

УДК: 18, 7.01

ББК: 85

DOI: 10.18688/aa2212-07-53

М. А. Степанов

Деавтономия постчеловеческого воображения: новые направления в теории искусства

Таким образом, хотя воображение — великий художник, более того, волшебник, тем не менее оно не имеет творческого характера, а всегда должно заимствовать материал для своих порождений из чувств.

Иммануил Кант

Является ли новейшее технологическое искусство от медиа до био- и сайнс-арта свидетельством прогресса человечества? Каково воздействие и смысл этих далеко не человекообразных и антропоморфных произведений? Эти вопросы становятся всё более актуальными в ситуации, когда технические системы, такие как нейронные сети искусственного интеллекта, берут на себя функции создателя. Очевидно, что традиционное рассмотрение произведений искусства как созданных художником-человеком, носителем эстетической или иной автономии, посредством неких технических приспособлений, начиная от собственного тела и заканчивая различными машинами и аппаратами, перестало быть релевантным.

В этой связи теоретики современного искусства говорят о пересмотре антропоцентрической парадигмы¹, необходимости учёта нечеловеческих агентностей и т. д. В обращении к современной эстетической повестке Стивен Шавиро утверждает необходимость быть «вне критериев», избегать устоявшихся стандартов прошлого: «... любое новое произведение искусства требует забыть всё, что мы знаем, и производить единичные суждения, которые нельзя подчинить предшествующим критериям. В таких случаях эстетика предшествует познанию, потому что мы имеем дело с практиками, которые можно осмыслить только посредством категорий, создаваемых ими самими» [16, с. 33–34]. В этой связи мне представляется необходимым внести в этот пересмотр определённую концептуальную структуру, а именно, — сформулировать основные понятия, раскрывающие специфику современного технологического искусства. Таковыми являются: деавтономия и постчеловеческое воображение. В данной статье я рассмотрю,

¹ См. сборник теоретических статей «Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология М.: V-A-C press, 2018. — 336 с.» посвящённый одноимённому художественному проекту, включающий в себя тексты ведущих представителей постантропологической теории: Д. Харауэй, Р. Брайдотти, К. Баррад, В. де Кастру и др. Данные авторы развивают критику различных элементов антропоцентрической мысли, таких как агентность материальных объектов, проблема человеческого и постколониальные антропологии и т. д.

что такое «деавтономия», которую я определяю как не-иерархическую включённость объектов в непредставимую среду взаимодействия и взаимозависимости; далее будет рассмотрено то, что следует понимать под «постчеловеческим воображением». Обычно воображение считается сугубо человеческой способностью, в то время как сегодня многие человеческие способности делегируются техническим системам.

Автономия, означающая наличие некоего собственного закона, даже во взаимозависимости с чем-то другим, — нормообразующий идеал европейской культуры с XVIII в. В XX в. автономия получила полное признание, человек освободился от оков природы, расщепил атом, а искусство достигло предела дистанции от антропоморфных социально-политических контекстов в абстракционизме и концептуализме. Именно в аспекте автономии и независимости рассматривалось новое компьютерное искусство 1990-х гг. как предельно неприродное, искусственное — цифровое искусство, нет-арт, искусство искусственного интеллекта и т. д. Восторг перед открывшимися возможностями базируется на идее о том, что цифровой образ не изображает или отображает некие данности, а моделирует непредставимые возможности. Процесс создания и экспонирования произведения всё более отдаётся программным средам или экспозиционным аттракционам. Предельной манифестацией признания автономного технологического искусства можно считать картину «Портрет Эдмонда Белами» арт-группы Obvious, проданную в 2018 г. на одной из ведущих площадках арт-рынка — аукционе Christie's.

Написанная искусственным интеллектом на алгоритме генеративно-сопоставительной сети GAN (Generative Adversarial Networks), картина представляет собой распечатанный на холсте незавершённый портрет мужчины с подписью, стилистически относящийся к классической европейской живописи XVIII–XIX вв. На первый взгляд очевидное подражание машине ИИ человеческому творчеству, вполне доступно искусствоведческой рефлексии об авторстве и иконографии. Между тем, вопрос об авторстве оказался центральным — кто здесь является автором: программисты, пишущие код; создатели концепции, задающие параметры; сам алгоритм; отборщик материала обучения ИИ? Автономия каждого оказалась под вопросом. Проступили спутанные взаимосвязи, которые образуют деавтономную или не-автономную среду взаимодействий между разными действующими агентами, как человеческими, так и нечеловеческими, включенными в событие создания произведения.

Автономия (от греческого *autos* (сам) и *nomos* (закон)) предполагает наличие собственного закона, то есть самоуправление, способность самостоятельного действия. В данном случае приставка *де-* от латинской *de-* указывает на устранение, отсутствие, неимение, отмену, снижение — автономии или «собственного закона», сообщает о децентрализации. Деавтономия хрупка и неустойчива, она случается, когда собирается сообщество, образуется коллектив, где опыт совместного бытия оказывается значимым и не столько ограничивающим «закон» каждого, сколько открывающим общий мир настоящего и будущего.

Системы машинного обучения работают в статистическом режиме, накапливая и анализируя входные данные, загруженные в базу. Обнаружение и классификация зависимостей, деталей и элементов, выявление неповторимых или, напротив, типических черт, задаётся на входе специалистом по анализу данных. В соответствии с запросом,

результат может быть непредставимым или, напротив, — наиболее схожим с заданным идеалом. В результате получаются изображения, которые могут быть распечатаны, видео, мультимедийные инсталляции и другие виды контента. Статистически накапливая данные, такая система превосходит аналитические способности обычного человека. Изготовление поделок по статистическим лекалам, с легкостью осуществляемое машинным интеллектом, не является объектом внимания ни искусствоведов, ни культурологов, представляя интерес лишь для маркетологов. Тем не менее, значимость этих практик, всё более проникающих в музейное пространство и арт-рынок, сказывается не столько в актуализации проблемы авторского права, сколько в проблематизации эстетического опыта [8, с.287]. Мне представляется, что технологическое искусство и искусство нейронных сетей значимы благодаря их возможности продемонстрировать иное — нечеловеческое видение, выявить симбиотическое множество сред и агентов — источников действия, составляющих общий мир. Оно указывает на темпоральную неустойчивость связей, скрепляющих мир, давая образ тому, что находится за пределами человеческого восприятия.

Идея поддержания общего мира или экологического сосуществования — отдельная тема в практиках современного искусства. Крупные мероприятия, арт-фестивали, такие как, *Arts Electronica*, Венецианская биеннале, *Manifesta*, и локальные выставочные проекты последние годы вдохновляются актуальными идеями постантропологических критик, объектно-ориентированной онтологии, «тёмной экологии» Тимоти Мортон и работ по анархической истории общества Джеймса Скотта, которые с различных сторон и на разных основаниях проблематизируют исключённые объекты и общности мира. Так, гиперобъекты Тимоти Мортон, нередуцируемые к составляющим их элементам, но и не являющиеся целыми единствами, на мой взгляд, воплощают собой деавтономию — ограниченную, ускользающую автономию элементов и целого, которые существуют лишь в гармоничном единении динамического сообщества и не могут быть присвоены или национализированы кем бы то ни было. Мортон пишет: «Гиперобъекты имеют ряд общих характеристик. Они вязкие, что означает, что они «прилипают» к существам, которые с ними связаны. Они нелокальны. Другими словами, никакие «локальные манифестации» гиперобъекта непосредственно не являются самим гиперобъектом. Они задействуют темпоральности, глубоко отличные от человекоразмерных темпоральностей, к которым мы привыкли. В частности, некоторые очень масштабные гиперобъекты, такие как планеты, обладают подлинно Гауссовой темпоральностью: они порождают пространственно-временные воронки согласно [законам] общей теории относительности. Гиперобъекты занимают многомерное фазовое пространство, что делает их невидимыми для людей на протяжении длительного времени. И они проявляют свои эффекты интеробъективно, то есть их можно обнаружить в пространстве, которое состоит из взаимодействий между эстетическими свойствами объектов. Гиперобъект — это не функция нашего познания: он — «гипер-» относительно червей, лимонов, ультрафиолетовых лучей точно так же, как и относительно людей» [7, с. 11–12].

Общий мир возникает как аспект экологической проблематики современного искусства. Глобальное потепление, миграции, мусор и загрязнение воздуха, воды и почвы, раскрывают продолжающуюся капиталистическую эксплуатацию. Антрополог Джеймс

Скотт [10], признанный в 2020 г. одним из сотни влиятельных персон современного искусства по версии ArtReview, пересматривает устойчивые представления о «примитивизме», цивилизационном доминировании, практиках идентичности и солидарности. Он показывает экологические взаимосвязи сложного географического ландшафта и культурных практик как принципиально важные для понимания структурирования политического пространства и сложностей государственного строительства, как в досовременную эпоху, так и сейчас, что позволяет примерить проблемы солидарности к экологическим нишам и соотнести приручение окружающей среды с представлениями о «дикости».

Критика исключительности и рационалистического доминирования человека — ведущие для постантропологической мысли [11]. Отказ от любой иерархичности и бинарности — ликвидация антропоцентризма; утверждение человека как элемента природы, а не её владельца, рассматривающего окружающий мир, природу и самого себя как определённую собственность, существующую только в определённом формате. Постгуманистическая мысль в целом и объектно-ориентированные онтологии в частности, стремятся показать сложность и нередуцируемость поведения природы как множества действующих сил — человека, минералов, растений, грибов, животных, машин в их взаимосвязи. Преодоление антропоцентризма ведёт к пересмотру взаимодействия человек — природа, человек — культура, природа — культура, поскольку все взаимодействия пребывают в постоянном процессе перехода: «Природа и культура преобразуются: первая не может быть больше ресурсом для усвоения или поглощения последней» — утверждает Донна Харауэй [14, с. 13].

Природа и культура больше не противостоят друг другу, а находятся в сложных взаимных отношениях. Эта процессуальность является одним из фундаментальных качеств мира. Вместо наивной веры в технологический прогресс, возносящий человека в центр, на вершину мира, где он этим миром овладевает, свойственной модернисткой культуре конца XIX в., постантропологическая критическая мысль постулирует осознание пластичности человеческого и его равенство с иными формами существования. Само понятие субъектности перестаёт быть атрибутом сугубо человеческого. Не-человеческое, как например, — растения, животные, грибы и машины, — обретает субъектность и признаётся обладающим так называемой агентностью (agency) — способностью к автономному действию, становится источником действия, обретает свой голос. Таким образом, антропологическая исключительность и сведение как человеческих, так и нечеловеческих агентов «Антропосом» (модернистское понимание человека как вершины развития сущего) до уровня собственного ресурса, лишение их субъективности и способности к автономному действию, всесторонне признаётся неприемлемой практикой.

Обратимся к «группе» художников технологического искусства и внимательнее всмотримся в роль «инструмента» — алгоритма: является ли группа сугубо человеческой, а алгоритм инструментом? Выполняет ли инструмент точно то, что требует от него человек? Прежде всего, обратим внимание на то, что любая нейросеть, как частный случай искусственного интеллекта², требует обучения — отбора и загрузки материалов,

² См. широкое обсуждение проблем и перспектив взаимодействия человека и искусственного интеллекта в сборнике «Искусственный интеллект — надежды и опасения» / Под ред. Дж. Брокмана. —

которые статистически классифицируются и накапливаются и впоследствии могут комбинироваться неопишуемым образом. То есть, сеть предлагает некие варианты решения на выбор. Здесь следует обратить внимание на зазор между обучением и результатом, очевидно, что результаты «вывода» зависят от расовых, гендерных или классовых установок людей, участвовавших в создании и обучении ИИ на «входе». Человеческое зрение не только физиологически, но и культурно детерминировано, это означает, что оно что-либо «видит» или «не видит», то есть, осуществляет формирование библиотеки данных, отбор значимого в соответствии с доминирующей социо-культурной ситуацией. Или, говоря иначе, зрение дискурсивно. Дискурсивность воображения активно исследована культурологами и историками культуры. Несвоевременность воображения художников отражает и формирует изменения в социо-культурных практиках, оказывая влияние на изменения в дискурсивной формации. Технологическое искусство эксплицирует обе стороны детерминированности образа, как конструирует культурную дискурсивность, так и моделирует физиологию процесса через воплощение нечеловекоразмерного видения.

Человеческое воображение, с продуктами которого работает искусствоведение, прослеживающее иконографические связи, формируется самой плотью культурной эпохи и принадлежит ей. Так проект иконологии [12] Эрвина Панофского стремился вычленить «скрытые смыслы», сконцентрироваться на повторяющихся мотивах, и интерпретировать их как узнаваемые и формирующие историю искусства. При этом Панофский отмечал, что иконологический анализ невозможен без иконографического описания: «иконография — это раздел истории искусства, который изучает содержание, или значение, произведения искусства, а не его форму» [13, с. 26]. Эти две стороны комплексного анализа произведения искусства — иконографическое описание и иконологический анализ трансформаций формального ряда того или иного сюжета — сливаются в единый и неделимый процесс искусствоведческого исследования. Работая с самой плотью человеческого воображения различных эпох, метод Панофского позволяет в три этапа [12, с. 56–57] схватить работу образности, сюжетов и мотивов, пробираясь к определяющему внутреннему смыслу произведения, определяемого культурным климатом и эмоциональным строем эпохи. Этот подход особенно принципиален в классическом искусстве, с его строгой иерархией жанров, укоренённой в академической традиции маркировки «высоких» и «низких» сюжетов. В случае интерпретаций произведений современного технологического искусства особое внимание привлекает анализ не столько тенденции формообразования или «формулы пафоса» (А. Варбург), сколько сама работа воображения, которое не сводится к оперированию образами. Цифровая (ре)-презентация требует мобилизации телесной аффектации, требует тела зрителя. Технологическая инвазия в человеческое и нечеловеческое обнажила роящееся множество действующих сил или агенсу, которые не являются принадлежащими человеческой субъектности. Внимание привлекает телесное восприятие, вырастающее из взаимодействия с этими новыми объектами, силами и связями.

Историческая антропология [17; 20] отчётливо показала укорененность человеческого воображения в пластичной телесности человека, способного осваивать безграничность звездного неба и присваивать его себе через метафорику тела. Значение человеческого взгляда, работы человеческой руки всегда была первостепенна для воплощения образа человеком, ведомым силой воображения. Морис Мерло-Понти писал о концентрации всего тела в кончике кисти художника. Теперь, когда тело перестало быть объектом, носителем взгляда, владельцем руки и контейнером воображения, когда рука, взгляд и счёт могут быть делегированы субъективированным машинам, воображение становится постчеловеческим. Это означает, что мир примеряется не к человека-размерному телу, а множественной среде многих тел — людей, растений, животных, грибов и машин. Их альтернативная чувственность и воображение обретают плоть произведений, их видение становится нашим видением, их время нашим временем, их чувственность — нашей чувственностью. Тело позволяет нам обладать опытом и переживать и, в то же время, генеративная альтернативная образность вживается в нашу чувственность, техногенная визуальность и аффектированная телесность перекрещиваются, адаптируются друг к другу. Наблюдение за нечеловеческим, включение себя в его темпоральность, а не подчинение под свою пространственно-временную размерность запускают постчеловеческое воображение. Так, невообразимая по отношению к нашему обмену веществ, вывернутость метаболизма грибов [15], позволяет пересмотреть как принципы хозяйствования, так и эстетические отношения с ландшафтами, быть способным относиться к ним не как к инертным объектам, а как к субъектам, способным рассказать собственные истории, без знания которых даже выживание на Земле становится проблематичным. Тогда как целью общего мира является не конкуренция и выживание сильнейшего, а кооперация — совместное существование, что, как показывает искусствовед Кэрелайн А. Джонс, так же актуально и в отношении кибернетики [5, с. 343].

Делегирование взгляда от человека к машине и субъективация технологий ведёт к становлению постчеловеческого воображения. Поскольку человеческое воображение коренится в телесности человека, осваивающей мир, то постчеловеческое воображение захватывает нечеловеческое восприятие, его как статический, так и контрфактуальный [6]³ или программируемый абстрактный уровень, который также становится паттерном возможного действия. В воображение проникают образы, созданные машинами [18; 19]⁴ — биологическая визуализация (фМРТ и т. д.) структур, функций и характеристик тканей и органов, информационные срезы регионов реальности, такие как климатические карты, космические объекты, морские течения и т. д. Медиализованная нечеловеческая визуальность и телесность не протезируют или искусственно дополняют

³ Термин «контрфактуальный» означает «буквально противоположное фактам» представление альтернатив произошедшему. Контрфактуальные высказывания имеют вид «Что было бы, если бы ...» и представляют собой условные предложения, сослагательная форма которых подразумевает, что реальное положение дел отлично от описываемого. См.: Карпенко А. С. Контрфактуальное мышление (2017) [6].

⁴ Техногенная визуальность биологического и её культурное значение исследуется в рамках визуальных исследований. См. например: Digital Anatomy / Hrsg. Chr. Lammer. (2001) [18], Imagery in the 21st Century. / Ed. Oliver Grau. [19].

современного человека — расширяют его чувственность, как полагал М. Маклюэн, — а создают среду. Это движение медиа не в сторону расширения, а в сторону непредсказуемой интенсификации, инфраструктурного усложнения. Медиа, понимаемые как среда, никогда не равны себе, среда не автономна, и медиа всегда больше единицы. Из определения системной теории среда — это то, что находится между системами, место, где возможно образование и рост систем. Таким образом, постчеловеческое воображение — это освоение мира нечеловеческой размерности — мира грибниц, транспортных систем мегаполисов, кораллов, биржевых индексов, тайфунов и существования квантов, как в их взаимосвязи с человеческим, так и без него, не только для человека и не с позиций человека. Это открытие горизонта альтернативной чувственности и спекулятивных реальностей, которое и осуществляется в современном технологическом искусстве.

Около ста лет назад Г. Вёльфлин мимоходом указал на различие между живописью и первым технологическим искусством — фотографией: «принципиальное затруднение, заключающееся в том, что картины, в которых краска является самостоятельной композиционной ценностью, не поддается фотографированию» [4, с. X], то есть фотокопия есть искажение живописи и ни о каком замещении живописи фотографией речи и быть не может — это отдельные художественные практики. Сейчас композиционной ценностью обладают даже не материалы, а отношения. Исследовательница современного искусства А. В. Венкова детально прописывает процесс становления иммерсивного искусства — от дематериализации объекта, через сайт-специфичность и ситуативность к атмосферности, — в его стремлении расширить и переформатировать зрительский опыт [2, 3]. Связи, взаимоотношения постоянно образуются и распадаются, оставаясь отношениями. Уникальность альянсов заключена не в том, что они что-то сообщают человеку, а в том, что они могут как включать, так и исключать человека, возвещая мир «после человека». Следуя замечанию Джона Бергера: «Воспринимается как уникальное уже не то, что на картине изображено; её основное значение обнаруживается теперь не в том, что она говорит, а в том, чем она является» [1, с. 25]. Вместо репрезентации «говорящей о», современное технологическое искусство является презентацией альянса с нечеловеческим, оно отвечает на процессы, в которых парадоксальным образом осуществляется соучастие, поддержка, возмущение, распад и взаимодействие.

Мемо Актен, современный цифровой художник в непрерывной серии работ *Deep Meditations* (первое воплощение 2018 г.) в 2020 г. показал обновление — *Deep Meditations: We are all connected* («Глубокие медитации: мы все связаны»). Существующая в различных формах серия представляет собой масштабную видео- и звуковую инсталляцию — «памятник, прославляющий жизнь, природу, вселенную и наше субъективное восприятие этого». Созданный посредством искусственной нейронной сети визуальный ряд собран в многоканальный полнометражный абстрактный фильм, который представляет собой путешествие через различные измерения и преобразования в пространстве и во времени. В описании на сайте художник пишет: «Нам предлагается признать и оценить ту роль, которую мы играем как люди как часть сложной экосистемы, в значительной степени зависящей от сбалансированного сосуществования многих компонентов. Работа охватывает и прославляет взаимосвязь всех человеческих, нечеловеческих, живых и неживых существ во многих масштабах времени и пространства —

от микробов до галактик»⁵. Приняв за данность деавтономию и связность общего мира, в то же время, работа вскрывает более глубокую проблему — нашу неспособность видеть мир с точки зрения других людей и существ, поскольку у нас есть собственные истории, основанные на наших знаниях и убеждениях. Эти истории есть базис нашей устойчивости и суверенности, которую мы как люди не хотим терять. И это то, что мы даже не хотели бы признать. Длительная образность, созданная нечеловеческим агентом, приводит в замешательство. Произведение вызывает чувство тревоги и зловещего ожидания, демонстрирует накопление и перетекание образов и в определённый момент заражает нас другой чувственностью, дестабилизируя привычную логику причинности и наше знание того, кто мы есть и что мы знаем.

Визуальность, как продукт определённой культуры, уже содержит в себе альянсы, отличные от визуальных продуктов других культур и других исторических эпох. Сообщества или альянсы деавтономных элементов, — камней, людей, животных и растений, их тел и частей тел, — овеществляются в ранней пещерной живописи совершенно определённым образом. Место, материалы, иными словами — медиа, не являются чем-то внешним по отношению к образам, они являются плотью от плоти воображения эпохи, они исторически конститутивны для конкретной визуальности. Медиа позволяют воплотить и воспринять образ, а значит инкорпорировать его, сделать частью собственного опыта, собственного метаболизма. В зависимости от того, какие альянсы были восприняты и как они контаминируют с обновляющейся средой и производимым альтернативным пространством и временем, складываются новые конфигурации образов, теперь уже постчеловеческого воображения, поскольку человек всё ещё является местом опыта, схождения человеческого и нечеловеческого в человеческой чувственности. Понимание этого даёт обновление видения человека в его связи с неантропологическим и нашим опытом связи с ним.

Литература

1. Бергер Д. Искусство видеть. — М.: Клаудберри, 2012. — 184 с.
2. Венкова А. В. Пространственные энвайронменты в современном искусстве // Международный журнал исследований культуры. — 2018. — № 3 (32). — С. 209–219.
3. Венкова А. В. Цифровые иммерсивные среды в искусстве: новый антропологический регистр. // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2020. — № 10. — С. 649–655. DOI: 10.18688/aa200-4-60
4. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — СПб.: Мифрил, 1994. — 426 с.
5. Джонс К. А. Художественное применение кибернетических существ // Искусственный интеллект — надежды и опасения / Под ред. Дж. Брокмана. — М.: Изд-во АСТ, 2020. — С. 343–358.
6. Карпенко А. С. Контрфактуальное мышление // Логические исследования. — 2017. — Т. 23, № 2. — С. 98–122. DOI: 10.21146/2074-1472-2017-23-2-98-122
7. Мортон Т. Гиперобъекты: философия и экология после конца мира / Пер. с англ. — Пермь: Гиле пресс, 2019. — 284 с.

⁵ Персональный сайт художника Memo Akten, проект Deep Meditations: We are all connected. URL: <http://www.memo.tv/works/deep-meditations-we-are-all-connected-studies/> (дата обращения: 27.01.2020).

8. *Обрист Х.-У.* Сделать незримое зримым: ИИ и искусство. // Искусственный интеллект — надежды и опасения / Под ред. *Дж. Брокмана*. — М.: Изд-во АСТ, 2020. — С. 280–295.
9. Синий диван. Философско-теоретический журнал / Под ред. *Е. Петровской*. — Вып. 23. — М: Три квадрата, 2019. — 184 с.
10. *Скотт Дж.* Искусство быть неподвластным: Анархическая история высокогорий Юго-Восточной Азии / пер. с англ. — М.: Новое издательство, 2017. — 568 с.
11. Опыты нечеловеческого гостеприимства: Антология / Под ред. *М. Крамара, К. Саркисова*. — М.: V-A-C press, 2018. — 336 с.
12. *Пановский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. — СПб.: «Академический проект», 1999. — 394 с.
13. *Пановский Э.* Этюды по иконологии. — СПб: Азбука-классика, 2009. — 432 с.
14. *Харауэй Д.* Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х / Пер. с англ. — М.: АдМаргинем Пресс, 2017. — 110 с.
15. *Цзин А.* Гриб на краю света. О возможности жизни на руинах капитализма. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. — 376 с.
16. *Шавиро С.* Вне критериев: Кант, Уайтхед, Делёз и эстетика / Пер с англ. — Пермь: Гиле Пресс, 2018. — 210 с.
17. *Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion* / Hrsg. *H. Belting, D. Kamper*. — München: Fink Verlag, 2000. — 291 S.
18. *Digital Anatomy* / Hrsg. *Chr. Lammer*. — Wien: Turia + Kant Verlag, 2001. — 141 S.
19. *Imagery in the 21st Century* / Ed. *O. Grau*. — Cambridge: MIT, 2011. — 410 p.
20. *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie* / Hrsg. *Chr. Wulf*. — Weinheim; Basel: Beltz, 1997. — 1154 S.

Название статьи. Деавтономия постчеловеческого воображения: новые направления в теории искусства

Сведения об авторе. Степанов, Михаил Александрович — кандидат философских наук, заведующий кафедрой рекламы и связей с общественностью. Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, ул. Большая Морская, д. 18, 191186, Санкт-Петербург, Российская Федерация; старший научный сотрудник центра фундаментальных исследований культуры, Российский НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева, пр. Космонавтов, д. 2, Москва, Российская Федерация, 129366. Michail.stepanov@gmail.com ORCID: 0000-0002-8793-5874

Аннотация. В статье раскрывается проблема деавтономии как сущностной черты произведения искусства. В этом понятии фиксируется принципиальная «неавтономность» существования искусства, ситуативность действий, взаимозависимость контекстов, взаимопроникновение и взаимосвязь сред. Эта проблема приобретает всё большее значение в технологической реальности, как связывающей, так и разобщающей элементы мира, что находит своё отражение в искусстве и требует теоретического осмысления. Воплощение объектов цифровой реальности в физической среде, как экранных образов, так и картин, инсталляций, скульптур и иных сложных объектов, требует обновлённого теоретического подхода. Становится очевидна взаимосвязь сложной экосистемы постоянной материальной трансформации объектов. Человек «делегировал» машинам многие способности, в том числе и «интеллект» — в нейросетях. Взгляд камеры уже не привязан к точке зрения субъекта. Это пристальный взгляд (gaze), но пристальный взгляд «объекта», который интериоризируется в нашу собственную субъективность, становясь нашим видением, настолько, что для поддержания этой системы больше не требуется никакого надзирателя. Это процесс становления постчеловеческого воображения. В современной художественной практике подвергается сомнению человеческая «автономная способность к действию» или «agensу», недостаточно точно передаваемая на русский язык как «агентность», поскольку при таком калькировании предполагается некое представительство, делегирование полномочий и т. д. Меняется угол зрения, ставится вопрос не о реалистичности действия, а о том, кто или что является его источником. Речь должна вестись не о представительстве и делегировании, а о субъектности нечеловеческого. Постчеловеческое воображение основывается на телесности, имеющей опыт взаимодействия со складывающейся техногенной визуальностью и цифровой материальностью, когда опыт видения и мышления машин становится человеческим эстетическим опытом.

Ключевые слова: деавтономия, постчеловеческое воображение, постгуманизм, искусственный интеллект, технологическое искусство, цифровое искусство, субъектности нечеловеческого, отношения, медиа, эстетика опыта

Title. De-Autonomy of Post-Human Imagination: New Directions in the Theory of Art

Author. Stepanov, Mikhail A. — Ph. D., head of the Chair of Advertising and Public Relations. Saint-Petersburg State University of Industrial Technology and Design, Bolshaya Morskaya ul., 18, 191186 St. Petersburg, Russian Federation; senior researcher. Center for Basic Studies in the Sphere of Culture, D. S. Likhachev Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage, Kosmonavtov pr., 2, 129366 Moscow, Russian Federation. Michail.stepanov@gmail.com ORCID: 0000-0002-8793-5874

Abstract. The article is devoted to the problem of interpretation of new media art. It is proposed to consider the new phenomena of art through the concepts of de-autonomy and posthuman imagination. De-autonomy is affirmed as an essential feature of a work of contemporary art. This concept captures the fundamental “non-autonomy” of the existence of art, the situational nature of actions, the interdependence of contexts, the interpenetration and interconnection of environments. The embodiment of digital reality objects in the physical environment, both screen images and paintings, installations, sculptures and other complex objects, requires an updated theoretical approach. The interconnection of a complex ecosystem of constant material transformation of objects becomes obvious. Man has “delegated” many abilities to machines, including “intelligence” — neural networks. The camera’s gaze is no longer tied to the subject’s point of view. It is the gaze, but the gaze of an “object” that internalizes into our own subjectivity, becoming our vision, so much so that no overseer is required to maintain this system. This is the process of developing of a posthuman imagination. Posthuman imagination is based on corporeality, which has the experience of interacting with the emerging techno-genic visually and digital materiality, when the experience of thinking machines becomes a human aesthetic experience.

Keywords: de-autonomy, posthuman imagination, posthuman studies, media, artificial intelligence, relations, digital art, new media art, non-human subjectivity, aesthetics of experience

References

- Belting H.; Kamper D. (eds.). *Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion*. München, Fink Verlag Publ., 2000. 291 p. (in German).
- Berger J. *Iskusstvo videt’ (Ways of Seeing)*. Moscow, Klaudberri Publ., 2012. 184 p. (in Russian).
- Brockman J. (ed.). *Iskusstvennyi intellekt — nadezhdy i opaseniia (Artificial Intelligence — Hopes and Fears)*. Moscow, AST Publ., 2020. 384 p. (in Russian).
- Grau O. (ed.). *Imagery in the 21st Century*. Cambridge, MIT Publ., 2011. 410 p.
- Haraway D. *Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*. Moscow, Ad-Marginem Publ., 2017. 110 p. (in Russian).
- International Journal of Cultural Research*, iss. 4 (37): After Post-Photography, 2019. 148 p.
- Jones C. A. (ed.). *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. Cambridge, MIT Press, 2006. 258 p.
- Jones C. A. Artistic Application of Cybernetic Beings. Brockman J. (ed.). *Iskusstvennyi intellekt — nadezhdy i opaseniia (Artificial Intelligence — Hopes and Fears)*. Moscow, AST Publ., 2020, pp. 343–358 (in Russian).
- Karpenko A. S. Counterfactual Thinking. *Logicheskie issledovaniia (Logical Investigations)*, 2017, vol. 23, no. 2, pp. 98–122. <https://doi.org/10.21146/2074-1472-2017-23-2-98-122> (in Russian).
- Kramar M.; Sarkisov K. (eds.). *Opyty nechelovecheskogo gostepriimstva: Antologiiia (Experiences in Inhuman Hospitality: An Anthology)*. Moscow, V-A-C Press Publ., 2018. 336 p. (in Russian).
- Lammer C. (ed.). *Digital Anatomy*. Wien, Turia Plus Kant Verlag Publ., 2001. 141 p.
- Morton T. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Perm’, Gile Press Publ., 2019. 284 p. (in Russian).
- Obrist H.-U. Make the Invisible Visible: AI and the Arts. Brockman J. (ed.). *Iskusstvennyi intellekt — nadezhdy i opaseniia (Artificial Intelligence — Hopes and Fears)*. Moscow, AST Publ., 2020, pp. 280–295 (in Russian).
- Panofsky E. *Studies in Iconology*. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2009. 432 p. (in Russian).

Panofsky E. *The Meaning and Interpretation of the Visual Arts. Articles on the History of Art*. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ, 1999. 394 p. (in Russian).

Personal Site of artist Memo Akten. Available at: <http://www.memo.tv/works/deep-meditations-we-are-all-connected-studies/> (accessed 27 January 2020).

Petrovsky E. (ed.). *Sinii divan. Filosofsko-teoreticheskii zhurnal (Blue sofa. Philosophical and theoretical journal)*, iss. 23. Moscow, Tri kvadrata Publ, 2019. 184 p. (in Russian).

Scott J. C. *Two Cheers for Anarchism: Six Easy Pieces on Autonomy, Dignity, and Meaningful Work and Play*. Princeton University Press Publ., 2012. 192 p.

Scott J. C. *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia*. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2017. 568 p. (in Russian).

Shaviro S. *Without Criteria: Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*. Perm', Gile Publ., 2018. 210 p. (in Russian).

Tsing A. L. *The Mushroom at the End of the World: on the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Moscow, Ad Marginem Publ., 2017. 376 p. (in Russian).

Venkova A. V. Digital Immersive Environments in Art: New Anthropological Horizons. Zakharova A. V.; Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 10. Moscow, Lomonosov Moscow State University; St. Petersburg, NP-Print Publ., 2020, pp. 649–655 (in Russian). DOI: 10.18688/aa200-4-60

Venkova A. V. Spatial Environments in Contemporary Art. *International Journal of Cultural Research*, iss. 3 (32), 2018, pp. 209–219 (in Russian).

Wölfflin H. *Basic Concepts of Art History. The Problem of Style Evolution in New Art*. St. Petersburg, Mifril Publ., 1994. 426 p. (in Russian).

Wulf C. (ed.). *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim; Basel, Beltz Publ., 1997. 1154 p. (in German).