

технобиологическое произведение искусства

ДМИТРИЙ БУЛАТОВ

Материал проиллюстрирован проектами из антологии «Эволюция от кутюр. Искусство и наука в эпоху постбиологии» (куратор Д. Булатов). Выражаем благодарность художникам, любезно предоставившим право на публикацию изображений в России, а также Калининградскому филиалу ГЦИ за информационную поддержку.



Стеларк (Австралия). Экстра-ухо: ухо на руке. 2006

Лондон – Лос-Анджелес – Мельбурн.

© 2006 Фото: Нина Селларс.

Координаторы проекта: Джереми Тейлор, October Films.

Хирургическая группа: Малкольм Лесавой, Шин Бидич, Уильям Футрелл

История искусства XX века являет нам ряд примеров художественных направлений, возникших в условиях так называемых пределов сложности. Под «пределом сложности» мы понимаем такое состояние технической и социокультурной среды человека, которое характеризуется отсутствием или недостаточной развитостью в ней гуманитарных технологий. В этом случае культура не успевает адаптировать к человеку возникающие технические новшества, и техническая периферия начинает развиваться хаотическим образом. Для устранения подобного рассогласования человека и техносферы требуется усиление гуманитарных технологий и возвращение принципа их соответствия технологиям физическим.

В моменты «пределов сложности», пытаясь «согласовать» между собой уровни развития гуманитарных и физических технологий, художники каждый раз были вынуждены уделять особое внимание материальной основе своих художественных произведений. Их интерес привлекали не только и не столько конструкция и композиция (т.е. формальная сторона) предметно-изобразительного знака, сколько собственно технический механизм функционирования изображения (его физическая технология). Именно изменение механизма изображения всегда делало возможным появление новой физики изображения и в результате – новых моделей, порождающих новые смыслы и толкования структурной переизбыточности системы. И модернистское искусство, явившееся реакцией на машинную промышленную революцию, и искусство второй модернизации (постмодерн), порожденное постиндустриальной компьютерно-информационной революцией, в равной степени напрямую зависели от технических изменений в работе механизма изображения.

Главным признаком, свидетельствующим о завершении определенного исторического периода, является возникновение мощных тенденций перехода системы на более сложный уровень, тенденций, в принципе несовместимых с основными структурами этого периода. Встраивание этих трендов в реальность неизменно вызывает системную катастрофу с последующим переходом всей среды к новой фазе развития. Как говорил Джон фон Нейман, «всякое развитие системы происходит в той ситуации, когда она оказывается на грани катастрофы»¹.

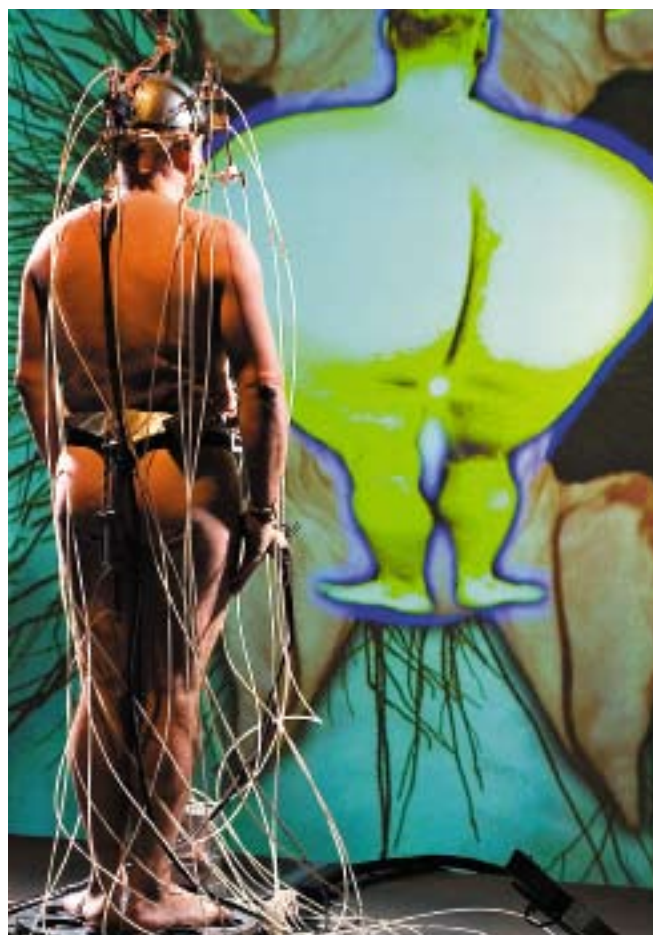
Эта характеристика применима к нынешнему состоянию технической и социокультурной сферы человека. Введем определение: под Третьей модернизацией нами понимается очередной этап в становлении социально-экономического и культурного проекта модерна, который формируется в условиях радикализации и избыточности технологического и научного прогресса. В настоящее время процесс третьей модернизации обеспечивается сразу двумя долгосрочными тенденциями, в равной мере являющимися собой структурную революцию как в социально-экономической области, так и в области психофизической организации человека.

Во-первых, это продолжающаяся революция в информатике, позволяющая уже сейчас оперировать громадными массивами данных и выдвинувшая на первое место интеллектуальное производство, что приводит к чрезвычайно быстрому и постоянному обновлению техносферы, а также мгновенной, с точки зрения обыденного сознания, смене социальных и экономических конфигураций. Радикализация, характеризующая этот процесс, хорошо иллюстрируется сменой технологических парадигм, обеспечивающих его. Перечень таких парадигм на примере пяти поколений счетных устройств приводит Рэй Курцвайль: электромеханика, релейная техника, электронные лампы, транзисторы, интегральные схемы и т.д.² Каждый раз, когда очередная парадигма вырабатывает свой

потенциал, ей на смену приходит другая, начиная с того места, где «выдыхается» ее предшественница. Так, если в начале XX века человечество удваивало вычислительные мощности каждые три года, то в начале XXI века оно удваивает их ежегодно. Уровнем избыточности в этой области (а также в ряде других областей) можно назвать переход к нанотехнологиям, оперирующим принципиально новыми свойствами структур.

Во-вторых, это революция в биологии, порождающая методами биомедицинских технологий (генная инженерия, имплантология, инженерия стволовых клеток, клонирование и т.д.) пластичность самого вида человека разумного. Эволюционный потенциал, заложенный в этом тренде, обеспечивает не только отрыв современного человека от некоторых присущих ему изначально биологических свойств, но и приобретение им качеств «нечеловеческого» характера и как следствие – изменение самого антропоморфного облика цивилизации. Эта тенденция радикализуется за счет практического освоения человеком перехода от прокреативной позиции в порождении себе подобных (и других живых существ), в которой еще сохранялась зона игры стихийных сил природы, к рационально контролируемому технобиологическому производству. Что касается избыточности этого тренда, то ее можно охарактеризовать не только через возрастание скорости эволюции технобиологических особей, минуя естественный отбор в экосистеме, но и через качественное изменение самого понятия эволюции. Новая биология будет вынуждена оценивать развитие новых существ по их экономическому, а не эволюционному успеху.

Марсель Антунес Рока (Испания). Эпизоотия. 2005. Интерактивный перформанс по управлению телом художника. Техническая поддержка: Серж Джорда, Ролан Олбетер, Пако Коррахан, Рамон Рэй. © Фото: Франсуа Оливье



¹ Нейман Дж. фон. Теория игр и экономическое поведение // Нейман Дж. фон. О. Моргенштерн. М.: Наука, 1970.

² Kurzweil R. The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence. N.Y.: Viking, 1999.

Несмотря на неизбежный в эволюционном плане и позитивный в плане историческом характер начинающегося ароморфоза (перехода системы на более сложный уровень), оба этих долгосрочных тренда, и информационный и биологический, в равной степени являются катастрофическими, хотя бы потому, что с позиции того же обыденного сознания несут практическую системную новизну, несовместимую с реалиями вчерашнего дня. Для устранения подобного дисбаланса система нуждается в усилении гуманитарных технологий, которое сопровождается активным моделированием физических технологий.

Именно в качестве таких моделей в области современного искусства и появляются художественные произведения, полученные при помощи развитых биомедицинских и информационных технологий. Современное искусство исходит из предпосылки, что новое медиальное явление конструируется художником принципиально как новообразование, то есть предполагается, что в результате его деятельности возникает реальность с усложненной структурой пространства решений (противоречий, связей и отношений). Только при этом условии – усложнении связей и противоречий между элементами самой медиальной среды – можно говорить об инновационности или активном развитии нового медиального носителя. Для того чтобы охарактеризовать системную новизну появляющихся в области технологического искусства моделей, сочетающих в себе не только интерпретационную, но и конструктивную деятельность, введем понятие метаболы. Под метаболой (греч. *metabole* – перемена, превращение) нами понимается такой тип организации физического носителя информации, который отражает уплотнение качественных и количественных характеристик неорганической конструкции.

Говоря о структурном уплотнении неорганической материи, мы тем самым говорим о необходимости становления различных форм неживого за счет обеспечения медиального носителя свойствами роста, изменчивости, автосохранения и репродуктивности. Все эти качества метабол помогают нам перейти от наблюдения дискретных объектов в дискретном пространстве к описанию материализованных динамических систем в пространстве отношений. Другими словами, речь идет об осмыслении феномена существования новой медиальной среды

«на грани хаоса», двойственности и колебания, при создании посредством метаболических процессов связей и отношений, образующих единство неживого в сборке. Основным исследуемым медиумом здесь является неорганическая жизнь, а основным изучаемым вопросом – высвобождение времени существования художественного сообщения за счет интереса к кодированию, преобразованию и изменению самого носителя этого сообщения.

Очевидно, что на таком уровне существования новой медиальной среды мы уже не можем быть уверены в корректности деления процессов на естественные и искусственные. В этом режиме органическое сливается с неорганическим, а материальное – с нематериальным, выявляя свой технобиологический или постбиологический характер. Поэтому введением понятия метаболы – то есть метаболизации неживого, превратимости при сохранении отдельности, интеграции на основе дифференциации – мы намеренно акцентируем соотношения неопределенности и тем самым выстраиваем методологию художественных исследований в терминах вероятностей. Именно так и может быть тематизирован новый художественный носитель, полученный при помощи развитых технологий, ничего общего с процессами жизни не имеющих, за исключением того, что эти технологии появились из методов, которыми пользуется сама жизнь.

Обратим внимание на фундаментальное отличие технобиологических произведений от биологических организмов. Основным критерием, по которому мы выделяем биологический организм, является наличие у него информации о самовоспроизводстве, существующей в генотипе неотделимо от особи. Как известно, это позволяет биологическим организмам эволюционировать с низкой скоростью, которая задается «слепым» характером межвидового информационного (естественного) отбора. Характер отбора в данном случае определяется отсутствием разумного агента, а его скорость задается физической неотделимостью генотипа (информацией о виде) от особи.

Технобиологическое произведение сочетает в себе признаки как живого организма, так и технического изделия. Это означает, что, с одной стороны, произведение обладает информацией о самовоспро-



Джулия Редика (США). ГимНекст. 2008. Коллекция девственных плев, выращенных из собственных клеток художницы, а также из клеток и тканей различных организмов. Видеодокументация проекта. © Фото: Джулия Редика

Адриан Дэвид Чеок (Сингапур). Куриный Интернет. 2004–2006. Коммуникационная установка передачи тактильных ощущений на расстоянии. Инсталляция: авторское программное обеспечение, беспроводные тактильные сенсоры, виброктиваторы, модуль беспроводной системы «Bluetooth», живые куры. Исследовательская группа: Те Кенг, Сунн Джеймс, Ли Шанг Пинг. Производство: Лаборатория смешанной реальности (Сингапур)





Лаура Беллофф (Финляндия). Ферма плодовых мушек. В разработке с 2005 г. Носимый технологический объект для живой популяции плодовых мушек, встроенная камера мобильного телефона, Интернет-связь. Программирование: Микка Раенто, веб-дизайн: Bundes. Техническая поддержка: Эрих Бергер, Germain Ngoma, Servus.at © Фото: Ану Акканен

изводстве, заложенной в его геном, а с другой – имеет «генетическую» информацию, которая физически от него отделена и существует в виде документа. Совокупность этих свойств подразумевает многомерность и междисциплинарность художественных подходов, которые ранее, в контексте предыдущих этапов истории искусства, были попросту невозможны. Перечислим некоторые из них:

– Взаимодействие с живым как с техническим (вариативность) позволяет существенно увеличивать эволюционную скорость метабол за счет информационного отбора, предписывающего документирование информации о самовоспроизводстве с последующим ее превращением в программу. Отметим особую роль, которая отводится исследованиям документа как важнейшей характеристики технической составляющей метаболы. Ведь именно документ позволяет тиражировать технобиологические креатуры как вид, задавая связь между единичной метаболой и технической документацией. Козволюционная эффективность такого подхода сегодня хорошо иллюстрируется научными изысканиями, проводимыми на основе симбиоза органики и синтетики. Однако на фоне впечатляющих достижений в этой области искусству еще предстоит ответить на вопрос, какого рода отношения исключаются или будут исключены при дальнейшем воплощении этой концепции смежности.

– Работа с техническим как с живым (жизнеподобие). В последнее время изучение жизнеподобия в области технобиологии все прочнее связывается с дисперсионным моделированием. В этом случае иссле-

дование нового медиального носителя переносится с уровня дискретного объекта на феномен аморфной, но «скоординированной» материи. Природа являет нам образцы подобной самоорганизации на примерах роевых насекомых или групп животных (стаи, стада), обладающих эффектом распределенного знания. И если здесь для науки главной задачей остаются вопросы операционного принуждения при кодировании подобного знания, при осуществлении распределенного контроля и т.д., то искусство озабочено скорее операционными парадоксами – нечеткостью заданных кодировок, анонимностью и бесконтрольностью самой контролирующей инстанции.

– Наконец, интерпретационная работа (причастность) заключается во встраивании технобиологической сущности в определенную социальную конструкцию. По сути, перед наукой и искусством ставится задача синхронизации систем с разными временами. Дело в том, что этап социализации технобиологических креатур можно определить как меру появления инноваций в системе (понятие термодинамического времени, по И. Пригожину). Такое время является синонимом движения, развития и возникновения чего бы то ни было нового. Это время неизменно приходит в противоречие с временем физическим, временем, которому Дж. Уилер дал следующее определение: «Физика вводит время так, чтобы движение выглядело максимально простым»³. Эти два времени – термодинамическое (инновационное) и механиче-

³ Тейлор Э., Уиллер Дж. Физика пространства – времени. М.: Мир, 1971.



Ду Сунг Ю (США). Роботизированное свиное сердце-медуза. 2009. Робототехническая инсталляция: аквариум, живые рыбы, свиное сердце, робоустановка, авторское программирование. Собственность художника. © Фото: Кармен Шарп

Билл Ворн, Эмма Хоулс и Джонатан Вильнев (Канада). Грациозные машины. 2007. Робототехнический перформанс: взаимодействие человека и робоустановки, система захвата движения класса high-end, биосенсоры и интерфейсы. Проект осуществлен при поддержке The Canada Council for the Arts, Le Conseil des arts et des lettres du Quebec, Hexagram, the Institute for Research / Creation in Media Art and Technology. © Фото: Билл Ворн

ское (календарное) – не эквивалентны и чрезвычайно тяжело синхронизируемы. Сегодня мы не знаем, как именно проявится борьба между ними, но можем с уверенностью сказать, что в целом объединенная система окажется аварийной: времена не могут ужиться вместе.

Парадоксальное сочетание в технобиологическом произведении свойств живого организма и технического объекта заставляет нас сделать по меньшей мере следующие выводы:

– более не имеет смысла противопоставлять понятия искусственной и естественной жизни, равно как и добиваться дальнейшего совмещения жизни и искусства. С появлением ряда технобиологических произведений этим разговорам дан обратный отсчет. Как высказался Дэвид Кремерс, «от манипуляции более или менее неодушевленными предметами мы перешли к порождению более или менее живых организмов»⁴;

– поскольку технология, вживленная в органику по принципу симбиоза, рождает новый вид эволюционного синтеза, технобиологические креатуры больше не обязаны ни отражать, ни репрезентировать жизнь. Единственное, что им остается, это участвовать наравне с нами в ее стремительном круговороте;

– нам предстоит научиться воспринимать технобиологические произведения текуче. Это значит, что через призму метабол, технобиологических креатур, занимающих промежуточное место в классификации творений биологической и абиологической природы, различия между подлинностью и поддельностью, реальностью и виртуальностью теперь будут носить характер временных распределений и зависеть только от нас. Таким образом, мы оказываемся в ситуации сложной и непрерывающейся игры, где локализируются новые соотношения мобильности в присвоении и изъятии дара подлинности, а стало быть, и дара существования.

Сегодня нам необходимо свыкнуться с тем фактом, что сумма наших технологий, в том числе и главные технологии XXI века – робототехника, геновая инженерия и нанотехнологии, – являются не чем иным, как наращиванием технологических оборотов, где в качестве основного метода выступает плагиат, заимствование тактического направления, изучаемого человеком на биологических примерах. Основанное на этих технологиях современное искусство с успехом учится копировать основные принципы природы. Но в чем же тогда заключается разница между искусством и наукой, использующей эти же принципы в качестве своей технологической палитры? Современное техноориентированное искусство не столько поддерживает технологические версии современности, сколько очерчивает их границы. Это значит, что в лучших произведениях современного технологического искусства мы видим не только то, что мастерски копирует природу, но то, что когда-нибудь обгонит ее, выйдя из ее феноменов, и тем самым резче, чем сегодня, проявит обоюдную остроту прогресса, который в аверсах всегда является добром, а в реверсах – неизменно угрожающим и нам и себе злом.

Основной закон технологии, неоднократно озвученный философией и социологией XX века, гласит, что каждый новый шаг прогресса, рассматриваемый отдельно, кажется нам желательным, в то время как технологический процесс в целом непрерывно сужает общую сферу свободы. Нельзя сказать, что представители технократических областей деятельности не знакомы с этим положением. Однако свойственный этим специалистам позитивизм позволяет им надеяться на благоприятный исход дела. Что, собственно, и отличает ученых от, скажем, художников, работающих в области современных технологий. Ибо последнее очень четко и зрелищно представляет последствия непрерывного созидания позитивного: если негативное порождает кризис и критику, то позитивное, возвеличенное до уровня гиперболы, порождает катастрофу.

⁴ Кремерс Д. Парадокс Дельбрюка. Версия 3.0. // BioMediale: Современное общество и геномная культура / ред. Д. Булатов. Калининград: Янтарный сказ, КФ ГЦСИ, 2004.

ИСКУССТВО В ЭПОХУ ПОСТБИОЛОГИИ



На вопросы ДИ отвечает Дмитрий Булатов – художник, теоретик искусства, куратор Государственного центра современного искусства (Калининградский филиал), организатор серии выставочных и издательских проектов, посвященных различным аспектам взаимоотношений искусства и высоких технологий (sci-art, робототехника, генная инженерия, нанотехнологии и т.д.). Его произведения были представлены на различных международных выставках, в том числе на 49-й и 50-й Венецианских биеннале (2001, 2003),

фестивале Ars Electronica (2002) и многих других. Читал лекции в различных институциях России, США, Канады, Германии, Нидерландов, Мексики, Сингапура и Гонконга. В 2007 году попал в список авторов самых интересных новых организмов года «Top 10» по версии журнала «Wired» (Сан-Франциско). Член редакционного совета журнала по современному искусству «DOC(K)S» (Франция). Лауреат национальной премии «Инновация» в области современного искусства (2008).



Кен Голдберг (США). Телесады. 1995–2004. Техническая поддержка: Джозеф Сантаромана, Джордж Бики, Стивен Гентнер, Розмари Моррис, Карл Суттер, Джеф Вигли, Эрих Бергер. Робототехническая инсталляция по разведению цветов удаленного доступа, Ars Electronica Museum, Austria. © Фото: Роберт Ведмайер, собственность галереи Катарини Кларк (США)

ДИ. *Ваша новая антология называется «Эволюция от кутюр: искусство и наука в эпоху постбиологии». А что такое вообще постбиология, и когда, собственно, эта эпоха началась?*

Дмитрий Булатов. Возникновение столь неоднозначного термина – «постбиология» –

связано со стремительным распространением в обществе современных технологий. Сегодня сильно изменились представления о мире и человеке, о природе. Тело стало объектом программирования и плацдармом для опробования новых технологических идей. Технологии подобного вмешательства разрабатываются

многими научными дисциплинами – от генетики и синтетической биологии до нейро- и биомедицинских наук. В данном контексте и возникло понятие «постбиология». Это такая стадия существования живого, когда оно становится все более доступным управлению извне. Речь идет о всевозможных технобиоло-



Исследовательская группа «SymbioticA» (Австралия) и лаборатория Стива Поттера (США). MEART – Полуживой художник. В разработке с 2000 г. Биокрибернетическая инсталляция, нейронный массив эмбрионов крысы, рисующий роботоманипулятор, 2004. Фото: Фил Гамблен, д-р. Стив Поттер

гических расширениях тела, сетях, телематике и прочих искусственных дополнениях, порой становящихся неотъемлемой частью самого организма.

ДИ. Что это означает на практике, и какова роль эволюционности в данном контексте?

Дмитрий Булатов. В качестве примера можно привести известный проект Стеларка «Третье ухо», в рамках которого художник с помощью специалистов в области тканевой инженерии осуществил пересадку дополнительного уха в собственное правое предплечье. Само по себе «Третье ухо» Стеларка слышать не может, но с имплантированной гарнитурой Bluetooth у него появляются другие, неожиданные для этого органа функции.

Понятно, что в данном случае только прообраз, материал для работы с темой. Новые технологические возможности воспринимаются художниками как предмет, обязательный для художественного исследования. И первый том нашей антологии – он называется «Практика» и включает в себя помимо книги-каталога <http://www.videodoc.nssakaliningrad.ru/> еще сорок видеодокументаций реализованных проектов – это обзор примеров практического применения совре-

менными художниками новейшего технобиологического инструментария.

ДИ. Является ли технобио-арт неким альтернативным направлением в искусстве или это естественное развитие традиционного искусства?

Дмитрий Булатов. На мой взгляд, это очередная стадия развития современного искусства, представители которого используют новейшие технологии, исследовательские методики и концептуальные основания для создания художественных произведений. Авторы, работающие на этой территории, сфокусированы на конструировании новых медиальных явлений. Сегодня речь идет уже не столько о потенциале аналоговых или цифровых носителей художественного сообщения, сколько об их слиянии в новую, технобиологическую форму, будь то биомехатроника, робототехника, био- и генная инженерия либо другие развитые технологии.

Современное техноориентированное искусство исходит из предпосылки, что новое медиальное явление конструируется художником принципиально как новообразование, то есть предполагается, что в результате его деятельности возникает реальность с усложненной структурой пространства решений за

счет использования внешних по отношению к этой системе ресурсов.

ДИ. Некоторые проекты из вашей антологии могут быть восприняты как шокирующий эксперимент, ничего не преследующий, кроме самого эксперимента. На что должен настроиться зритель, чтобы адекватно воспринять экскурс в это довольно сложное даже по техническим меркам, а возможно, и требующее особых знаний направление искусства?

Дмитрий Булатов. Я уверен, что эта область не более элитарна, нежели любое другое направление в современном искусстве. Общество, находящееся в индустриальной фазе, может оперировать лишь индустриальными смыслами. Только из них оно может конструировать новые рынки. Художникам ничего не остается, кроме как усложнять концепты своих произведений, проблематизируя использование новейшего технологического инструментария и наращивая внутренние противоречия своих работ. При таком подходе некоторые технобиологические произведения действительно могут восприниматься как шокирующий эксперимент. Но только потому, что мы всегда оказываемся не готовы к встрече с новыми смыслами... Можно только посоветовать зрителю,

чтобы при просмотре подобных произведений искусства он постарался увидеть за какими-то техническими формальностями стремление художников к привнесению новых сущностей. По сути, речь идет о том, чтобы дать зрителю опыт переживания активного «живого времени», определяемого как мера инновационных процессов в его окружении. Это непросто и требует работы над собой – как от художников и кураторов, так и от самих зрителей.

ДИ. Как бы вы сформулировали цели, которые ставят перед собой представители технобиологического искусства? Или, возможно, не цели, а рамки?

Дмитрий Булатов. Дело в том, что наука основывается на убеждениях ученых в том, что логическими закономерностями окружающий мир и человека можно и должно исчерпать. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что упомянутой идее разума соответствует нечто совершенно противоположное – а именно понимание того, что все вещи меняются во времени и никогда не функционируют по заранее намеченному плану. Именно здесь в свои права вступает искусство, которое в своих исследованиях зачастую не столько поддерживает версии современности, в том числе и научно-технологические, сколько очерчивает границы их применения. Вот на этой ничейной земле и надо успеть поселиться. Точнее, поселиться там, скорее всего, не успеешь, но повеселиться успеть уж точно можно... Так, в Массачусетском технологическом институте уже более двадцати лет в научных группах работает замечательный художник Джо Дэвис. Он делает очень красивые проекты, в которых принимают участие художники, инженеры, биологи, астрономы, военные, философы. В частности, в рамках одного из таких проектов он изобрел специальный детектор, с помощью которого транслировал вагинальные сокращения балерин бостонского театра в созвездие Кита через радар космической обсерватории Хейстек. Это была метафора «женского дыхания Земли», а возглавлял проект полковник ВВС США. Несмотря, кстати, на очевидное, с точки зрения полковника, «безобразия в стенах МТИ», именно этот проект впоследствии чрезвычайно помог ученым наладить систему кодирования и передачи информации в космос...

ДИ. Какими критериями вы руководствовались в процессе отбора проектов для вашей антологии?

Дмитрий Булатов. Для меня было важно, во-первых, в какой форме делается художественное высказывание, то есть соответствие средств выражения автора медийной среде актуальных научно-технологических направле-

ний, во-вторых, что говорит художник на этом языке технологий. Дело ведь не в том, что искусство тоже может говорить на языке науки и технологий, а в том, что может сказать и сделать только искусство. А искусство, например, может обратить внимание на множество неочевидностей в применении новых технических возможностей. И сделать это в высшей степени оригинально. Это свойство искусства hi-tech особенно ценно сегодня, на ранней стадии развития ряда высокотехнологичных трендов, когда неопределенности и непредсказуемости больше всего и когда требуется поощрять разные точки зрения, без которых существование как науки, так и искусства попросту невозможно. Другими словами, художник должен быть не только равен ученому по уровню доступных ему медиа, но и прозревать чуть дальше прикладного взгляда ученого или технолога.

ДИ. Что сегодня происходит с подобного рода искусством в России, и почему в вашей антологии нет российских участников?

Дмитрий Булатов. Работа художника с высокими технологиями подразумевает, что подобные технологии достаточно распространены и относительно доступны. В России это не так. Наша страна отстает от ведущих западных стран на три технологических поколения (это десять-пятнадцать лет), а большинство продвинутых лабораторий по-прежнему остаются закрытыми. Вторая причина – наличие художников, понимающих, как и зачем работать с высокими технологиями. И с тем и с другим в среде отечественного современного искусства проблемы. Прямым тому доказательством является то, как Россия представлена на крупнейших международных конференциях, форумах и выставках технологического искусства. Практически никак. Третья причина системная. Проблема заключается в том, что нельзя быть актуальным на территории постиндустриальных смыслов, оперируя в своих произведениях исключительно индустриальными смыслами. Это значит, что нужно начинать все сначала: по-новому выстраивать связи между художественными и технологическими факультетами, инициировать образовательные программы для художников, желающих работать с высокими технологиями, содействовать появлению и развитию разного рода sci-art-институций, специализированных изданий и так далее.

ДИ. При всех перечисленных причинах вы российский куратор и теоретик, который плодотворно работает в области международного технологического искусства?

Дмитрий Булатов. Здесь нет противоречий. Моя кураторская и теоретическая деятельность в этой области носит интернациональный

характер. Она сводится к обнаружению предпосылок возникновения новой художественной среды, созданию ее онтологии, описанию средовой этики и эстетики. Предполагается, что при конструировании нового медийного явления возникает новая художественная реальность со своим аверсом системной пользы и реверсом системных проблем. Тестирование подобных аверсов и реверсов в отношении художественной системы, работа по смещению акцентов является, по моему мнению, стратегической задачей любого исследователя в области современного искусства. Полагаю, с этой работой в Калининградском филиале ГЦСИ мы в целом справляемся. Мы первые в России и одни из первых в мире на теоретическом уровне очертили круг современного технологического искусства, отразили международное состояние дел и сформулировали адекватную sci-art-программу, направленную на интернациональные разработки в области художественной технобиологии, робототехники и нанотехнологий. Жаль, конечно, что подобные разработки широко востребованы лишь на международном уровне...

ДИ. Как вы собираетесь развивать этот проект в дальнейшем? Судя по всему, подразумевается появление второго тома антологии?

Дмитрий Булатов. Наша предыдущая антология «BioMediale» (<http://biomediale.nccskaliningrad.ru/>), которую мы выпустили в КФ ГЦСИ, была первым международным изданием такого рода, и ее приняли к преподаванию во многих художественных вузах США, Европы и Австралии. Что касается кураторских проектов из этой области, мне уже давно хочется привезти в Москву одну замечательную выставку моих зарубежных коллег, которые в своем проекте использовали технологию переработки органики в электричество. Художники изготовили саркофаги, которые способны генерировать электрическую энергию из погребенных в них тел и передавать ее в жилые дома. По статистике, мужчины умирают раньше женщин, поэтому авторы разработали различные романтически окрашенные электроприспособления – от настольных светильников до электровибраторов, чтобы утешить вдов энергией ушедших мужей. В ближайшее время у нас предстоит ряд международных презентаций проекта «Эволюция от кутюр» в Европе и его показ на Мельбурнском биеннале современного искусства. Я также собираюсь начать работу над вторым томом антологии «Эволюция от кутюр», пригласив к участию ведущих международных специалистов. Задача – на теоретическом уровне описать данное направление искусства и встроить его в интернациональную образовательную систему.