И вот мы видим, как эта замороженность как будто видоизменяется в тревогу, озабоченность, беспокойство по поводу того, что ресурсов Земли не хватит для того, чтобы обеспечивать необходимую базу для дальнейшего технологического развития или поддержания нынешнего состояния (не нарушающего привычное потребление уровня производства смартфонов и т.д.). Осознание этой «земельной» основы современных технологий заставило и такого медиатеоретика, как Ю. Парикка, привести пример этой же берлинской лаборатории в своей книге «Геология медиа»¹⁴. Но мы хотели бы заострить внимание на том, что фактическая фокусировка этих художников на «элементах», на металлах, на ископаемых Земли после десятилетий развития теории медиа означает, может быть, не столько отход от романтизма и воображения в пользу практического поиска ископаемых, сколько свидетельствует о некоем «глубинном поэзисе» (по аналогии с «глубинными» или «глубокими» медиа), в котором человек ощущает себя причастным к процессам космического масштаба. И дело тут не в отдании дани «нечеловеческим агентам», не в запуске генеративных цепей рекурсии или конструировании новых биологических единиц, незнакомых эволюции, а в некоей новой антропологии – не просто «нестандартного мира», а совсем другого мира, который появляется на наших глазах, стирая большую часть установленных стандартов.

Наступит ли он «естественно», как стихийное природное явление, или его можно «подогнать» различными экспериментами и практиками, в том числе биотехнологическими – едва ли дихотомия этого вопроса позволяет выбрать ответ. Предыдущие два примера – из области доверия технологии, базирующейся на некоторых вычислительных принципах, как в случае Гэллоуэя, или на «перенаправлении» некоторых биологических процессов, как в случае Булатова. Нам остается рассмотреть еще один пример, где практика включает технологию, понятую в широком смысле, подразумевающим «техники себя», в результате чего каждое конкретное существование уже может рассматриваться как искусство – при условии своеобразного

¹³ См.: Цилински З. Археология медиа: о «глубоком времени» аудиовизуальных технологий. М., 2019.

¹⁴ Parikka J. A geology of media. Minneapolis, 2015.

«следования природе», по крайней мере на уровне языка, или средств выражения, когда артикуляция искусства и проявление природы не находят ни в отношениях противостояния, ни в отношениях наследования или развития, но фактически совпадают (с единственной лукавой оговоркой, описывающей это совпадение через изоморфизм). Конечно, это нуждается в пояснениях, и мы перечислим далее те, которые находим у еще одной современной исследовательницы материи и природы, Д. Беннет.

Помещая художественное письмо У. Уитмена и Г. Торо в рамках отправляющегося от физики элементарных частиц «нового» материализма, какой ее может представить себе специалист по гуманитарным наукам¹⁵ (здесь опасения Элкинса обоснованны, так как специалисты по физике, как нам известно, практически не знакомы с работами новых материалистов, а специалистам трудно оценить меру соответствия гуманитарного изложения строго научному; именно поэтому более предпочтительным кажется говорить о технологическом искусстве, что мы и отмечали в начале статьи), Беннет пытается объяснить, как природа может быть «записана» поэтом (прозаиком тоже), если он подберет специальные «техники себя» и воспользуется «средним залогом». Это кажется возможным, если поэт приведет себя в состояние, когда «природа приемлет поэта абсолютно». Первое, что следует пояснить, – это поистине космический характер этого состояния: внимание поэта ко всему вокруг должно быть проявлением вселенской симпатии, аналогом межпланетного притяжения (Беннет называет это гравитационной симпатией). Как солнце освещает все, на что направлены его лучи, незаинтересованно одаривая каждого, будь он хорош или зол, так и поэт пишет обо всем, ко всему проявляя равный (отметим, как важное для Булатова «равенство» легко обретает негативные коннотации) интерес и ни с чем не взаимодействуя. Специальные слова, которые подбирает Беннет, чтобы охарактеризовать это состояние, таковы: стихийная общность (*elemental catholicity*), направленность на другого без «постылых различий», восприимчивость к чему угодно, невозмутимость (*nonchalance*), мягкое рассеянное движение. То есть речь идет не о том, чтобы проецировать себя вовне, представляя себя веткой дерева или стрекозой, или воображать примеры межпсихической идентификации. Речь скорее о некоем приведении своих состояний в соответствие с природными, причем, если следовать, например, рецептам Торо, каждое место подталкивает к каждый раз особому сочетанию человеческих способностей: так, оставаясь слишком долго на улице, можно задремать, а длительно пребывая в помещении наедине со своими размышлениями, можно перемудрить¹⁶. Нужно что-то вроде мелких аперсональных реакций на возникающие притяжение и повторы (например, кивок головы не столько производится атмосферой дня, сколько основывается на том факте – так Беннет и пишет, на факте, – что кивок или кивание являются одним из возможных видоизменений конфигурации «плоти, крови и костей» (выражение Торо). Причем то, что повторяется, – это телесные состояния, движения, звуки, ритмы. У Уитмена рецепт не такого мягкого действия, а гораздо более радикальный, но Беннет полагает, что направлен он приблизительно к тому же:

¹⁵ Отсылки (именно отсылки) к стохастическому поведению микрочастиц материи как базису новой теории можно найти в: Беннетт Д. Пульсирующая материя. Политическая экология вещей. Пермь, 2018.

¹⁶ Bennett J. Influx and Efflux: Writing Up with Walt Whitman. Durham, 2020. P. 94.

поэту нужно сделаться солнцем, раскинуть руки ладонями вверх и воспринимать все без различий и ограничений. Эта солярная компонента – тоже межпланетного порядка и, конечно, также аперсональная.

Второе, что следует пояснить, – это то, как Беннет видится сама «запись». Предположим, разными способами состояние достигнуто¹⁷; как представить себе, что «природа» или некие межпланетные силы (у Беннет различия между ними фактически не проводятся) «записываются» в некоторый текст, художественный или даже поэтический? Нет, утверждает Беннет, ссылаясь на этот раз на Уайтхеда, адекватного способа рассказать о процессе. Если начать рассказывать историю с импульса, с подчеркивания воздействия внешних явлений, можно упустить то, что является особенностью усилий поэта. Если же сосредоточиться на стихотворении, можно недооценить внешние явления. Тогда, опираясь на некоторых теоретиков литературы, а также на изыскания лингвиста Э. Бенвениста, Беннет приходит к тому, что внешнее и внутреннее, приток и отток можно сближать, достигая более адекватного повествования, если пользоваться «средним залогом». Наличие двух залогов – активного и пассивного – довольно поздний этап развития индоевропейской глагольной формы. На более раннем этапе различие проводилось между действием, которое не меняло действующее лицо, и действием, которое распространялось в том числе на действующее лицо. Вот этот второй вариант позднее и был не совсем адекватно представлен в виде залога, который располагался где-то между изъявительными и условными глагольными формами. Это сразу и то, что действует, и то, на что совершается воздействие. Это то, чье действие осуществляется исходя из собственных процессов и чье воздействие может быть отложено во времени. Тогда действия в среднем залоге – это и эфирные воздействия Торо, и натянутые струны Р. Кайуа, и гравитационные аффекты Уитмена, и «проникновение» (pervasion) Джеймса Миллера. Письмо в среднем залоге – очень трудная техника, поскольку во многих западноевропейских языках почти не осталось следов этих древних языковых матриц. Ссылаясь на А. Флэтчера, Беннет пишет о «прохождении сквозь опосредующее состояние связности (cohesion), ощущение присутствия, которое актуализируется только таким непрямым способом. В настраивании выразительных возможностей «среднего залога» могут помочь и понятия ультратонкого, виртуального, неуловимого, the incipient, атмосферного. Можно добавить «просачивание» (seep) Стива Мартина. И только вам показалось, что вы уловили какое-то образование, как оно уже просочилась от одной вещи к другой, сантиметр за сантиметром. Так и «проникновение» Миллера можно сравнить с туннелем, «проникающим» сквозь гору, соединяя один склон с другим.

Третье, что необходимо пояснить, – это специфическая «слабость», программно проговариваемая Беннет в разных работах. Легкий кивок головы Торо, спонтанная симпатия Уитмена к играющим во дворе подросткам, не прямое действие «среднего залога» – все это проявления техник, которые можно назвать невыразительными. Гравитационная симпатия, электризованная плоть, солярность поэта – это вовсе не вспышки мгновенного инсайта, озаряющего открытия, а тихий резонанс с происходящим вокруг, чей максимум – это внимание, но не взаимодействие, достижение пределов и т.п.

¹⁷ Беннет признает, что Торо увлекался своими техниками настраивания соответствующего состояния и «упивался внешними воздействиями до интоксикации», см.: (Ibid. P. 91).

«романтические» устремления. Этим явлениям у Беннет соответствует «недраматическая» политика и этика «отзывчивости»¹⁸, но нас здесь интересуют вопросы более основополагающие и в этом смысле экзистенциальные.

Крайне любопытен один пример, который приводит сама Беннет, отстаивая права своей слабости. Помимо индоевропейских корней «среднего залога» – а это, безусловно, достаточно древние языковые пласты – Беннет вдруг обращается к древним мифам о Зевсе, никак не комментируя этот тип литературы и рассматривая его скорее как некий топос, типологическое поведение, даже модель и образец (заметим, в исследованиях, посвященных технике и Антропоцену, нередко встречается повторяемая на разные лады отповедь Прометею, но о Зевсе как таковом речь обычно не идет). Зевс-громовержец, наделенный суверенной волей, уверенный в своей правоте, но увы, как о том часто повествуют трагедии, как замечает Беннет, нередко ослепляемый вспышками своих молний, пропускающий в своей ярости многие тонкие движения – это то, от чего следовало бы отталкиваться как от противного. Что Беннет и делает, поэтому ее космос – subtilen, полон тонких вибраций, которые она боится пропустить, и хотела бы научиться настраиваться на такое большое их количество, какое только возможно достичь. Но не нужно обманываться: это только на первый взгляд речь идет о «встраивании в поток», Беннет отлично осознает, что рассчитывает только на изоморфизм, на «взаимопроникновение без смешивания» (так можно тоже перевести «просачивание», seep), когда между вдохом и выдохом, между притоком и оттоком возникает ценный для нее (видимо, своим потенциалом художественного действия) интервал. Раскинувший руки соляренный поэт – это фактически воплощенный интервал.

Итак, на уровне некоего «онто-экспериментального процесса»¹⁹, который интересует Беннет не меньше, чем Булатова, в качестве базовой материальной единицы как основы «скромного земного существа» (*small, terrestrial being*) обнаруживается нечто, не способное к прямому действию, но могущее развить в себе некую настойчивость. Несколько лет назад Булатов нашел, кажется, очень верное слово для такого уровня существования материи. В начале смысл его был скорее технический: так обозначали статус выставочных экспонатов, используя это слово как определение, например, к существительному «организм»: «класс объектов/существ, созданных из живого и неживого материала при использовании технологии тканевой инженерии, которая позволяет в лабораторных условиях культивировать органы и ткани различных организмов *in vitro*»²⁰. Но мы, теперь уже на основании описанных нами опытов поиска терминов, адекватно транслирующих свое содержание на материале разных наук, и точных, и гуманитарных, как представляется, можем, тем более что прилагательное это субстантивировалось и используется теперь самостоятельно, экстраполировать этот термин на производителей описанных выше практик, на их носителей и осуществителей: *semiliving*, «полуживые».

¹⁸ Отталкиваясь от книги Д. Дьюи «Публика и ее проблемы», Беннет рассматривает любое действие как распределенное, вплетенное в систему связей (*conjoint*) и потому политическое. См. подробнее: *Сосна Н.Н. Поэтика тихого космизма // Философский журнал / Philosophy Journal. 2022. Т. 15. № 3. С. 70–83.*

¹⁹ *Bennett J. Influx and Efflux. P. 80.*

²⁰ *Evolution haute couture. C. 172.*

Этот вывод, который мы получили на основании экстраполяции, тем интереснее, чем внимательнее мы рассмотрим в его перспективе те результаты, которые получили медиа и технологическое искусство, с одной стороны, и фактически неотделимая от него теория медиа. Эксперименты в рамках того и другого обнаружили у нас и для нас множество новых возможностей. Не тревожимая со времен авангарда начала XX в. проприоцепция, наше ощущение себя в пространстве, эксплуатировалась многими технологическими художниками, показавшими, какой новый опыт мы можем получить в задаваемой ими среде с измененными условиями (движущимися стенами и т.д.). Мы осознали, что недостаточно знаем о «жутком», потому что не в состоянии объяснить странный эффект работ такого художника, как Е. Крафт, чьи мраморные античные статуи, в прямом смысле дополненные ИИ, являют нечеловеческую полноту, такую, какую никто еще не видел и даже не представлял. Такие теоретики, как М. Хансен²¹, путем сложных феноменологических переходов доказывали нам, что технологии добавляют нам ресурс времени, а ведь раньше об этом можно было только мечтать; а такие теоретики и практики, как Цилински, открывали нам ценность длящегося мгновения²². Дискуссии о «технологическом возвышенном» привели нас к допущению, что уже едва различимое «ах» может быть следствием нашего расположения к технике. Благодаря и художникам и теоретикам мы были поставлены перед фактом, что человеческого в нас меньше, чем нам бы хотелось или мы подозревали²³, а коммуникация не безусловная ценность²⁴. И так далее. Мы могли бы перечислять здесь и дальше, ведь эксперименты продолжаются, финал открыт, контуры разомкнуты...

Таким образом, при помощи современного искусства и теории мы обнаружили связь, которая существует между высоким уровнем развития технологий и «ослабленными» формами существования, которые этими технологиями раскрываются. Эта связь носит не языковой, а онтологический характер, что проявляется во всех трех описанных нами практиках: сжатие – это не абстрактная операция языка или мышления, это сжатие «самой реальности», «материи»; метабола – не аналог метафоры, это новая форма существования некоторой системы клеток; настроенная «электризованная плоть» и «гравитационная симпатия» – физические феномены и состояния (на данном этапе мы оставляем в стороне вопрос, как эти состояния могут продуцировать достаточно развитые формы артикуляции типа обозначения действий глаголами, на формирование которых ушли сотни лет – если, конечно, разделять материалистическую теорию эволюции). В определенном смысле мы видим перед собой открытый материальный космос, в котором выделяются сгустки или кванты материи, зависающие в неопределенности интервала, поэзис которых невыразителен.

Нет сомнений, что картина космоса разверзается перед человеческими глазами не в первый раз, но достаточно беспрецедентным является ощущение

²¹ См., например: Хансен М. Время аффекта, или Свидетельство жизни // Медиа между магией и технологией. М.; Екатеринбург, 2014. С. 67–127.

²² Zielinski S. ...After the media. News from the Slow-Fading Twentieth Century. Minneapolis, 2013.

²³ Это очевидно в проекте, например, Ревитал Коэн «Жизнеобеспечение (Дыхательная собака)», 2008.

²⁴ Thacker E. Dark media // Galloway A.R., Thacker E., McKenzie W. Excommunication. Three inquiries in media and mediation. Chicago, 2013. P. 77–150.

не просто трепетания тростника (если вспомнить Б. Паскаля), но «ослабленного модуса существования», *semiliving*.

Список литературы

- Беннет Д. Пульсирующая материя. Политическая экология вещей / Пер. с англ. А. Саркисьянца. Пермь: Hyle Press, 2018.
- Дюв Т. де. Авангард и «потеря ремесла» – простое объяснение / Пер. с фр. Н. Смолянской // Философский журнал / Philosophy Journal. 2013. № 1 (10). С. 89–96.
- Сосна Н.Н. Поэтика тихого космизма // Философский журнал / Philosophy Journal. 2022. Т. 15. № 3. С. 70–83.
- Хансен М. Время аффекта, или Свидетельство жизни / Пер. с англ. К. Федоровой; под ред. Н. Сосна // Медиа между магией и технологией / Под ред. Н. Сосна, К. Федоровой. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 67–127.
- Цилински З. Археология медиа: о «глубоком времени» аудиовизуальных технологий / Пер. с нем. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2019.
- Bennett J. *Influx and Efflux: Writing Up with Walt Whitman*. Durham: Duke University Press, 2020.
- Bulatov D. Art as the Conjectured Possible // Russian studies in Philosophy. 2019. Vol. 57. Iss. 2. P. 182–201.
- Duve T. de. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- Elkins J. Aesthetics and the two cultures: why art and science should be allowed to go their separate ways // *Rediscovering aesthetics: transdisciplinary voices from art history* / Ed. by F. Halsall, J.A. Jansen & T. O'Connor. Stanford: Stanford Univeristy Press, 2008. P. 34–50.
- Evolution haute couture: искусство и наука в эпоху постбиологии. Ч. 1 / Сост. и общ. ред. Д. Булатова. Калининград: БФ ГЦСИ, 2009.
- Galloway A.R., LaRiviere J.R. Compression in philosophy // *boundary*. 2017. Vol. 2. No. 44 (1). P. 125–147.
- Mitchell W.J.T. *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Parikka J. *A geology of media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- Stiegler B. *For a New Critique of Political Economy* / Transl. by D. Ross. Cambridge: Polity, 2010.
- Thacker E. Dark media // Galloway A.R., Thacker E., McKenzie W. *Excommunication. Three inquiries in media and mediation*. Chicago: University of Chicago Press, 2013. P. 77–150.
- Zielinski S. *...After the media. News from the Slow-Fading Twentieth Century*. Minneapolis: Univocal publishing, 2013.

Material base of media art: three practices of discovery

Nina N. Sosna

Institute of Philosophy, Russian Academy of Science. 12/1 Goncharnaya Str., Moscow, 109240, Russian Federation; e-mail: philosjournal@iph.ras.ru

The article is devoted to the identification of minimum units of existence and action, which modern complex artistic-theoretical practices help to reveal. Through a number of examples – IT based cultural theory (A. Galloway), medium oriented postbiology (D. Bulatov) and literature inspired new materialism (J. Bennett) – the author explores the description and terms that would be equally effective in the variety of disciplines, including humanities and exact sciences. Underlying the process character, dynamism and principal non-completion of compression-decompression, reversible vector shifts, alternation of influx and efflux of “gravitational sympathy”, accordingly, the author sees the insistence to discover some autonomous existence behind them, however small,

generic or quantic it may turn to be. It obviously means the shift from what seemed a mere artistic practice to ontological and existential questions. Further, analyzing the basic characteristics of this autonomous existence, the author identifies the relationship between high-tech procedures and degree of intensity of the autonomy in question. Having opened before us a huge number of new experiences, new technologies present us with existence which appears to be not only “weak”, but literarily “semiliving”. Therefore, open-ending into physical cosmic space the multilevel technological contours seek to outline a new world whose description needs time to develop.

Keywords: interval, quantum, matter, semiliving, nature, solar, subjectivity, techne, science art

For citation: Sosna, N.N. “Material’naya osnova mediaiskusstva: tri praktiki obnaruzheniya” [Material base of media art: three practices of discovery], *Filosofskii zhurnal / Philosophy Journal*, 2024, Vol. 17, No. 4, pp. 79–91. (In Russian)

References

- Bennett, J. *Influx and Efflux: Writing Up with Walt Whitman*. Durham: Duke University Press, 2020.
- Bennett, J. “Pul’siruyushchaya materiya. Politicheskaya ekologiya veshchei [Vibrating matter. A political ontology of things], transl. by A. Sarkisianz. Perm: Hyle Press, 2018. (In Russian)
- Bulatov, D. (ed.) “Evolution haute couture: iskusstvo i nauka v epokhu postbiologii” [Evolution haute couture: science and technology in the age of postbiology], Part 1. Kaliningrad: BB SCCA Publ., 2009. (In Russian)
- Bulatov, D. “Art as the Conjectured Possible”, *Russian studies in Philosophy*, 2019, Vol. 57, Issue 2, pp. 182–201.
- Duve, T. de. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- Duve, T. de. “Avangard i ‘poterya remesla’ – prostoe ob’yasnenie” [Avant-garde and the ‘loss of craftsmanship’: an easy explanation], transl. by N. Smolianskaya, *Filosofskii zhurnal / Philosophy Journal*, 2013. No. 1 (10), pp. 89–96. (In Russian)
- Elkins, J. “Aesthetics and the two cultures: why art and science should be allowed to go their separate ways”, *Rediscovering aesthetics: transdisciplinary voices from art history*, ed. by F. Halsall, J.A. Jansen & T. O’Connor. Stanford: Stanford Univeristy Press, 2008, pp. 34–50.
- Galloway, A.R. & LaRiviere, J.R. “Compression in philosophy”, *boundary*, 2017, Vol. 2, No. 44 (1), pp. 125–147.
- Hansen, M. “Vremya affekta, ili Svidetel’stvo zhizni” [Time of the affect], trans., by K. Fedorova, ed. by N. Sosna, *Media mezhdumagiei i tekhnologii* [Media between magic and technology], ed. by N. Sosna and K. Fedorova. Moscow; Ekaterinburg: Kabinetnii uchenii Publ., 2014, pp. 67–127. (In Russian)
- Mitchell, W.J.T. *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Parikka, J. *A geology of media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- Sosna, N.N. “Poetika tikhogo kosmizma” [Poetics of gentle cosmism], *Filosofskii zhurnal / Philosophy Journal*, 2022, Vol. 15, No. 3, pp. 70–83. (In Russian)
- Stiegler, B. *For a New Critique of Political Economy*, transl. by D. Ross. Cambridge: Polity, 2010.
- Thacker, E. “Dark media”, in: A.R. Galloway, E. Thacker & W. McKenzie, *Excommunication. Three inquiries in media and mediation*. Chicago: University of Chicago Press, 2013, pp. 77–150.
- Zielinski, S. ...*After the media. News from the Slow-Fading Twentieth Century*. Minneapolis: Univocal publishing, 2013.
- Zielinski, S. *Arheologiya media: o ‘glubokom vremeni’ audiovizual’nykh tekhnologii* [Archeology of media: ‘deep time’ of audio-visual technologies], transl. by B. Skuratov. Moscow: Ad Marginem Publ., 2019. (In Russian)