

Болезненный примат этического

1.

В 1990-е – 2000-е годы современное искусство столкнулось с тем, что целый ряд художников представил на его территории такие существа, объекты, практики, которые до того не то что были не известны, но вообще не существовали в природе и не могли быть произведены ею по своей воле. Все они результат научного эксперимента и технологического творчества человека и имеют искусственную природу.

Я имею в виду:

- «Гибриды» Джорджа Гессерта;
- бабочек видов *Vicyclus* и *Heliconius* с модифицированным рисунком крыльев, созданных Мартой ди Минизиш;
- «Крылья свиньи», созданные группой «SymbioticA» в 2001–2002 годах;
- проект «Полуживой художник» 2001 года той же группы. В этом проекте корковые нейроны крысы генерировали импульсы, которые через компьютер передавались на самописец, визуализировавший их в виде графических листов;
- «Волосатый кактус» художницы Лауры Чинти 2004 года и др.

Появление этих проектов весьма вдохновило художественную общественность, так что когда стали поступать новости о клонировании овечки Долли, а потом коли Снаппи, галерея Гельмана стала помещать их на свою информационную ленту (где вообще-то сообщается только о художественных событиях), решив, что успехи науки относятся непосредственно к ней. На том, видимо, основании, что сейчас все, что ни делается передового и инновационного, есть художественное творчество, а значит за ней закреплено право судить-рядить о научно-технических экспериментах. Если мы художники – мы первопроходцы.

Но все оказалось не так просто. Научное сообщество при всей своей открытости и уважении к заслугам искусства все-таки в профессиональном плане предпочитает сохранять определенную дистанцию от излиш-

него артистического энтузиазма. Да и в художественных кругах есть консервативная сфера, которая прежде чем признать новое взывает критериев качества и видового соответствия. Поэтому подход к вопросу демаркации приходится осуществлять с разных сторон.

В этой ситуации я вижу свою задачу, как критика и куратора, показать, как традиционно строилась эта демаркация — со стороны искусства, конечно, потому что в научных проблемах я в лучшем случае — «продвинутый пользователь». Я считаю, что лучше демаркация, чем энтропия, но и демаркация — это не идеал отношений.

2.

Искусство и наука никогда не были чужими друг другу. Во времена Возрождения они занимались тем, что пытались *отделить видимое от сущности* и в этом никакого противоречия не испытывали и демаркаций не строили, чему примером является многосторонний Леонардо.

После Возрождения искусство пошло по пути совершенствования собственных технологий и вскоре попало в затяжной *кризис репрезентации*. В XIX веке художники уже осознали его концептуально, решили, что выход из него в пристальном исследовании природы изображения, и стали практиковать научный подход, как, например, пуантилисты и импрессионисты. В результате Сислеем, Моне, Сезанном были сделаны интересные открытия в области того, как человек видит мир. Эти открытия стали трендовыми и на них до сих пор указывают как на образец культурного действия.

Но живописцы в силу своей ремесленной ограниченности могли всего лишь ставить вопросы к изобразительности. Они пришли к следующим выводам, повлиявшим в дальнейшем на все искусство: мир можно изобразить множеством различных способов, которые хуже или лучше подходят для тех или иных обстоятельств. Весь этот плюрализм привел только к еще более серьезной постановке вопроса: а возможен ли мир как автономная разумная система, сам по себе, без смотра на него человеком.

Научно-технические достижения того времени, приведшие к появлению фотографии, ответили на этот вопрос положительно. Мир — это такая система, которая видит себя посредством физико-химического процесса. Именно об этом говорят отпечатки предметов на фотографической пластине — рейограммы, названные именем их создателя, художника Мана Рея.

Рейограммы, на мой взгляд, важный этап в появлении современного sci-art. Это артефакты научной природы, привнесенные на территорию искусства. Они ставили сразу два вопроса: *о мире как автономной системе*, обладающей свойством автоизобразительности, и о системе искусства, работающей на принципе интеллектуальной эстетизации (достаточно привести в нее некий объект и он автоматически становится претен-

дентом на оценку). Последнее свойство системы блестяще развил своими выставочными жестами Марсель Дюшан. Идею мира как автономной системы с научно-философской точки зрения стали активно исследовать различные художественные направления, вышедшие из кубизма и абстракционизма. Так что науку с ее открытиями, казалось, так и ждали на территории искусства — она предоставила художникам средства наглядно продемонстрировать те умозрительные фигуры, до которых они дошли в результате развития своих обостренных интуиций.

Мир и так сам себя видит, и не дело художника заниматься изобразительностью, а его дело в силу данного ему свыше таланта и интуиции усовершенствовать этот мир, достраивать его, как не вполне еще завершенную конструкцию, или, вообще, вмешаться в его эксцессы и прооперировать и отремонтировать узлы, дающие сбои и расходующие слишком много энергии. Последняя стратегия, характерная для дадаистов, сопровождалась порой довольно хамскими выходками, поскольку художники оперировали по живому, не пользуясь эстетической анестезией, но зато их вмешательства надолго задержались в памяти истории.

Вот как, например, обращались дадаисты к публике в Париже 5 февраля 1920 года:

Знайте: мы убийцы

к публике

Перед тем, как спуститься к вам, чтобы вырвать ваши больные зубы, ваши связанные уши, ваши языки, покрытые язвами,

Перед тем, как переломать гнилые кости, прежде чем распахнуть ваш кишасший холерой живот и прежде опустошения его для того, чтобы использовать как удобрение

вашу слишком жирную печень, вашу позорную селезенку и ваши диабетические почки,

Перед вырыванием вашего уродливого сексуального органа, недержавшего и слизистого,

Перед убийством вашего аппетита к красоте, экстазу, сахару, философии, к математическим и поэтическим метафизическим перцам и огурцам,

Перед дезинфекцией вас купоросом, очищающего вас и побеждающего вас страстью,

Передо всем этим, мы должны принять большую антисептическую ванну,

И мы предупреждаем вас, мы — убийцы.

Этот экстремальный вариант отношений говорит только о том, что художники заняли радикальную позицию в возникшей совсем не по их вине новой концепции мира. Кубизм и абстракционизм были ничуть не менее радикальны в постановке вопроса, что сейчас упускается из виду особенно теми, кто судит о современном искусстве со стороны. Образцы ранних научно-художественных работ, такие, как рейограммы, следует пони-

мать в том же самом ключе, а не эстетизировать в смысле формы изображения. Сознание художника автономно от того, что происходит в мире и природе. Задача художника усовершенствовать мир. Художник знает и видит дальше и глубже простого смертного. Он создает абсолютно новые объекты, инвайронменты и отношения, которые сам мир создать не может, а человек-творец, пользуясь всем объемом человеческого знания, в том числе и научного, может — и таким образом бесконечно мир развивает. В этом заключается суть прогресса — бесконечного процесса развития мира и человеческого общества, в авангарде которого идет художник. Вот она суть авангардистской эстетики и на этой основе стали выстраиваться совершенно новые отношения искусства и науки.

3.

Конечно, рейограммы были не единственной формой гибридизации искусства и науки в начале века. Они возникли в логике всего культурного генезиса того времени, который можно назвать модернистским. Модернизм, модернизация развивают идею структурного управляемого развития, в авангарде которого находится художник, оттачивающий своими экспериментами острие прогресса. Во времена рейограмм она имела пока еще интуитивные формы, а искусство и наука шли навстречу друг другу пока еще стихийно. Расцвет и оформление авангардного по сути явления sci-art произошло позже, во второй половине XX века.

Вторая мировая война укрепила модернистскую теорию в ее собственной правоте: трагедии не случилось, если бы существовал универсальный способ контроля над мировой системой. Рациональное управление строится на овладении экономическими и информационными потоками. Модернистские экономические теории, заложившие основу современного либерального миропорядка, не место здесь обсуждать, хотя они существенно повлияли на облик современной культуры. Для нашей темы важнее теория управления информацией — кибернетика, разработанная Норбертом Винером и изложенная в одноименной книге, вышедшей в 1948 году.

Винер видел сущность внутренней жизни человека и человеческого общества в коммуникации и контроле (см. «Человеческое использование человеческих существ»). Созданная им наука предполагала управление, исходившее из принципа самих этих биологических и социальных систем. Винер говорил, что человек живет в мире высокоразвитых технологий, которые продолжают развиваться, и он вынужден изменяться вместе с ними. Главной его задачей является разработать такой язык и такие приспособления, которые бы позволили ему сосуществовать вместе с техникой, поддерживая высокий уровень интерактивности. Уменьшение степени интерактивности чревато нарастанием энтропии, теплового шума, смертельного для стабильного развития. В идеале кибернетика прогнозировала возникновение полубиологических орга-

низмов — киборгов и киберпространств. Человеческая индивидуальность, по Винеру, не привязана к какому-либо материальному носителю. «Мы не материальные существа, — писал ученый, — а вечно повторяющие себя схемы. Схема является посланием и может быть передана как послание». Человеческий мир вовсе не идеал кибернетики, поскольку она предвидела высшие формы индивидуализации, которые могут воплотиться в стабильных системах, основанных на иных материальных носителях.

Экзистенциальной целью винеровской теории был порядок и преодоление хаотической морали. «Мы плывем вверх по течению, борясь с огромным потоком дезорганизованности, который, в соответствии со вторым законом термодинамики, стремится свести все к тепловой смерти — всеобщему равновесию и одинаковости. То, что Максвелл, Больцман и Гиббс в своих физических работах называли тепловой смертью, нашло своего двойника в этике Кьеркегора, утверждавшего, что мы живем в мире хаотической морали. В этом мире наша первая обязанность состоит в том, чтобы устраивать произвольные островки порядка и системы».

Социальный сайентизм Винера был сродни ставшему влиятельным после Второй мировой экзистенциализму, утверждавшему направленность субъекта на свое персональное бытие, как на высшую ценность, и таким образом обосновывавшему общество абсолютной свободы атомизированных индивидуальностей. При всех недостатках этой системы она давала творческой мысли гораздо больше простора, чем любое, как говорил Винер, агрессивнo-онтологическое мировоззрение «от Лойолы до Ленина» и закладывала основу новому *научно ориентированному авангарду*.

4.

Теория Винера повлияла на самых разных художников, но, конечно, в первую очередь на медиаискусство. О кибернетическом принципе функционирования своих произведений говорил Николас Шеффер, который вместе с инженером Пьером Анри построил в середине пятидесятых несколько «динамических башен», которые двигались, загорались и генерировали звуковые колебания в результате того, что управлявшие ими электронные устройства реагировали на изменения окружающей среды.

Идея искусства на базе техники, активных искусственных устройств, стала магистральной для многих художников. В 1966 году Билл Кловвер создает группу «Экспериментирования в искусстве и технике» (ЕАТ), в которую вошли несколько крупных художников, в том числе Роберт Раушенберг. Кловвер ставил задачу объединить творческие силы, наладить контакт художников с инженерами и учеными, к которым можно было бы обращаться за технической поддержкой при реализации любых художественных идей. Теория Винера получила развитие в деятельности

группы, например, в ее проекте интерактивного телевидения, телеканала программируемого американскими зрителями (USA Present, 1971).

Количество художественных работ, развивавших научные и технические достижения своего времени стремительно нарастало. В 1967 году возник печатный орган для их теоретического осмысления, журнал «Леонардо», издававшийся Франком Малиной. В 1967 году Морис Тучман организовал первую выставку по этой теме («Искусство и технологии», Музей Лос-Анджелеса), за которой последовала выставка, название которой непосредственно отсылало к теории Винера, «Кибернетическая интуиция» в Лондоне (1968, куратор Дж. Рейхардт). В 1970 году состоялась большая выставка технического искусства «Программирование, информация, технологии: новое значение для искусства» в Еврейском музее Нью-Йорка (куратор Джек Бурнхэм). Таким образом была положена основа институционализации техно-авангарда в системе современных искусств.

Важнейшей вехой в его институционализации стало возникновение в 1979 году «Арс Электроники» в Линце, техно-авангардистского форума, сфокусированного на новейших творческих экспериментах с передовыми технологиями. Особую актуальность ему придали выставки Питера Вайбеля: «Out of Control» 1991 года; «Мир изнутри» 1992 года (выставка о нанотехнологиях); «Генетическое искусство» 1993-го.

Основные факты развития sci-art сейчас уже хорошо известны. Импульс, полученный современным искусством от кибернетической теории Норберта Винера, имел своим следствием то, что в поле эстетического дискурса попали не только электронные и дигитальные технологии, но и генетические, примеры использования которых были приведены вначале.

5.

После того как Шеффер, Клювер и Эскот стали искать в кибернетике вдохновения она стала универсальным способом создания искусства, новой эстетикой. Полки книжных магазинов наводнили романы о киборгах и телепортациях (Филипп Дик, Стивен Кинг и др.), которые благодаря компьютерным анимационным технологиям перекочевали на киноэкраны. Теория Винера стала одним из столпов массовой культуры, поэтому у аристократов от современного искусства и философии о ней сейчас не принято вспоминать. Техноавангард переключил свое внимание с киберпейсов на влажные среды. Хотя кибернетика не виновата.

Мир как управляемая система для всеядной либеральной культуры сегодня — всего лишь метафора, художественный образ. Но в дагеротипах и рейограммах он таковым не являлся. Это только в свете предельного цинизма современных хозяев жизни можно рассматривать вышеприведенный манифест дадаистов как поэзию. Никакой поэзии — дадаизм — это моральное действие, или, вернее, противодействие. Противодействие культуре, попытка художника вмешаться в культурное ведение импе-

реалистической бойни. В рейограммах неживой мир реален и осязаем, и бросить культуре в лицо научное доказательство его существования — это вызов ее устоям.

В последовавший период, во второй половине XX века, Винеру как никому другому удалось заострить проблему управления. Ученый говорит о киберсредах с высокой степенью интерактивности, которые противостоят энтропии довольно футуристически, но вопрос о мониторинге и контроле приобретает принципиальное значение, потому что какой разум его будет осуществлять — не специфицировано. Кто и каким образом в этих системах все контролирует и всем управляет? Художественные эксперименты с техникой 50-х, устройства Шеффера, Меценже, Тенгели были кибернетически удачными, поскольку они воплощали творческий, а не утилитарный подход к технике, но при этом исправно функционировали, несмотря на свою бесцельность. Если их рассматривать как техноабстракционизм, то их создателей вполне можно сравнить с Малевичем и Мондрианом. Эту ретроспективность техноавангарда подтверждают с другой стороны оптические изобретения Вазарелли. Почему в 50–60-е годы они были так актуальны, так волновали публику, а сегодня это опять всего лишь образы, поэтические метафоры, футуристические фантазии художников? Ответ напрашивается исходя из той же логики, логики авангарда: эти устройства на территории искусства были моральным вызовом социальному хаосу, основанному на передовой технике, причем не воображаемым, а осязаемым, который крутился, светился, тархтел.

Другое дело — сколько длится это моральное действие, как долго оно сохраняет статус авангардности, если последнее вообще обладает такой неподвижной формой. Урок увлечения художественной мысли кибернетическими артефактами состоит в том, что искусство, которое развивает технику, искусственность (ведь техника означает искусственность) каких бы успехов оно ни достигло в изобразительности или в создании новых устройств и организмов, неминуемо выпадает из зоны актуальности в биополитическую патоку буржуазной культуры. О нем можно сколько угодно говорить как о морали, о героическом сопротивлении и т. п., но в музее оно перестает быть не только моральным, но и каким либо другим действием. Слава героев только в победе.

В 90-е годы появились технологии, позволившие воплотить в действительность самые смелые теории, и произошла следующая ретроспектива техноавангарда. Ведь опыты по изменению окраски ирисов или рисунка крыльев бабочки Мельпомены, в общем-то, довольно безобидны. Если относиться к ним как к изобразительным практикам по живому, к биодизайну, то это — садоводство. Их актуальность произрастает из перемены контекста. Художник вторгается на чужую территорию, ухоженную и окультуренную, но на этот раз он вооружен. Ведь что это такое: «сначала он бабочек разукрашивает, а потом и до братьев по разуму дойдет; а то еще сибирскую язву выведет (купит генетический синтезатор и пару-тройку культур, которые по реалистическим оценкам

стоят всего 500 тысяч) и каюк либеральному порядку (то есть свободе)». Так что Питер Вайбель в 1991 году поставил вопрос вполне справедливо: out of control or not?

Sci-art черпает силы в моральной правоте искусства. Он не пугает, не учит; он — претензия на демиургизм — «дедаловщина». Культура реагирует всей своей инертной массой, поскольку угроза исходит не от бога, похороненного вместе с эстетикой, а от смертного художника. Потрясает не искусность искусства, а искусство искусственности. А не безумен ли этот художник? Не увеличивает ли его силу технология, которой он завладел, как пресловутый Прометей, которому орел все никак не может доклевать его растущую печень? Такие вопросы кибернетика задает искусству.

Вырисовывается следующая схема: художнику достаточно получить биологические материалы, произвести с ними генетические манипуляции, внедрить их в галерейный контекст и моральное действие готово. Конечно, она не работает. Простые и непритязательные эксперименты Гессерта и Минизиш сменились «Волосатым кактусом» Лауры Чинти, так же как рейограммы «Меховым чайным прибором» Маргерет Оппенгейм. Система сопротивляется, подталкивая sci-art к сюрреалистическим решениям, так же как поступила с техноавангардом, поэтому самый главный апологет кибернетики Эскотт заговорил о влажных технологиях и симбиозе.

Круг приведенных примеров легко расширить, но я думаю, легко можно будет показать, что наиболее удачные из них основываются на том же принципе. Искусство делается трансгрессивными, кибернетическими, перформативными действиями, которые переворачивают устои культуры, во все времена притязавшей на господствующую роль. Это действие до сих пор следует оценивать по законам авангарда, который особенно рельефно запечатлился в манифестах футуристов и дадаистов. Sci-art больше всего волнует вопрос авангардизации науки; что нужно сделать, чтобы все увидели насколько прекрасен мир без человека, функционирующий как идеальная самоуправляющаяся система.

В этой зоне как раз и строится демаркация. Если художник в XX веке полностью абстрагировался, и фактически весь его потенциал заключается в технике по постановке этической проблемы, то ученый, который бы позволил себе заявить, что он убийца и что он спускается в мир, чтобы «дезинфицировать его купоросом», как парижский дадаист, просто лишил бы науку почвы для развития. В любом случае наука есть отделение восприятия от сущего, мух от котлет. Искусство может позволить себе бросаться в публику червивыми котлетами, наука не может сделать этого, поскольку потеряет смысл. Кто моральнее?

Почему продолжает усиливаться эта демаркация? Суть современной свободы в упрочении связей. Наука подталкивается в объятия искусству самым ходом вещей, базовыми противоречиями модернизации. Художник не против того, чтобы заглянуть под покров науки, поскольку тайна

вообще манит его. Помочь ему в этом — святое дело, достаточно вспомнить деятельность Билла Кловера. Но художник — дикий волк, он не пойдет на сближение до конца, он найдет способ поставить задачу для разрешения моральной проблемы на территории науки или за ее пределами. У него, по сути, нет выбора: либо броситься под колеса прогресса, который тащит паровоз научно-технической революции, либо тот догонит его на неминуемом перепутье.

Являются ли такие отношения и такое развитие нормой? Мне кажется — нет. Норма — это котлеты без мух. Поэтому бороться имеет смысл за такое состояние общества, когда постановка этической проблемы опять станет возможной, а лучше сказать, когда оно само же ее и поставит. При таком исходе дел наука не будет вынуждена участвовать в художественно-политических разборках, как это происходит сейчас.