

Арсений Жиляев

Требуй полной автоматизации современного искусства

В тексте рассматривается возможность создания искусственного интеллекта, способного выступать в качестве автора произведений современного искусства. Потенциальные последствия такого изобретения анализируются через представление нескольких футурологических сценариев. В частности, переход к «автоматизации современного искусства» сопоставляется с изобретением фотографии, которая произвела радикальную трансформацию художественной деятельности, а также с творческой эволюцией человека в русском космизме и марксистским развитием производительных сил. Автор приводит аргумент в пользу возвращения к использованию репрезентации в искусстве, в частности в его религиозном варианте. Так как именно религиозное искусство сегодня методологически повторяет логику описания реальности в современных точных науках. То есть настаивает на использовании репрезентации для работы с недоступным непосредственно для человеческого восприятия.

Ключевые слова:

искусственный интеллект,
автоматизация, нейронные сети,
репрезентационное искусство,
русский космизм, авангардная музеология,
марксистская эстетика.

Еще совсем недавно даже самые оптимистичные прогнозы относительно перспектив автоматизации говорили о невозможности представить, например, самоуправляемый автомобиль. Навигация в условиях реального дорожного движения долгое время представлялась слишком сложной для формализации компьютерной программой. Даже возможность визуального распознавания движущихся автомобилей с их изменчивой в зависимости от точки обзора геометрией виделась неразрешимой проблемой для машин, хотя для человеческого мозга она относится к полностью автоматизированным функциям восприятия, не требующим дополнительных усилий. Но уже сегодня как нечто само собой разумеющееся воспринимаются дебаты о последствиях перехода на автоматизированное транспортное сообщение для экономики придорожных кафе и семей дальнобойщиков. Эпохальная победа шахматного суперкомпьютера *Deep Blue* над Каспаровым в 2006 году и вовсе кажется далекой историей с точки зрения развития компьютерных технологий. Сегодня, десять лет спустя, даже заурядное игровое приложение для мобильного телефона может составить серьезную конкуренцию гроссмейстерам из плоти и крови.

Долгое время последним бастионом сопротивления искусственному интеллекту в сфере настольных игр оставалась, благодаря большой вариативности ходов и значительным размерам игровой доски, японская игра в го. Но и здесь в середине 2010-х компьютерная программа *AlphaGo*, построенная на использовании нейронных сетей, оказалась сильнее лучших представителей человеческого рода. Автоматизация обработки запросов на выдачу кредитов, написания текстов вроде пресс-релизов или же даже подражательной поэзии, формирование новых коллекций одежды для массового потребления — уже стали реальностью. На очереди медицинская диагностика и далее разработка роботов, способных повторить человеческую мелкую моторику, вроде перемещений по лестнице или приготовления пищи, остающихся, согласно парадоксу Маравека («вопреки распространенному мнению

сложная интеллектуальная работа поддается автоматизации проще, чем элементарные физические действия»), более сложной задачей, чем интеллектуальная деятельность.

Однако есть вид человеческой деятельности, который по определению считается не поддающимся автоматизации. Речь идет о творческой деятельности в общем и о современном искусстве в частности, которое в отличие от ценящих ремесло и исполнительские навыки искусств давно выработало в качестве основного правила отсутствие правил, а в качестве основного навыка — умение вырабатывать новые навыки. Начиная с XX века принято считать, что, как только распознается паттерн, по которому создается то или иное произведение художника, дальнейшее использование этого паттерна лишается смысла. По крайней мере, так происходит для истории искусства, которая выступает в роли инстанции, призванной распознавать и сохранять творческие послания, соотнося их с реестром уже известного, ставшего правилом и требующим определенных навыков. Ставка художника — сделать как можно более нераспознаваемое произведение искусства, играя на границе уже известного и еще нет, с постоянным риском остаться нераспознанным вне реестра искусства. Но, так или иначе, именно концентрация новизны является фактором, определяющим ценность произведения. Таким образом, в случае искусства мы имеем дело с деятельностью по созданию все более и более сложных для распознавания паттернов и развитию все более и более сложной системы их распознавания.

Можно представить, насколько трудно создать самоуправляемую машину для движения по дороге, где нет никакого визуального и порой концептуального соответствия между движущимися объектами, а правила дорожного движения определяются последовательным отказом от всего, что было когда-либо идентифицировано как правило. Стоит отметить, что современное искусство в отличие от других типов деятельности по распознаванию паттернов значительно менее однородно. Оно включает в себя высокую концентрацию внешних по отношению к ней элементов, хотя они и фундированы классическим набором — живопись, скульптура, перформативные практики. Начиная с 1970-х годов, с возникновения того, что Розалинд Краусс обозначила как «пост-медиальное» состояние искусства, единственное, что удерживает произведения вместе, — это как раз методология создания и распознавания прежде нераспознаваемого. Пределом в этой игре на повышение является

преодоление искусства как отдельного вида деятельности, будь то его уничтожение, как требовали дадаисты, или же переосмысление жизни в целом согласно рациональным законам творческого производства, как того требовали деятели советского конструктивизма. В этой точке история искусства с ее записью неподдающегося фиксации, должна совпасть с человеческой историей, а впоследствии и с историей, понятой как деятельность по разворачиванию Вселенной в целом.

Роль художника в такой модели искусства — это роль генератора паттернов, не поддающихся мгновенному распознаванию, но способных быть распознанными в качестве искусства, исходя из уже известного о нем. Само по себе такое понимание творческой деятельности несет на себе печать романтизма с его верой в предельную свободу творческого гения и имеет свои четкие исторические границы и социально-политическую обусловленность. Уже в современных трактовках человек оказывается недостаточен в качестве генератора нераспознаваемого. Он слишком детерминирован своей историей и физиологией, слишком несвободен из-за особенностей системы экономического производства, требующей искать способов выживания и вдобавок коррумпирован связью с историей искусства, сулящей пусть и виртуальное, но бессмертие. Но, так или иначе, именно возможность производить неавтоматизируемые решения, следствием которых становятся произведения искусства с новыми, прежде не распознанными историей искусства паттернами, до сих пор признается одной из определяющих отличительных черт человека. И если человек в какой-то момент окажется неспособен к проявлению требуемого уровня творческой свободы, а машина способна, то она станет в большей степени человеком, чем сам человек, который в свою очередь начинает восприниматься более машиной, чем машина. Подобные примеры слишком человеческих машин и слишком механических, автоматизированных людей в изобилии имеются в современной научно-фантастической литературе и кинематографе. (Ил. 1.)

Но действительно ли современное искусство является территорией неизведанного, где реализуют себя наивысшие человеческие качества творческой свободы, как принято считать? Даже из сказанного выше можно сделать вывод, что это не совсем так. Рыночные отношения и капитализм в целом совершили по отношению к искусству те же изменения, что они произвели по отношению к другим особенностям производства феодального строя. А именно — революционизировали производственные отношения посредством их формализации

и десакрализации. Хотя стоит признать, что искусство в отличие от других видов производства прибавочной стоимости до сих пор сохраняет архаичные черты кустарной деятельности. Нам до сих пор сложно представить конвейерное производство искусства, а отношения коллекционера/патрона из институции могут с определенной долей условности уподоблены отношениям феодала и зависимых от него подчиненных.

Собственно, последствия капиталистической трансформации искусства маркированы негативно не из-за связи с порочной системой эксплуатации (в творческом производстве тоже имеет место незаконное присвоение прибавочной стоимости), а из-за своего деструктивного влияния на фетишизированные докапиталистические аспекты организации художественного труда. Имеет место вера в неизменно позитивно маркированное кустарное производство и цеховую самоорганизацию, которые отстаивают вместе с более гуманистическими условиями труда и более архаичные формы эксплуатации.

Часто в качестве основного упрека в адрес негативных последствий капиталистической организации для современного искусства приходится слышать о его бюрократизации. В мире растет количество художников, рецепты создания современного искусства становятся массово доступны, а разница между капитализированной системой образования и бесплатным общением в Интернете постепенно исчезает. Вместо того чтобы получать уникальные произведения гениев-одиночек, мы все чаще имеем дело с массовым производством художественной продукции, ценность которой не уступает институционально охраняемой истории искусства. В качестве потенциального ответа на сложившуюся ситуацию приходится слышать призывы к созданию кустарных самоорганизованных образовательных институций или же уникальных локальных диалектов искусства, еще не апроприированных, не автоматизированных индустрией производства современного искусства. Но не похож ли этот аргумент на консервативную позицию луддитов, которые разбивали машины из-за того, что они вытесняли людей с их рабочих мест? Ответ на подобного рода ситуацию слева мог бы быть в поддержке капиталистической индустриализации художественного производства, которое, несмотря на все свои минусы, лучше феодальной зависимости, и которое рано или поздно предоставит шанс к революционной трансформации ситуации. Да, мы имеем меньше уникальных паттернов современного искусства, но оно становится доступно для массового производства. Да, у нас более нет комфорта человеческого



1. Кадр из фильма Криса Коламбуса
Двухсотлетний человек. 1999

общения с коллекционером или заказчиком произведения искусства, но мы не находимся в такой сильной зависимости от них и проч.

Хотим мы того или нет, сегодня современное искусство является социальным институтом со своей экономикой и производственной машиной. Отношения купли-продажи в отличие от отношений произведения с историей искусства в значительно большей степени подвержены инерции, что предполагает заведомо меньшее количество неизвестного. Произведению, чтобы быть купленным, как правило, необходимо соответствовать четкому набору критериев — от рыночной конъюнктуры до банальной возможности быть размещенным на стене коллекционера. Сам процесс формирования художника сопряжен с набором процедур, предполагающих капиталистическую формализацию. Образование в сфере современного искусства еще в большей степени, чем некогда простые отношения мастер — ученик, связано с определенным набором ожиданий и эстетических, экономических, социальных обязательств. И хотя в некотором смысле обучение современному искусству само по себе как выработка навыка создания несводимого

к навыку является противоречием, полный отказ от обучения ведет к бесконечному воспроизводству набора персональных травм и самых общих шаблонов художественного самовыражения, являющихся лишь социально принятыми знаками творческой свободы.

Но и сама история современного искусства не выдерживает проверки на содержание неформализуемых, абсолютно инновативных произведений. За последние 100–150 лет мир видел лишь небольшое количество существенных трансформаций, которые развивались, как правило, творческой перекомпоновкой уже известных открытий прошлого. Не будет большим преувеличением утверждать, что современное искусство до сих пор питается наследием модернизма и в отдельных случаях авангарда, обозначивших наиболее общие границы для восприятия творческой деятельности в XX и начале XXI века. А если так, то поле его потенциальных проявлений, несмотря на высокий уровень «внутренней» мутации, на самом деле может поддаваться формализации и просчитыванию, хотя и потребует учета гигантского количества возможных вариаций. Да, такая задача никогда не ставилась, наоборот, как говорилось выше, сам факт наличия такой возможности признается противоречащим логике современного искусства. Но очевидно, что определенный уровень автоматизированности искусства является вытесненным компромиссом, обеспечивающим само существование искусства и признание его в качестве принципиально неавтоматизируемой человеческой деятельности.

Для человека наличие послаблений в отношении производства исключительно нового открывает большой простор для спекуляций и разного рода перекомбинаций уже известного, которое в зависимости от специфики каждого отдельного момента может иметь довольно высокий уровень легитимации и признания на территории в том числе истории искусства. Так, XX век уже знал русский авангард, американский авангард, второй авангард, послевоенный авангард, нео-авангард, транс-авангард и проч. Для компьютера — назовем его «роботом-художником» — это означает возможность создания на основе формализации гигантского количества еще не актуализированных, но допустимых с точки зрения истории искусства серий произведений.

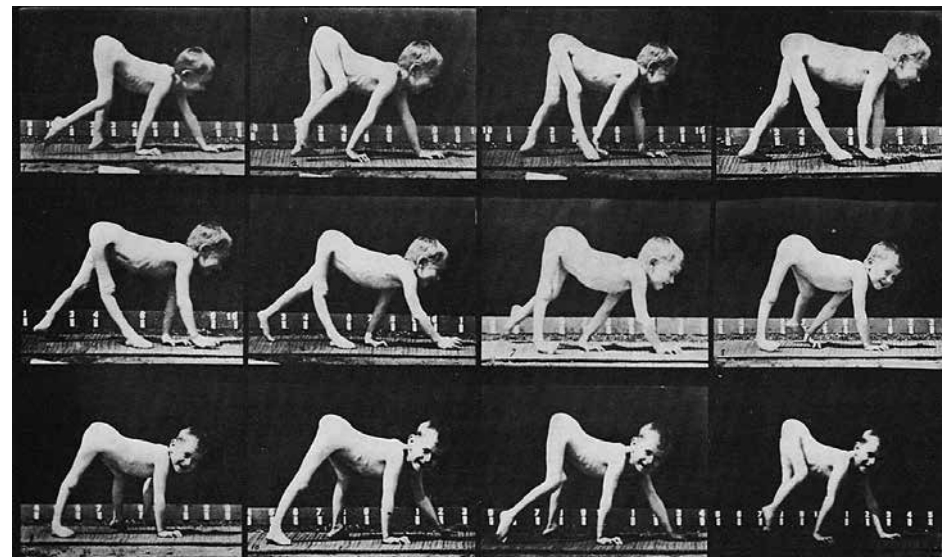
В случае человека открытое использование уже известных паттернов создания произведений искусства воспринимается как китч или же как коррумпированность рынком, который описывается в качестве главного препятствия на пути воображения. «Зомби-формализм» — уни-

чижительный ярлык не только для вечно возвращающихся благодаря товарному фетишизму вариаций абстрактной живописи, но в целом для искусства, обвиняемого в бюрократизации своего производства, принижении романтического, акцентировании механического, автоматизированного начала в работе искусства (ведь труд художника действительно удерживает в себе мертвый капитал — образование, капитализация имени и проч.). Однако для робота-художника даже такой уровень творческой активности мог бы стать гигантским шагом вперед и началом большого пути. Робоформализм мог бы использовать тот же мертвый капитал, содержащийся в художественном производстве, но не исключительно для заработка денег или же получения признания со стороны истории искусства, что характерно для нашего вида, но для того, чтобы пойти дальше человека и специфики его творческой деятельности.

Автоматизация и формализация современного искусства позволяет нам говорить о создании полного архива истории искусства как *будущего*, так и *прошлого*, то есть списка не только актуальных, но и потенциальных художественных произведений, созданных на основании уже известного (подобным способом компьютер учится играть в классические настольные игры, в частности в го). Последние могут быть актуализированы через отдельные «робографии», история отдельной машины в определенном социальном контексте — некий антропоморфный вариант. Но могут быть в том числе раскрыты через более индустриализованные формы вроде марок машин с соответствующим набором черт и проч. Или же выступать в виде единого комплекса за авторством искусственного интеллекта той или иной степени развитости. История искусства же может быть трансформирована при помощи технологий, схожих с механизмами работы крипто-валют, а именно — блок-чейна. Это позволит лишить ее негативных последствий человеческой специфики, которая коррумпирует запись паттернов еще нераспознанного из-за особенностей капиталистического производства. Доступ к истории искусства открывает возможность ускоренной капитализации того или иного произведения, того или иного художника и проч. Более того, мы можем представить наличие разных вариантов историй искусства, в каждом из которых актуализируются различные комбинации произведений и, соответственно, варьируется их последовательность.

На первый взгляд для человека такой поворот событий кажется довольно бессмысленным, а потому маловероятным. Кто захочет

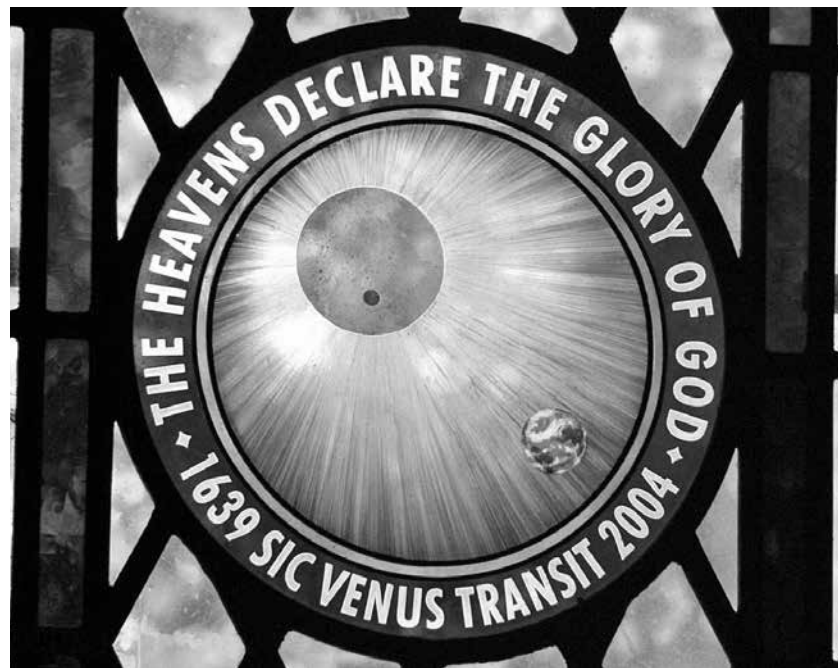
покупать и вешать на стену монохром, написанный роботом, или торговаться таковым в музее? Однако в этой же самой бессмысленности могут скрываться и более неожиданные, малоприятные последствия для человека как художника. Возможность создания такого рода архива и роботов-художников ставит серьезный вопрос о ценности человеческого творчества как такового, по крайней мере в том виде, в каком оно проявляется себя сегодня в современном искусстве. Интересующую нас трансформацию можно сравнить с изобретением фотографии, которая изначально воспринималась как медиум, способный вытеснить «немеханическое» человеческое творчество, базировавшееся на тот момент на миметическом копировании реальности. (Ил. 2.) В случае с робоформализмом наиболее пессимистичный сценарий для порождаемого человеком искусства может заключаться в превращении его в ремесло и вытеснении из зоны актуального художественного производства. Этому может в немалой степени способствовать справедливая критика ограничений человека в производстве и распознавании паттернов, связанных с его обусловленностью своими культурными и физиологическими особенностями. Как некогда произошло вытеснение животных, бывших прежде важной производительной силой, но со временем превращенных лишь в ресурс, так и человеческое участие в процессе создания и распознавания новых паттернов, будет сведено к стилистическому набору решений, которые можно использовать для достижения определенного эстетического или же концептуального эффекта «человеческого». Как и в случае с автоматизацией других сфер капиталистического производства, на первоначальном этапе автоматизация подобного рода может поднять вопрос базового дохода и необходимых компенсаций. Так, сродни тому, как сегодня мы имеем отдельные продукты под маркой «без ГМО», «БИО», то есть произведенное в условиях, приближенных к естественным для прошлых веков, можно предположить появление отдельно секторов искусства с маркировкой «произведено человеком». Поддержка дополнительно может выражаться в гарантированной дозе признания со стороны машин или внимания со стороны зрителей того же вида, финансировании с целью сохранения особенностей человеческого самовыражения. Но главным образом — в возможности быть избавленным от необходимости производства исключительно нового и недетерминированного, которая в условиях позднего капитализма становится почти обязательством. В мире, лозунгом которого стало «Каждый — художник», где каждый обязан



2. Эдвард Мейбридж.
Ребенок в движении. 1887. Фотография

быть креативным, возможность творческого отказа от участия в художественном производстве жизни является привилегией самой по себе. Как некогда мечтал Маркс, рано или поздно жесткая специализация, характерная для ранних стадий капиталистического производства, исчезнет, и человек сможет утром работать на конвейере, днем художником, а вечером — спортсменом.

Однако, если тенденция с развитием автоматизированной творческой деятельности будет сохраняться, есть вероятность исчезновения человека в известном нам сегодня виде. Тогда, при наличии дружественного человеку искусственного интеллекта, можно прогнозировать актуализацию сценария, очерченного в русском космизме Николаем Фёдоровым. Как известно, квинтэссенцией человеческого творчества, согласно философской доктрине космизма, является воскрешение мертвых в их полном физическом облики и их последующее расселение во Вселенной. При этом Фёдоров и ряд его последователей, например Циолковский, указывали на необходимость продолжения эволюции и как следствие — трансформации человеческого вида, в особенности



3. Памятный витраж
в честь Джереми Хоррокса. 2004
Церковь Сент-Майкл,
Мач-Хул, Престон, Англия

в его телесном воплощении. Ведь, созданное как результат определенных обстоятельств в прошлом, оно не обязательно должно соответствовать настоящему моменту. По мнению космистов, прежде всего, перестанет выполнять свою функцию механизм смены поколений посредством смерти. Но не только. Многие органы человеческого тела могли бы быть усовершенствованы. И в этом аспекте представители русского космизма являются безусловным предтечей современного трансгуманистического движения, которое также отмечает, что в ближайшем будущем, или уже сейчас, некогда созданные природой особенности нашего тела будут заменены новыми, искусственно произведенными, более совершенными образованиями. Не только искусственное сердце,



4. Франциско Инфанте-Арана. *Космос кабалистики*. Проект звездного неба № 5. 1965. Картон, темпера, акварель, белила. 39,2 × 27,4. Государственная Третьяковская галерея

протезы конечностей, но и легкие, системы пищеварения, а в недалеком будущем — умные колонии нанороботов, которые в реальном времени обеспечивают контроль и оптимизацию человеческого существования в качестве организма. Логика данного развития можно с легкостью довести до предела, представив человека в качестве сверхсложного образования, ставшего самим по себе сопоставимым с нематериальными процессами во Вселенной. (Ил. 3–4.)

Но развитие событий в данном ключе ставит под вопрос возможность воскрешения прежде живших поколений в их физических телах во всей их психической тотальности. Даже если высокоразвитому человечеству или же его наследнику в виде роботизированного населения

планеты или же искусственному интеллекту захочется это сделать в качестве благодарности за вклад, который люди внесли в прогресс и победу над смертью, проблема заключается в том, что возвращение людей прошлого в будущее, где практически исчезнут признаки человеческого вида, станет для них неизгладимой травмой. Вечная жизнь человека во всем его несовершенстве — физическом и психическом — вместе с высокоразвитыми потомками будет являться невыносимой мукой осознания собственной слабости. А если так, то возвращение в прошлое, к пусть неразвитой, но характерной для данного вида земной жизни, будет великой наградой. Как результат, может возникнуть реконструкция жизни на земле от ее зарождения до возникновения машины, способной творить, и последующей постепенной трансформации человека.

Но возможен и другой сценарий. Как известно, фотография в качестве автоматизации изобразительного искусства лишь указала на необходимость переосмысления человеческого творчества, но не уничтожила его полностью. Наоборот, она стала катализатором процессов, приведших к его усложнению и кристаллизации в современном искусстве ряда его характерных черт, например, усиления присущих человеку особенностей вроде уникального «почерка», характерной человеческой экспрессии; или же — противоположной тенденции в мимикрии машинного или же совместного творчества человека и машин: геометрической абстракцией, рационализацией визуальных форм или же производственным искусством. В каком-то смысле ситуация, когда художник формируется вместе с архивом искусства будущего, похожа на ситуацию шахматиста, который играет вместе с помогающим ему компьютером, просчитывающим последствия стратегических решений человека, однако не принимающим их самостоятельно. Уже Родченко мечтал о времени, когда благодаря развитию технологии художнику будет достаточно лишь вообразить в своей голове определенное произведение искусства, которое в дальнейшем может быть реализовано автоматически. Сегодня массовое производство образов, характерное для социальных сетей, использует в качестве подобной технологии разного рода фильтры (в том числе с характерными стилистическими особенностями искусства прошлого), который пользователь подбирает каждый раз в зависимости от своего замысла. Наличие архива всех потенциальных художественных форм доводит данную тенденцию до предела. Сотворчество и сосуществование человека и робота в поле

искусства является оптимистичным для человека сценарием развития тенденции автоматизации, хотя нет никаких оснований предполагать его длительное существование без исчезновения четкой границы «естественного» и искусственного.

Другим важным следствием возникновения робоформализма и создания полного архива искусства будущего может стать появление возможности радикализации части модернистских максим в отношении порождения новых художественных форм. Как известно, одним из ключевых определений послевоенного авангарда, сохраняющим влияние по сей день, является его медиум-специфичность, которая требует от визуального искусства, в свою очередь, отказа от нарратива, как присущего методологии производства другого типа искусства — литературы. Однако формальные новации художников, претендовавших на как можно более полное выражение этого требования, вне зависимости от их воли оказывались в зависимом положении от нарратива истории искусства. Эта особенность характерна для развития всех форм жизни внутри нашей Вселенной из-за наличия направления времени и соответственно инерции в разворачивании процессов: например, невозможна передача тепла от холодного тела теплом. При этом человек имеет тенденцию к созданию моделей отношений, отрицающих направленность времени и историческую обусловленность. Моделью подобного рода на территории искусства является музей. Ведь эта институция способна в одном пространстве аккумулировать относящиеся к разным временным периодам образования, игнорируя при этом их историческую последовательность, а значит, вытесняющий линейность исторического нарратива, по крайней мере в условно обозначенных рамках.

Наличие архива с полным списком формальных инноваций прошлого и будущего создает возможность для освобождения от влияния нарратива истории в данном аспекте художественного производства. Из подчиняющего каждую новую форму фактора, история искусства сама по себе превращается в медиум, матрицу, наподобие алфавита, способную создавать без оглядки на линейное разворачивание во времени (ведь слова и предложения не зависят от последовательности букв в алфавите). Близкую к описываемой функцию история уже выполняла во времена исторического авангарда. Постановка вопроса о преодолении или же уничтожении искусства нуждалась в наличии инстанции, способной различать то, что требовалось преодолеть или же уничтожить. Но возможность длительного существования в режиме



5. Ханс Намут. *Джексон Поллок за работой*. 1950. Фотография

нелинейного нарратива «после смерти искусства» не рефлексировалась, хотя и до сих пор является основой истории модернистского и современного искусства. Каждая новая форма объявлялась последней в цепочке развития и отрицала потенциальное наличие будущего после себя. Отрефлексированная зависимость ненарративных форм искусства от нарратива истории искусства вместе с просчитыванием всех возможных формальных инноваций открывает возможность для создания еще более сложных, более свободных, непредзаданных паттернов художественного производства. И одновременно с тем актуализирует новый для модернизма сценарий воскрешения и сохранения для последующей жизни трансформационных надежд, выраженных посредством «смертей искусства».

Но не только формальная составляющая художественного производства может претерпеть мутацию в связи с автоматизацией совре-



6. Роберт Ханна. *Исаак Ньютон в своем саду в Вулсторпе осенью 1665 года*. До 1856. Холст, масло. 86 × 125,5
Королевское собрание, Лондон

менного искусства. Поле, относящееся к содержанию, также может быть значительно расширено. Так, в наиболее амбициозном варианте модернистского искусства границы его содержания были выражены посредством отказа от репрезентации и обусловлены спецификой существования произведения искусства и самого человека как материальных тел. Такая трактовка искусства противопоставляла его религиозному творчеству и разным видам миметического, репрезентационного реализма. Они в отличие от модернизма объявлялись слишком иллюзорными, так как уводили от здесь и сейчас физического присутствия человека и произведения, то есть от пределов доступного. При этом человеческий предел объявлялся пределом мира и строился на довольно наивной вере в необходимый параллелизм между микро (Человек и произведение) и макрокосмосом (материальная Вселенная). Другими словами, подразумевалось, что возвращение к ограничениям человека

на самом деле равносильны устремлению к пределам Вселенной. Таким образом модернистское искусство в этом аспекте противопоставляло себя искусству репрезентации, которое уводит от пределов человека и пытается указать на его ограниченность и недостаточность в аспектах рецепции мира, а значит, ведет к иллюзорному и ложному.

Но сегодня все, что мы знаем о материальной специфике нашей Вселенной, выражено посредством научных репрезентаций и ни в коем случае не может быть без существенных искажений ограничено спецификой человеческого существования на Земле. Репрезентация более не уводит от материальной реальности, а наоборот, становится единственным доступным человеку каналом с ней сообщения. А презумпция полной доступности мира человеку, параллелизма между микрокосмом и макрокосмом, сама по себе является иллюзией, уводящей от реальности. Хрестоматийным примером модернистского искусства, претендующего на радикально материалистическое выражение мира, является дриппинг Джексона Поллока. (Ил. 5.) Согласно принятой точке зрения, в этой технике художник максимально отказывается от своей собственной человеческой специфики в пользу форм, обусловленных материальными силами, формирующими нашу Вселенную. Расположение холста на горизонтальной поверхности позволило использовать силу гравитации и притяжения Земли как фактор, определяющий художественную форму. Краска падает на холст и распределяется по нему, так же как яблоки падают с деревьев, а не устремляются в космос. (Ил. 6.) Но является ли такой тип искусства и такой тип физики единственно возможным при попытке материалистического описания мира? Очевидно, что, если бы Поллок писал свои картины, находясь на околоземной орбите внутри космической станции, специфика формообразования внутри его работ была бы принципиально иной. И то, что некогда казалось естественным и предельным выражением материалистической природы художественной практики, оказалось бы лишь частным случаем, характерным для человеческой природы и ареала его существования.

В свете подобного рода поворота репрезентационное искусство становится примером более продуктивной модели работы искусства с содержанием, недоступным непосредственно. (Ил. 7.) Его формальная специфика выстроена на сильных контрастах, использующих особенности человеческого восприятия, например, создании эффектов возвышенного посредством органной музыки, превосходящей привычный звуковой диапазон, или же витражей, усиливающих насыщенность



7. Writers of Text Messages Union.
Demand Full Automation of Writing. 2063
Фотодокументация перформанса

цвета, тем самым указывая на ограниченность нашей повседневности в этом аспекте и проч. В случае с миметическим реализмом речь идет о недоступности в здесь и сейчас определенной ситуации или же, наоборот, о доступе посредством репрезентации к пониманию тех или иных процессов в реальности человеческой жизни. Наличие архива художественных форм будущего, в свою очередь, может быть использовано для создания современных репрезентаций материальной Вселенной, не обязательно привязанных к особенностям восприятия какого-либо вида. Сродни тому, как научная репрезентация Вселенной не обязана искать себе соответствия с диапазоном человеческой чувствительности. Соединение максимально полного архива формальных инноваций с открытостью к недоступному непосредственно образует горизонт для развития искусства как в его человеческом варианте, так и в совместном или же независимом от человека творчестве искусственно созданных машин.

В заключение можно отметить, что автоматизация современного искусства не предполагает необходимую политическую трансформацию мира, в котором она происходит. Точно так же, как автоматизация работы в начале XXI века не предполагает перехода от капитализма к посткапиталистическому состоянию. Скорее, мы имеем дело с определенной тенденцией, которая в зависимости от различных политических контекстов может привести к актуализации различных сценариев. Большая часть из написанного выше является возможным размышлением на тему того, как эта тенденция может развиваться вместе с существующим положением дел, то есть внутри капиталистических отношений. Более того, она представляется неизбежным их следствием, лишь проясняющим связь современного искусства в том виде, в котором оно нам известно, с определенным типом политико-экономической формации.

Однако в XX веке была попытка создать и альтернативную траекторию развития трансформаций искусства и специфики его производства. Прежде всего речь о постреволюционных советских музейных институциях 1920–1930-х годов, а также о размышлениях на тему музея, характерных для русского космизма. В их случае мы можем проследить схожее движение от индивидуального творчества, обусловленного спецификой, особенностями человеческого рода, производственными отношениями, в которых он находится, и развитием технологий создания образов, — к коллективному, индустриальному, выстроенному на более сложных основаниях институциональному творчеству. Но важнейшим отличием этой линии является отсутствие капиталистических отношений. Именно поэтому прогресс в интерпретации Николая Фёдорова или же Вальтера Бенямина маркировался важным, но, скорее, негативным следствием наличного положения дел, до тех пор пока человечество не осознает его опасности и потенциальных возможностей. До тех пор пока не случится революция, то есть пока кто-то не дернет стоп-кран локомотива истории, несущегося в пропасть технологической катастрофы, — в случае Бенямина — или же пока не будет достигнуто братское равенство между всеми враждующими, между знающими и незнающими, городом и деревней и главным образом между жившими некогда и живущими сейчас — в случае Фёдорова. А автоматизация современного искусства станет еще одной удивительной возможностью на пути к беспредельной творческой свободе.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Авангардная музеология/Ред.-сост. А. Жилиев. М.: V-A-C press, 2015.
2. Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности. М.: Ad Marginem, 2017.
3. Фёдоров Н. Ф. Собрание сочинений в четырех томах/Составление, подготовка текста и комментарии А. Г. Гачевой и С. Г. Семёновой. М.: Издательская группа «Прогресс» и «Традиция», 1995–2000.
4. Циолковский К. Э. Космическая философия. М.: Эдиториал УРСС, 2001.
5. Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Советский художник, 1982.
6. Беньямин В. Историко-философские тезисы (1940)/Пер. с нем. В. Биленкина // Левая Россия. 2001. № 7 (20). URL: <http://www.left.ru/2001/7/benjamin.html>.
7. Brynjolfsson E., McAfee A. The Second Machine Age: Work, Progress, and Prosperity in a Time of Brilliant Technologies. New York: W. W. Norton & Company, 2014.
8. Moravec H. Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
9. Srnicek N., Williams A. Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work. London and New York: Verso Books, 2015.