

М.Г. Чистякова, Г.М. Преображенский

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЧУВСТВЕННОСТИ В ПОСТАНТРОПОЦЕНТРИЧНОМ ИСКУССТВЕ*

Чистякова Марина Георгиевна – доктор философских наук, профессор кафедры философии. Тюменский государственный университет. Российская Федерация, 625003, г. Тюмень, ул. Ленина, д. 23; e-mail: mgтч@yandex.ru

Преображенский Герман Михайлович – кандидат философских наук, доцент кафедры философии. Тюменский государственный университет. Российская Федерация, 625003, г. Тюмень, ул. Ленина, д. 23; e-mail: e1525@mail.ru

В данной статье исследуется изменение параметров чувственности в контексте постантропоцентричной парадигмы в искусстве. Как к более частной теме мы обращаемся к механизму конструирования аффектов, исходя из их внешней автономии в искусстве. Принципиальная разомкнутость сферы чувственности описывается в контексте объектных онтологий через способы связанности и обусловленности, располагающиеся вне сферы опыта отдельного индивида. Дается обобщенное описание процедур постантропоцентричной парадигмы распределенного эстетизма. В статье рассматривается сдвиг в понимании функции и автономии искусства, связанный с появлением объектных форм искусства. Современное состояние объектного искусства, в частности тотальных инсталляций, предполагает иную парадигму эстетизма. Дается прояснение специфики работы такой парадигмы на основе различения аффекта и эмоции в концепции автономии аффекта у Брайана Массуми. Делается вывод о том, что в деантропологизированных средах чувственность работает как цепь распределенных аффектов, связанных с эффектами нарастания интенсивности и торможения интенсивности через формы апроприации аффекта в цепь последовательных инстанций чувственности. Общетеоретическая задача статьи – дать описание работы структур аффектации в условиях объектной деантропологизации. Прикладная задача статьи – описать механизмы понимания и восприятия объектных форм искусства, в частности такой его формы, как тотальная инсталляция.

Ключевые слова: аффект, эмоция, автономия аффектов, деантропологизация, постантропоцентризм, распределенный эстетизм, объектное искусство, тотальная инсталляция, интенсивность, чувственность, ассамбляж

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Тюменской области в рамках научного проекта № 20-411-720007.

Для цитирования: Чистякова М.Г., Преображенский Г.М. Трансформация чувственности в постантропоцентричном искусстве // *Философский журнал / Philosophy Journal*. 2022. Т. 15. № 3. С. 84–99.

Одной из специфических особенностей современности является парадигмальный сдвиг в понимании человека. Язык реагирует на происходящее уже проверенным способом – использованием префикса «пост-». Сам факт его присоединения к понятиям «человек», «гуманизм», «антропоцентризм» констатирует собирание нового дискурсивного поля, которое исследователи определяют как постгуманистическое¹. Оно включает в себя широкий спектр теоретических концепций и подходов, научных и художественных практик, объединенных общей идеей критической переоценки того, что значит быть человеком в ситуации, когда реальность предстает как гибрид природного и цифрового, а многовековые основания культуры – гуманизм и антропоцентризм – подвергаются критике.

Предлагаемые варианты решения проблемы объединяет отказ от выстраивания каких-либо иерархий в пользу человеческого. Так, критический постгуманизм декларирует децентрализацию человека, рассматривая его не в качестве субъекта, обладающего особым родом привилегиями по отношению ко всему живому, а как трансверсальную сущность, по словам Розы Брайдоитти полностью погруженную в сеть нечеловеческих отношений и имманентную этой сети². Новые онтологии становятся основанием новых антропологий, специфической особенностью которых является признание симметричности человеческого и нечеловеческого³. Критика корреляционизма задает новые перспективы для исследования чувственности как точки доступа к миру⁴.

Показательна реакция на происходящее со стороны визуальных искусств. В некоторых случаях (например, в Art & Science) трансформации искусства оказались столь значительными, что в данном контексте можно констатировать: мы являемся свидетелями становления новой парадигмы искусства – постантропоцентричной. Она приходит на смену антропоцентричной, позиции которой оказались подорваны неклассическим искусством более столетия назад. Симптоматично, что исследователи нередко определяют Art & Science как «техноавангард», и здесь важно помнить, что именно историческому авангарду когда-то удалось изменить искусство на парадигмальном уровне.

Все это создает предпосылки для переформатирования эстетики. Новая эстетика, с одной стороны, в духе объектно ориентированной онтологии стремится к представлению отношений между объектами. С другой стороны, по мнению Яна Богоста, по-настоящему новая эстетика – это все-таки эстетика человеческая, но обнаруживающая нечеловеческую перспективу; выявляющая, как именно другие объекты или существа, чьи восприятие и опыт нам недоступны, встречаются с миром и как они развивают свою

¹ Wolfe C. What is Posthumanism? Minneapolis (MN), 2010.

² Брайдоитти Р. Критическая постгуманитаристика // *Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология*. М., 2018. С. 37.

³ Haraway D. When we have never been human, what is to be done? // *Theory, Culture & Society*. 2006. Vol. 23 (7–8). P. 135–158.

⁴ Харман Г. Четверякий объект: Метафизика вещей после Хайдеггера. Пермь, 2015.

эстетику⁵. Ричард Грузин идентифицировал подобную ситуацию как «нечеловеческий»⁶, а Роза Брайдотти – как «постантропоцентричный поворот»⁷.

Постантропоцентричное искусство проблематизирует и трансформирует эстетический опыт, восприятие, чувственность и возможность иметь сам опыт искусства. В целях выявления специфики новой чувственности представляется продуктивным обращение к таким художественным практикам, как тотальная инсталляция и перформанс. Прежде всего мы рассмотрим специфические особенности антропоцентричной и постантропоцентричной парадигм искусства. Затем проанализируем тотальные инсталляции в контексте деантропологизации зрительской установки, ведущей к переосмыслению эстетизации. Далее на базе автономии аффекта, интенсивности, форм ограниченного доступа к вещи предложим альтернативную модель эстетизации, с распределенными транзакциями аффектов, возникающей инстанцией свидетельства как торможения аффекта. Наконец, рассмотрим, каким образом тотальные инсталляции и распределенный эстетизация позволяют, с одной стороны, по-другому прочесть субъекта искусства, с другой – предоставляют зрителю возможность сформировать новые аспекты чувственности.

Объект как действующее лицо смены парадигм в искусстве

Сложившуюся в современном искусстве «постантропоцентричного поворота» ситуацию можно интерпретировать как доведение до логического предела интенции, заявившей о себе еще в первой половине XX в., которую условно можно определить как «антиантропоцентризм» или «протопостантропоцентризм». Ретроспективный взгляд на искусство модернизма и авангарда обнаруживает множество примеров не только слома субъекта (с последующей децентрацией человеческого), но и отказа от него как такового вопреки тому, что антропоцентризм до этого момента был имманентен искусству. Искусство представляло собой практику, непосредственным образом связанную с человеком: с его присутствием в роли автора/реципиента; с человеческой чувственностью, к которой оно апеллировало. Искусство было пронизано человеческими смыслами, эмоциями, символами, ценностями; оно функционировало в рамках созданных человеком художественных и институциональных конвенций и практик. Иначе говоря, оно существовало «для» и «во имя» человека. Классическое искусство, представляющее собой квинтэссенцию этой парадигмы, нарративно, фигуративно, репрезентативно, основано на принципе мимесиса. Это искусство, адресованное взгляду субъекта. Не случайно классическая эстетика как эстетика перцептивная, связанная со зрением, основанная на субъект-объектных отношениях, уделяет особое внимание проблеме восприятия искусства.

Неклассическое искусство (включающее в себя различные течения модернизма и авангарда) становится точкой разрыва истории искусств с ан-

⁵ *Bogost I.* The New Aesthetic Needs to Get Weirder // The Atlantic. URL: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/04/the-new-aesthetic-needs-to-get-weirder/255838/> (дата обращения: 01.04.2022).

⁶ *Grusin R.* The Nonhuman Turn. Minneapolis, 2015.

⁷ *Брайдотти Р.* Постчеловек. М., 2021. С. 145.

тропоцентризмом. Нигилистическое неприятие предшествующей культуры, одним из мировоззренческих оснований которой была убежденность в привилегированном положении человека, разделяли как модернисты, так и авангардисты⁸. Несмотря на стилистическую неоднородность, это искусство последовательно освобождается от всего того, что могло бы ассоциировать его с антропоцентричной классикой. Образы стилизуются до неузнаваемости (фовизм, экспрессионизм, кубизм, футуризм), снимается нарратив (дадаизм), отменяется фигуративность (абстракционизм). В конце концов, репрезентация сменяется презентацией, а на смену художественному образу приходит объект (дадаизм). По известному определению Х. Ортеги-и-Гассета, «новое искусство» – это искусство дегуманизованное: оно более не адресовано нашей эмоциональной сфере, его не интересует человек и его страсти; содержанию оно предпочитает форму⁹. Новое искусство манифестирует свое автономное положение в культуре, оно отказывается от всех прикладных функций, ставящих его в зависимость от каких-либо родов человеческой деятельности, намереваясь быть «отдельно» от всего человеческого – в себе и во имя самого себя.

Важная роль в становлении постантропоцентричной парадигмы принадлежит объекту. Не случайно Тьерри де Дюв определил ready-made М. Дюшана как произведение парадигмальное, не только задающее новый вектор развития искусства, но и формирующее новый язык его описания¹⁰. Здесь востребованной оказывается уже не столько перцептивная, сколько «осязательная» эстетика¹¹; не эмоция, а отличающийся от нее аффект, выявляющий и раскрывающий новые аспекты чувственности. С редимейда, с готового объекта, созданного с нехудожественными целями, но одним лишь жестом художника – изменением контекста, преобразованным в произведение искусства, – начинается объектное искусство, важной составляющей которого является инсталляция, в том числе тотальная. Человеку в этом искусстве отводится инструментальная роль: если он и задействован в произведении, то лишь как часть инсталляции, как объект в ряду прочих. Сказанное относится и к перформансу: в центре внимания художников оказывается прежде всего тело и его реакции, а не личность. В этом смысле и перформанс, и тотальная инсталляция представляют собой художественные практики, наиболее релевантные как постантропоцентричной парадигме искусства, так и новым онтологиям¹².

В наши дни произведение искусства демонстрирует все большую автономию по отношению к человеку. Произведение выходит из-под контроля автора: внедренные в арт-объекты нейросети обучаются в процессе работы и обеспечивают самотрансформацию инсталляции; возникает такая

⁸ Уточним, что и технологические утопические проекты итальянского футуризма, и органиологические утопии русского кубофутуризма, касающиеся создания нового человека, адресовались отнюдь не современникам, а качественно иным существам – людям будущего.

⁹ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. М., 1991. С. 500–518.

¹⁰ Дюв Т. де. Артефакт // Транслит. 2015. № 17. С. 28.

¹¹ Маркс Л. Осязательная эстетика // Художественный журнал. 2019. № 108. С. 61.

¹² Stalpaert C., Van Baarle K., Karreman L. Performance and Posthumanism: Co-Creation, Response-Ability and Epistemologies // Performance and Posthumanism: Co-Creation, Response-Ability and Epistemologies. Cham, 2021. P. 1–47.

новая форма искусства, как саморазвивающийся объект. Специфика пост-антропоцентричного искусства заключается в том, что в качестве акторов в нем представлены разнообразные нечеловеческие агенты, как биологические, так и технологические (от компьютерных программ до живых и/или полуживых медиа), причем нередки случаи делегирования им художниками частичного или полного авторства. Теория аффекта в этом случае может быть рассмотрена в качестве инструмента, позволяющего решить те проблемы новой эстетики, о которых пишет вышеупомянутый Ян Богост.

Аффективная автономия и интенсивность

Действительно, произведение искусства традиционно рассматривалось как продукт деятельности человека. В этом отношении классическое искусство, антропоцентричное по своей сути, опиралось на следующие постулаты.

А. Строгая привязка не к созерцательности и непроизводимости человеческих действий, а именно к деятельности, активной и продуктивной. Антропологическая привязка в понимании объектов искусства была не только антропоцентричной, но и субъектоцентричной – в контексте и в горизонте понимания субъекта как рационально устроенной человеческой идентичности, окончательно кристаллизовавшейся в Новое время.

В. Выставленность и опредмечивание представляют собой другой полюс субъект-объектной схемы. Произведение искусства в этом изводе есть «противостоящее» и «выставленное» на обозрение, есть предмет (Gegenstand), доступ к которому предполагает транспарентность, ясность и контроль. Прежде всего контроль над смыслом и наглядными характеристиками, сколь бы витиеватой и символически запутанной ни была сама композиция произведения.

Появление редимейда свидетельствовало о некотором переходе: о постепенном отходе от антропоцентричности в понимании и во взаимодействии с искусством (речь идет и о позиции художника, и о позиции зрителя). В случае с редимейдом такой переход касается прежде всего активной субъектности художника, это постепенный переход от художника-изготовителя произведений к художнику-соучастнику некоторых (природных?) процессов. При этом редимейд еще не нарушает основных параметров экспонирования (см. пункт В): в основных своих чертах это все та же добрая и понятная выставленность произведения, обладающего явными очертаниями для обзора и экспонирования, более-менее ясным значением и, самое главное, несущего смысл и некое «художественное высказывание». Причем в случае с редимейдом формирование высказывания осуществлялось во многом благодаря именно нарочитой выставленности и игре между полюсами А и В: «выставлять то, что выставлять, по сути, нельзя» (то, что не является продуктом активной деятельности разумного субъекта искусства, но при этом может быть выставлено). Можно возразить на это, что «выставить можно абсолютно все что угодно!», но дальнейшее развитие искусства идет именно в сторону подрыва второго полюса В – растворения выставленности.

Переход к тотальным инсталляциям¹³ связан с перераспределением «акторности» и «объектности» между человеческим и нечеловеческим полюсами этой работы, и здесь уже уместнее говорить скорее не о выставленности, а о взаимодействии. Именно так и оценивают опыт эстезиса в случае подобных активностей/пассивностей (ведь дело уже не в касании как таковом, не в тактильности или перемещении вещей, не в активности художника или зрителя), распределенных между телами и объектами. Грань человеческого присутствия здесь не цель и не центрирующая активность, удерживающая процедуру переживания, мы сталкиваемся уже даже не с «художественным высказыванием», не с ощущениями и их оценкой, а с переформатированием континуума взаимодействий и перекалибровкой самой карты чувственности.

Как мы увидим в дальнейшем, тело человеческого актора, в свою очередь продолжая движение по некоей виртуальной шкале всё дальше, за пункт В, становится объектным телом: выпадает, благодаря взаимодействию в практиках искусства, из причинно-следственной цепочки стимул-реакция-действие. Происходит переописание карты чувственности, исходя из нарастания интенсивности аффекта и различных способов его торможения в субъектности, будь то субъектность как регистрирующая мир идентичность или же как субъектность пульсирующих неконтинуальных взаимодействий – встреч на территории «великого внешнего» (термин К. Мейясу¹⁴).

Рассмотрим специфику действия аффекта в данной ситуации в контексте концепции Брайана Массуми.

Русскому читателю уже известно имя этого канадского философа, переводчика и исследователя философии Ж. Делеза и Ф. Гваттари. Б. Массуми выстраивает смежную с делезовской концепцию интенсивности, на переднем плане которой четко проводимое различие между аффектом и эмоцией. Нас будет интересовать его небольшое эссе «Автономия аффекта», недавно переведенное на русский язык, представляющее собой первую часть его основной работы «Притчи для виртуального»¹⁵. В нем Массуми последовательно рассматривает аффект, исходя из делезовской концепции интенсивности. Аффект проявляет себя, вступая в резонансы с семантическим и символическим. Для иллюстрации своих построений Массуми использует исследование эмоциональных реакций, проведенное Гертой Штурм и ее группой¹⁶. Оказывается, что на уровне эмоциональных реакций возможно парадоксальное перекрещивание «приятного» и «неприятного»: грустный образ может быть приятен, будет вызывать спокойствие и умиротворение. При сопровождении образов семантическим акцентированием наблюдается вполне ожидаемый эффект усиления эмоциональной реакции, когда в «эмоциональной версии» фильма поток образов сопровождается усиливающей

¹³ В нашем понимании этого жанра искусства, инсталляциям, довольно сильно отличающимся от понимания его в творчестве И. Кабакова и сближающимся скорее с ассамбляжами, разнесенными в пространстве институциональной (галерея) или неинституциональной среды (ландшафт).

¹⁴ Мейясу К. После конечности: эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург; М., 2015.

¹⁵ Massumi B. Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation. Durham (NC), 2002. P. 23–45. Рус. пер. выполнил Г. Коломиец: Массуми Б. Автономия аффекта // Философский журнал / Philosophy Journal. 2020. Т. 13. № 3. С. 110–133.

¹⁶ Sturm H. Emotional Effects of Media. Montreal, 1987.

или констатирующей оценкой. Но эмоциональное усиление быстро проходит, сменяясь апатией, а эмоциональная реверсия не оправдывается простой психоаналитической интерпретацией (любое возбуждение приятно). На этом фоне автономная (гальваническая, кожная) реакция организма сохраняет свое постоянство, независимо от числа просмотров фильма. Массуми рассматривает эту кожно-гальваническую реакцию как чистую интенсивность, которая нарастает более-менее линейным образом и требует сброса в эмоцию. В том числе и с помощью обращения к резонансу, через взаимодействие с символическим и семантическим полем¹⁷.

Эмоция – это квалифицированная интенсивность, конвенциональная, общепринятая точка внедрения интенсивности в семантически и семиотически оформленные последовательности, в замкнутые циклы воздействий и реакций, выражаемые в повествовании, функции и значении. Эмоция – это приватизированная и распознанная интенсивность¹⁸.

Важным моментом является и то, что та реакция, которая всегда считалась «непосредственной» и «первичной», – волевая и рефлекторная реакция на раздражитель, – по сути, представляет собой реализацию вторичной петли обратной реакции с запаздыванием (эффект 0,5 секунды). Массуми рассматривает ее как реализацию выбора или сброса и обнуления в единичном эффекте (поскольку мы не можем здесь говорить о сколько-нибудь осознанном свободном выборе из нескольких вариантов действия), обнуления в нем принципиальной множественности потенциальных вариантов, которые содержит автономная интенсивность¹⁹. Впоследствии Массуми трактует эту нереализованную потенциальность как виртуальное. Виртуальное реализуется через образ-действие или мышление действием (*thought in the act*)²⁰. Представленная в эссе экспозиция аффекта, по сути, свидетельствует о том, что осознанность и действие ничего не добавляют к первичной интенсивности, к «виртуальности тела». Действие осознанности есть действие отнимания, обнуления и торможения, когда на месте толпы претендентов на реализацию в новом контексте оказывается неустрашенным только один. Массуми сближает свою позицию с позицией А. Бергсона («Материя и память»), а через Ж. Делёза еще и с философией Бенедикта Спинозы. Безусловно, на этом поле играет еще и А. Шопенгауэр, пытавшийся осуществить выход ко внешнему через интерпретацию чистого «в себе»; а из более современных исследователей, конечно же, Жильбер Симондон с его пониманием актуализации «зародышей» (*germs*) в индивидуальности и принципом индивидуации.

Интенсивность находится за пределами общественного, но и не предшествует ему – она *включает* социальные составляющие, но смешивает их с сущностями, принадлежащим к иным уровням функционирования, и соединяет их в соответствии с иной логикой²¹.

¹⁷ Grossberg L. We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture. N.Y., 1992.

¹⁸ Массуми Б. Автономия аффекта. С. 115.

¹⁹ Libet B. Unconscious Cerebral Initiative and the Role of Conscious Will in Voluntary Action // Behavioral and Brain Sciences. 1985. Vol. 8. Iss. 4. P. 529–566.

²⁰ Manning E., Massumi B. Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience. Minneapolis, 2014.

²¹ Массуми Б. Автономия аффекта. С. 117.

В контексте нашей задачи принципиально важна возможность интерпретации концепции Массуми, исходя из контекста новых или объектных онтологий. Действительно, у Массуми происходит переосмысление всей цепочки стимул–реакция–действие. Точнее, он вскрывает ее внутреннюю логику и механику таким образом, что главным действующим лицом здесь оказывается резонанс тела (тоже виртуально понятого) между кожей и мозгом. Интенсивность аффекта Массуми описывает как недоступную для волевого и семантического урегулирования, а ситуацию выбора между альтернативами трактует как сброс виртуального спектра возможностей в единственное значение и обнуление его в реакции. Ситуация выглядит так, что именно материальные основы тела обеспечивают скрытую (или, как выражается Массуми, «автономную») работу аффекта. Возможность сделать ее явной оказывается «смазанной» с помощью необходимых, но суживающих и тормозящих аффективность актуализаций. Действие, эмоция не являются с этой точки зрения развитием аффекта, а представляют собой антропологизированное сужение поля его возможных реализаций – помещение интенсивности в «зону корреляции» (в терминологии К. Мейясу). В этом подходе оказывается, что прямой доступ к интенсивности аффекта получают только объектные составы тела: кожа, зоны покраснения, специфические участки мозга и его слизь. Нарастание интенсивности аффекта может быть раскрыто именно как объект–объектное взаимодействие. Гальваническая реакция кожи (в современной интерпретации – «электрическая активность кожи») есть не «следствие» или «реакция» на аффект, а само протекание аффекта, которое никуда за пределы этих объектных зон не может быть экстраполировано иначе как через эффект «резонанса» с совершенно чуждыми интенсивности уровнями и слоями.

Вторым важным обстоятельством оказывается то, что этот уровень имманентной интенсивности аффекта в полной мере можно трактовать (вслед за Ж. Симондоном) как доиндивидуальный уровень или состояние до индивидуации – чистую эмерджентность (возвращаясь вновь к словарю Массуми). Интеллект закрывает тело как чистую потенциальность, интеллект – это торможение, выбор единственного из бесчисленных перекрещивающихся вариаций. Режим индивидуации – это защитный режим, он рано или поздно (0,5 секунды или дольше) становится на пути интенсивного нарастания аффекта, скрытого в теле. Субъектность есть эффект отката, «паразитирующий» на объект–объектных связях. Но в этом состоит и огромный ресурс выделенного отношения: именно через пересборку объектных отношений мы можем добиться перекалибровки индивидуации и параметров индивидуальной чувственности. Можем переописать ее возможности, вступив в правильно собранные отношения с объектами.

Благодаря работе Массуми мы можем увидеть аффект не как протекающее в интеллекте переживание, сбрасываемое в эффекты тела (гальваническая реакция, покраснение, пот и т.п.), а как автономную телесную активность, тормозимую интеллектом в переживании собственного свидетельства – единственной транскрипции значения эмоции из возможных потенциальностей. Таким образом, аффект телесен и виртуален, с одной стороны, и доиндивидуален – с другой. Он линейно нарастает в теле, угрожая его жизнедеятельности, тормозится сбросом в индивидуацию через self-effect и в эмоцию, через значение и фигуру свидетельства – субъектности как регистрации мира, – через удвоение *sensus`a*.

Здесь лежит поистине увлекательная область исследований, вращающаяся вокруг двух вопросов, весьма существенных в контексте основной задачи настоящей статьи:

– кто чувствует, когда субъект эстетического уже не совпадает с антропологизированной идентичностью?

– как подготовить новые чувства, нужные для новых форм искусства?

Но для этого недостаточно просто констатировать, как это происходит в плоских онтологических средах, что тело человека представляет собой объект среди других объектов, хотя такое упражнение и необходимо как операция, редуцирующая различные рефлексивные поползновения к постоянному обнаружению «единства апперцепции» даже там, где ее еще нет (автономия аффекта) или где ее уже возможно не упоминать для объяснений (постантропологические объект-объектные отношения). Необходимо ввести ряд промежуточных шагов между телесным и доиндивидуальным аффектом и появляющейся в качестве результата его торможения полноценной эмоцией. Для этого нужно заново поставить вопрос о внешнем, точнее, помыслить его уже без традиционной пары – дать внешнее без адресации к некоему внутреннему. Точнее сказать, внутреннее в данном случае получит место автономии, которое ему и причитается по праву, в отличие от картирующих способов его обживания в числе антропоцентричных способов нарративизации, таких как «внутренний мир человека», или «монолог души самой с собою», или принцип интроспекции.

Модель распределенного эстетиза

В перформативном и объектном искусстве происходит балансирование в различных спектрах интенсивности: телесной и доиндивидуальной форм аффекта. Эта модель эстетиза называется распределенной, поскольку она позволяет проследить несколько стадий становления аффекта и зоны индивидуации на пути нарастания интенсивности и ее дальнейшей транскрипции в эмоцию. Вполне допустимо полагать, что такого рода процессы не протекают сколь угодно линейно и не могут быть картированы в достаточной мере однозначно. А также мы можем вполне обоснованно сомневаться в том, что задача описать подобную модель распределенного эстетиза как чувственности, рассосредоточенной между объектами, стихиями, формами регистрации и зонами напряжения в теле, есть только еще одна попытка создать карту, дать однозначную экспликацию и закрепить виртуальность в таксономии. Все эти вполне допустимые сомнения сами свидетельствуют о тревожащем побуждении намерения: нас не устраивает ни богатая техника традиция «эстетизации эстетиза»²², ни однозначный перевод разговора об аффектации в некую нерасчлененную зону телесности. Нам нужна другая, пусть пока и довольно сомнительная, линия. Линия пусть пульсирующая и состоящая из разрывов, но вполне очевидным образом соединяющая следующие пункты распределенного в чувственности эстетиза: *невозможность доступа, откат, нарастание аффекта, перераспределение,*

²² Тлостанова М. Эстетика vs Эстетиз. Телесная политика ощущения, знания и бытия // Художественный журнал. 2013. № 92. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/6/article/48> (дата обращения: 10.04.2022).

торможение, удвоение *sensus`a*, свидетельство, *self effect*, эмоция. К сожалению, нам придется описать распределенную модель эстезиса как цепь некоторых шагов, каждый из которых сам по себе сколь угодно виртуален. В реальной практике искусства мы можем существенно обессилить или «зависнуть» на каждой из этих стадий, так и не дойдя до конца. Сам конец цепочки при этом может не совпадать с началом в логическом смысле итога, стать уклонением в другую цепочку взаимодействий. Например, эмоция может быть переприсвоена или обесчеловечена в рамках постантропоцентричного искусства, видоизменена нейросетью, сброшена в распределенные формы владения через криптооперации и т.п. Или же мы можем так и не дойти до точки удвоения *sensus`a*, полностью растворившись в медитации или увязнув в частном иммерсивном эффекте. Все эти риски, безусловно, сопутствуют деантропологизированной чувственности, это цепь шагов, которая не лишает нас других возможностей и никогда не сможет быть до конца технологизирована. Но это не значит, что эту цепь шагов не нужно попробовать прописать вовсе.

Для начала попробуем ответить на вопрос: откуда возникает это неотвратимое в дальнейшем нарастание интенсивности в теле, которое Массуми описывает как автономию аффекта? Почему в нашей методологии мы связываем позицию этого возникновения с эффектом отката (*roll-back effect*)? Ответ нужно искать в самой природе аффекта как некоторого раздражения, которое в случае объектного искусства возникает на пике запроса, когда мы не можем получить доступ к экспонированию и пониманию некоторого «в себе». Будь то непроницаемость объекта или тайна присутствия другого, которые непреодолимым препятствием встают на пути вектора доступа, сформированного усилием открытия мира, о которое это усилие тормозится и рассыпается. Проходит через него как через сито или отскакивает от этого «в себе», разбиваясь, словно капли дождя.

Наша точка зрения состоит в том, что невозможность доступа к чистому «в себе» создает эффект отката, который, в свою очередь, и является пустковым механизмом возникновения первого слоя чувственности, а именно возникновения аффектов. Аффекты возникают как эффекты отката, отказа в получении доступа к чистому «в себе» объекта, вещи или другого присутствия. Причем здесь нет еще никакой осознанности и предъявленности этого «в себе», даже в виде чистой негативности. Мы не склонны оперировать эффектом отката как осознанным процессом, сопоставлять его со своими действиями и т.п. Пока что это элементарный отскок перцепции, обусловленный самими параметрами непроницаемости вещи. С этим ничего нельзя сделать: это чистый аффект, или, как выражается Брайан Массуми, «автономный аффект».

Модель распределенного эстезиса выстраивается поэтому через торможение чувственности между полюсами различных степеней ее освоения. Так, эффект отката (*roll-back effect*), удерживающий в невозможности доступа к недоступному «в себе» объекта (в случае объектного искусства), является причиной нарастания интенсивности аффекта в теле зрителя. Само нахождение в среде тотальной инсталляции нацелено на достижение этого эффекта. Автономная реакция, т.е. соскальзывание в аффект, позволяет нам перераспределять свою телесную активность на уровне взаимосвязей с объектами искусства, включенными в инсталляцию. Мы здесь прежде всего тело среди тел, мы просто находимся рядом и телесно работаем с нарастанием

аффектов. Это не только кожные реакции или электризация мозговой слизи, но еще и тактильные и слуховые взаимодействия – все они сбрасываются в тело, нужно только достаточно долго находиться среди объектов инсталляции.

Прояснить дальнейшие действия по формированию распределения эстетизиса помогает материал, изложенный Массуми, и в целом горизонт так называемого аффективного поворота, в рамках которого аффект как не- или досубъектный, телесный феномен прописывается в стороне от эмоций как рефлексивных и семантически обусловленных²³. Эффект отката провоцирует интенсивность, которая доиндивидуальна и телесна, – здесь мы работаем не через надзор и понимание (опредмечивание экспонирования), но через цепь объект-объектных взаимодействий. Комья сырой грязи, волосы в воде, яркий свет на сухом белом стебле камыша, звук ногтя, ощупывающего ржавую банку, – мы входим в поле объектных взаимодействий, которые сразу же не могут быть переработаны в ощущения. Ключевое отличие тела от объекта состоит как раз в том, что объект-объектное взаимодействие, построенное на непроницаемости и откате, в случае нашего тела начинает конвертироваться в нарастание аффекта. Очень часто с этим связаны определенного рода переживания зрителя, взаимодействующего с тотальной инсталляцией: это или тревога, или умиротворение (вспомним, что у Массуми грусть приятна). Мы сталкиваемся с неконтролируемым возбуждением, нарастанием автономного аффекта в теле, полученного в результате отката от доступа к «в себе» объекта. Объект здесь – только частный случай, но случай показательный. Неправильно было бы сразу же пытаться как-то обозначить композицию объектов (превратив инсталляцию в натюрморт) или же придать эстетическое значение символам в объектах и их взаимосвязях (реабилитация экспонирования). К соответствующей форме распределенного эстетизиса на этом этапе относится выстаивание в нарастании и лавирование в интенсивности аффектов. Как известно, аффект поляризует: он либо умиротворяет нас (элементарное удовольствие), либо тревожит (страдание, боль, дискомфорт), и то и другое происходит в поле нарастания интенсивности и может реализовываться как поверхностные или глубинные реакции самого тела. Любое перетолковывание смысла инсталляции или же возникновение реакции в перформансе выстраивается на этой поляризации. Аффективная поляризация дает возможность лавировать в интенсивности. Это лавирование еще виртуально, поскольку оно никоим образом не способствует сбросу аффекта в эмоцию, которого мы могли бы ожидать от этого лавирования в интенсивности. Это цепь тонких взаимосвязей («тонких» не значит, что они не ранят и не наносят ущерба нашему выживанию) – это объектно-телесные взаимосвязи, работающие с довольно разнообразными комбинациями частей нашего тела. Костные резонансы, мышечные напряжения, поверхностные эффекты кожи, весовые нагрузки на суставы и сухожилия – слишком слабые или, наоборот, слишком сильные эффекты, не позволяющие себя засечь и соразмерить. Здесь тело – это объект, оно и взаимодействует с объектами как объект среди объектов. Но то, что это тело и у него есть чувственность, позволяет сбрасывать эти объект-объектные взаимодействия в поляризованную интенсивность аффекта.

Мы можем сколь угодно долго оставаться на этой стадии лавирования во взаимосвязях и накопления автономного аффекта, он осаждается в теле

²³ The Affective Turn: Theorizing the Social. Durham, 2007.

в зависимости от интенсивности отката, количества повторов, характера телесных зон, в (и через) которые устраиваются взаимосвязи. От дистанции, интенсивности накопления и силы удерживаться от сброса впоследствии зависит диапазон, в котором возникает регистрация. На этом этапе еще нет субъектной оценки, более того, нет инстанции, которая регистрирует мир как мир. Еще нет присутствия. Здесь мы вплотную можем подойти к довольно странной эмерджентной точке – удвоению *sensus`a*, когда мы начинаем чувствовать, что мы чувствуем. Это еще не присутствие в его полном размере виде регистрирующего мир и обладающего *self-effect`ом* идентичности. Это именно удвоение телесного эффекта – *sensus* – оперирующего на предыдущем шаге сбросом отката в интенсивность аффекта. Последующее торможение и семантический резонанс, позволяющий локализовать виртуальность автономного аффекта, готовится уже на этом шаге. При удвоении *sensus* начинает делать не то, на что он был способен до этого. Он начинает чувствовать, что с телом что-то не так. Это уже зона не объектно-телесного взаимодействия, начинается взаимодействие телесно-телесное. При операции удвоения (Делез называл это *le pli*, складка) *sensus* направляется не на объект, а на тело. Мы (хотя пока здесь невозможно еще зарегистрировать некоторое «мы») ощущаем само неконтролируемое нарастание лавины аффекта. Здесь уже возникает поляризация иного рода: приятность и наслаждение этим избытком нарастающего эффекта, или же дискомфорт, неудобство, или даже боль от невозможности выносить далее это нарастание его интенсивности. Мы довольно точно фиксируем два плана работы *sensus`a*: первый самоочевидный – поляризация от объект-телесного *sensus`a*; второй план – поляризация от *sensus`a* телесно-телесного. Это сама по себе еще не оценка аффекта и не его сброс в эмоцию того или иного рода, это просто смена приложения *sensus*, его сворачивание и складывание на теле или же сворачивание, разворот на тело. Так или иначе, эта фаза распределенного эстезиса готовит основу для постановки «свидетельства» – базовой функции человеческой идентичности, а именно регистрирующей мир функции присутствия. Именно на этом этапе осуществляется прорастание чувств, их сегментация по потокам, с которой обычно начинают описывать чувственность – так называемые перцептивные каналы (осознание, обоняние, зрение, слух). Именно здесь готовится почва для смещения от тела объекта к телу как субъекту регистрации и далее движение через *self-effect* к полноценной эмоциональной жизни. То, что мы будем чувствовать на этапе регистрации, предписывается именно здесь, в обстановке нарастания автономного аффекта. Что мы сделаем: останемся в теле или будем искать эмоции и смысл? Выйдем ли в финале из эстезиса в эстетику? И пересоберем ли тотальную инсталляцию уже как набор предметностей и карту чувственных эффектов, которые возникают между объектами и снимаются нашей чувственностью, – а это уже вторичная картина, возникающая в рамках свидетельства и на его почве простирающаяся *self*.

Если верить вполне поверхностной схеме, придающей ясность этим взаимодействиям, идущая далее телесно-объектная стадия – это как раз стадия экспонирования. Протезирование объекта из эффектов тела. Семантизированная соразмерность аффекта телу, выраженная в опредмеченном, понятном объекте.

Приведем общую схему описываемых взаимодействий. При рассмотрении карты таких взаимодействий представляется конструктивным отход

от перестановки пары человеческое/нечеловеческое с целью перехода к работе с парой тело-объект, взятых по типу некой возможной таблицы, картирующей виртуальность таких встреч.

	ТЕЛО	ОБЪЕКТ
ОБЪЕКТ	Объект-тело	Объект-объект
ТЕЛО	Тело-тело	Тело-объект

На данном этапе мы рассмотрели две реверсивные пары взаимодействий (объект-тело как эффект отката, тело-объект как вторичное экспонирование опредмеченного объекта) и одну симметричную пару (тело-тело как складка удвоения *sensus*'а).

Тело-тело – торможение и удвоение *sensus*'а. Тело-объект – self-effect, эмоция.

Исследование оставшейся пары (объект-объект) в текущей схеме распределенного эстетизиса будет избыточным по отношению к задачам, поставленным в данной статье.

Заключение

Постантропоцентризм предполагает отказ от антропоцентрических привилегий, выступает за симметрию человеческого и нечеловеческого. Реакция современного визуального искусства оказывается релевантной этому сдвигу в понимании человека настолько, что исследователи говорят о постантропоцентричном повороте в искусстве. Искусство все меньше интересуется человеком и нуждается в нем, предоставляя ему свободу взаимодействия с миром, сойдя к вещам с высоты своего превосходства. Объект Art & Science, например, может включать в себя акторы как технологического, так и биологического происхождения и быть способным к саморазвитию. В этой ситуации радикальной трансформации подвергаются все аспекты искусства, от его создания до восприятия.

В контексте ключевой задачи данного текста – представить новую, постантропоцентричную модель эстетизиса – нам удалось продвинуться по вполне явной траектории благодаря концепции автономии аффекта, изложенной Брайаном Массуми. Разумеется, сам автор в этом произведении не применяет эту модель для описания работы с произведениями искусства. Мы попытались это сделать для того, чтобы дать характеристику процессу трансформации чувственности, возникающей благодаря постантропологическому искусству. Мы проанализировали проблему возникновения изменившейся чувственности на примере организации распределенного эстетизиса в тотальной инсталляции. В ходе описания работы этой модели мы приходим к выводу о том, что в рамках такого искусства человеческие акторы работают уже не как традиционные зрители или рецептивные идентичности, ищущие эстетического переживания и опыта искусства. Происходит распределение эстетизиса по всем этапам организации взаимодействия с объектами и телами, учитывающее как эффекты нарастания интенсивности автономного аффекта, так и эффекты его торможения в семантизированной и переосвоенной чувственности.

Список литературы

- Брайдотти Р.* Критическая постгуманитаристика / Пер. с англ. А. Писарева, К. Полуэктовой-Кример и др. // *Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология* / Ред.-сост. М. Крамар, К. Саркисов. М.: V-A-C Press, 2018. С. 24–41.
- Брайдотти Р.* Постчеловек / Пер. с англ. Д. Хамис. М.: Изд-во Института Гайдара, 2021. 408 с.
- Дюв Т. де.* Артефакт / Пер. с фр. П. Арсеньева // *Транслит.* 2015. № 17. С. 24–47.
- Маркс Л.* Осязательная эстетика / Пер. с англ. А. Ликальтер // *Художественный журнал.* 2019. № 108. С. 61–71.
- Массуми Б.* Автономия аффекта / Пер. с англ. Г.Г. Коломиец // *Философский журнал / Philosophy Journal.* 2020. Т. 13. № 3. С. 110–133.
- Мейясу К.* После конечности: эссе о необходимости контингентности / Пер. с фр. Л. Медведевой. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2015. 196 с.
- Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства / Пер. с исп. И. Тертерян // *Ортега-и-Гассет Х.* «Дегуманизация искусства» и другие работы. М.: Радуга, 1991. С. 500–518.
- Преображенский Г.* Молекулярный образ свободы // *Художественный журнал.* 2020. № 112. С. 118–129.
- Глостанова М.* Эстетика vs Эстезис. Телесная политика ощущения, знания и бытия // *Художественный журнал.* 2013. № 92. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/6/article/48> (дата обращения: 10.04.2022).
- Харман Г.* Четвероякий объект: Метафизика вещей после Хайдеггера / Пер. с англ. А. Морозова, О. Мышкина. Пермь: Гиле Пресс, 2015. 152 с.
- Bogost I.* The New Aesthetic Needs to Get Weirder // *The Atlantic.* URL: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/04/the-new-aesthetic-needs-to-get-weirder/255838/> (дата обращения: 01.04.2022).
- Grossberg L.* We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture. N.Y.: Routledge, 1992. 448 p.
- Grusin R.* The Nonhuman Turn. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. 255 p.
- Haraway D.* When we have never been human, what is to be done? // *Theory, Culture & Society.* 2006. Vol. 23 (7–8). P. 135–158.
- Libet B.* Unconscious Cerebral Initiative and the Role of Conscious Will in Voluntary Action // *Behavioral and Brain Sciences.* 1985. Vol. 8. Issue 4. P. 529–539.
- Manning E., Massumi B.* Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. 224 p.
- Massumi B.* Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation. Durham (NC): Duke University Press, 2002. 336 p.
- Stalpaert C., Van Baarle K., Karreman L.* Performance and Posthumanism: Co-Creation, Response-Ability and Epistemologies // *Performance and Posthumanism: Co-Creation, Response-Ability and Epistemologies* / Ed. by C. Stalpaert, K. Van Baarle, L. Karreman. Cham: Palgrav Macmillan, 2021. P. 1–47.
- Sturm H.* Emotional Effects of Media. Montreal: McGill University Graduate Program in Communications, 1987. 59 p.
- The Affective Turn: Theorizing the Social* / Ed. by P.T. Clough, J. Halley. Durham: Duke University Press., 2007. 313 p.
- Wolfe C.* What is Posthumanism? Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 2010. 392 p.

The transformation of sensuality in postanthropocentric art*

Marina G. Chistyakova

Tyumen State University. 23 Lenina Str., Tyumen, 625003, Russian Federation; e-mail: mgтч@yandex.ru

German M. Preobrazhenskiy

Tyumen State University. 23 Lenina Str., Tyumen, 625003, Russian Federation; e-mail: e1525@mail.ru

This article explores the changing parameters of sensibility in the context of a postanthropocentric paradigm in art. In particular, we address the mechanism of the construction of affects building on the idea of their external autonomy in art. The fundamental disconnectedness of the realm of sensuality is described in the context of object ontologies, via the modes of connectedness and conditionality that exist beyond the limits of individual experience. A generalized description of the procedures of the postanthropocentric paradigm of distributed aesthetics is provided. The article discusses the shift in the understanding of the function and autonomy of art associated with the emergence of object forms of art. The current situation in object art, in particular in total installations, suggests a different paradigm of aesthetics. The specific workings of such a paradigm are clarified on the basis of the distinction between affect and emotion proposed by Brian Massumi in his conception of the autonomy of affect. The authors conclude that in deanthropologized environments sensuality operates as a chain of distributed affects associated with the effects of increasing intensity and inhibition of intensity through forms of appropriation of affect into a chain of successive instances of sensuality. The article's general theoretical task is to describe the operation of affect structures under conditions of object deanthropologization. The applied task of the article is to describe the mechanisms of understanding and perception of object forms of art, in particular such a form as total installation.

Keywords: affect, emotion, autonomy of affects, deanthropologization, postanthropocentrism, distributed aesthesis, object art, performance total installation, intensity, sensuality, assemblage

For citation: Chistyakova, M.G., Preobrazhenskiy, G.M. "Transformatsiya chuvstvennosti v postantropotsentrichnom iskusstve" [The transformation of sensuality in postanthropocentric art], *Filosofskii zhurnal / Philosophy Journal*, 2022, Vol. 15, No. 3, pp. 84–99. (In Russian)

References

- Bogost, I. "The New Aesthetic Needs to Get Weirder", *The Atlantic* [<https://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/04/the-new-aesthetic-needs-to-get-weirder/255838/>, accessed on 1.04.2022].
- Brajdoti, R. "Kriticheskaya postgumanitaristika" [Critical posthumanistics], trans. by A. Pisarev, K. Poluektova-Krimer et al., *Opyty nechelovecheskogo gostepriimstva: Antologiya* [Experiences of inhuman hospitality: Anthology], ed. by M. Kramar and K. Sarkisov. Moscow: V-A-C Press, 2018, pp. 24–41. (In Russian)
- Brajdoti, R. *Postchelovek* [The Posthuman], trans. by D. Hamis, ed. by A. Penzina. Moscow: Instituta Gajdara Publ., 2021. 408 pp. (In Russian)

* The article has been prepared for publication with financial support from the Russian Foundation for Basic Research (RFBR) and the Tyumen Region, project No. 20-411-720007.

- Clough, P.T. & Halley, J. (eds.) *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press, 2007. 313 pp.
- Duve, T. de. "Artefakt" [The Artifact], trans. by P. Arseneva, *Translit*, 2015, No. 17, pp. 24–47. (In Russian)
- Grossberg, L. *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York: Routledge, 1992. 448 pp.
- Grusin, R. *The Nonhuman Turn*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. 255 pp.
- Haraway, D. "When we have never been human, what is to be done?", *Theory, Culture & Society*, 2006, Vol. 23 (7–8), pp. 135–158.
- Harman, G. *Chetveroynakii ob"ekt: Metafizika veshchej posle Hajdeggera* [The Quadruple Object], trans. by A. Morozov and O. Myshkin. Perm: Gile Press, 2015. 152 pp. (In Russian)
- Libet, B. "Unconscious Cerebral Initiative and the Role of Conscious Will in Voluntary Action", *Behavioral and Brain Sciences*, 1985, Vol. 8, Issue 4, pp. 529–539.
- Manning, E. & Massumi, B. *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. 224 pp.
- Marks, L. "Osyazatel'naya estetika" [Haptic aesthetics], trans. by A. Likalter, *Khudozhestvennyi zhurnal* [Art Magazine], 2019, No. 108, pp. 61–71. (In Russian)
- Massumi, B. "Avtonomiya affekta" [The Autonomy of Affect], trans. by G.G. Kolomiez, *Filosofskij zhurnal / Philosophy Journal*, 2020, Vol. 13, No. 3, pp. 110–133. (In Russian)
- Massumi, B. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press, 2002. 336 pp.
- Meillassoux, Q. *Posle konechnosti: esse o neobhodimosti kontingentnosti* [After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency], trans. by L. Medvedeva. Ekaterinburg; Moscow: Kabinetnyi uchenyi Publ., 2015. 196 pp. (In Russian)
- Ortega-y-Gasset, J. "Degumanizaciya iskusstva" [The dehumanization of art], trans. by I. Terteryan, in: J. Ortega-y-Gasset, *'Degumanizaciya iskusstva' i drugie raboty* [The 'Dehumanization of Art' and other Essays]. Moscow: Raduga Publ., 1991, pp. 500–518.
- Preobrazhenskiy, G.M. "Molekulyarnyj obraz svobody" [The molecular image of freedom], *Khudozhestvennyi zhurnal* [Art Magazine], 2020, No. 112, pp. 118–129. (In Russian)
- Stalpaert, C. Van Baarle, K. & Karreman, L. "Performance and Posthumanism: Co-Creation, Response-Ability and Epistemologies", *Performance and Posthumanism: Co-Creation, Response-Ability and Epistemologies*, ed. by C. Stalpaert, K. Van Baarle and L. Karreman. Cham: Palgrav Macmillan, 2021, pp. 1–47.
- Sturm, H. *Emotional Effects of Media*. Montreal: McGill University Graduate Program in Communications, 1987. 59 pp.
- Tlostanova, M. "Estetika vs Estezis. Telesnaya politika oshchushcheniya, znaniya i bytiya" [Aesthetics vs Estesis. The Bodily Politics of sensation, Knowledge and Being], *Khudozhestvennyi zhurnal* [Art Magazine], 2013, No. 92 [<http://moscowartmagazine.com/issue/6/article/48>, 10.04.2022]. (In Russian)
- Wolfe, C. *What is Posthumanism?* Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2010. 392 pp.