

ВЕНКОВА Алина Владимировна / Alina V. VENKOVA

Россия, Санкт-Петербург.
Санкт-Петербургское отделение Российского института культурологии. Зам. директора по науке.
РГПУ им. А. И. Герцена, доцент.
Кандидат культурологии.

Russia, St. Petersburg.
St. Petersburg branch of the Russian Institute of Cultural Research. Deputy director.
PhD in cultural research, senior lecturer.

a.venkova@culturalresearch.ru



ТРАНСГРЕССИЯ МЕДИУМА В ФИЛОСОФИИ ДИТМАРА КАМПЕРА И КРИТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ РОЗАЛИНД КРАУСС (ПО МАТЕРИАЛАМ СБОРНИКОВ СТАТЕЙ ДИТМАРА КАМПЕРА «ТЕЛО. НАСИЛИЕ. БОЛЬ» И РОЗАЛИНД КРАУСС «ВЕЧНАЯ РЕВИЗИЯ»)

В статье раскрывается идея трансгрессии медиа в философии Дитмара Кампера и теории американского исследователя современного искусства Розалинд Краусс. Материалом для анализа послужили сборники статей разных лет указанных авторов. Прослеживаются сходства и различия в отношении двух исследователей медиа к таким понятиям, как трансгрессия медиа, перформативность, автоматизм, дематериализация медиа, медиатизация памяти.

Ключевые слова: медиа, трансгрессия, перформатив, бесформенное, постмедиаальность

The transgression of media in the philosophy of Dietmar Kamper and the critical theory of Rosalind Krauss (on Dietmar Kamper's Body. Violence. Pain and Rosalind E. Krauss's Perpetual Inventory)

This article explores the concept of "the transgression of media" in the philosophy of Dietmar Kamper and the critical theory of Rosalind Krauss. The analysis is based on Dietmar Kamper's book Body. Violence. Pain (a collection of articles, recently translated into Russian) and Rosalind E. Krauss's book Perpetual Inventory. The article shows the similarities and differences in the theoretical approaches of the two authors to such concepts as dematerialization of media, formlessness, performative act, post-medium condition, and mediation of memory.

Key words: media, transgression, performative, formless, post-medium condition

Обе книги представляют собой подборки статей разных лет. В случае с Розалинд Краусс мы имеем дело с авторским сборником, книга Дитмара Кампера составлена петербургским философом Валерием Савчуком из переведенных и опубликованных в разное время в отечественной периодике текстов немецкого автора. Некоторые переводы опубликованы в сборнике впервые.

Розалинд Краусс построила свою последнюю книгу как критическую ревизию собственных теоретических построений, разрабатываемых ею в течение всей жизни. Это краткий дайджест ее концепции современного искусства.

Нервом, соединяющим обе книги, является ясно прослеживаемое усилие теоретической рефлексии медиареальности. Дитмар Кампер говорит о медиареальности



[Трансгрессия медиума в философии Дитмара Кампера и критической теории Розалинд Краусс]

как о ментальном и витальном расширении человека, как о форме, в которой тело и разум постигают мир, где тело становится главным медиатором, способным этот мир конституировать, а медиарельность есть форма экзистенциального присутствия, в которой отдельные медиумы выполняют роль посредников. Их специфичность интересна автору лишь постольку, поскольку анатому интересны конструктивные особенности отдельных частей человеческого тела.

Для Розалинд Краусс вопрос о специфичности медиума, напротив, является центральным. В новой работе она вновь возвращается к критике понятия «постмедиальность», предложенной ею ранее в тексте «A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition»¹. Американский исследователь не устает повторять, что постмедиального состояния не существует, по крайней мере, не существует, пока мы говорим об искусстве. Искусство опосредовано уникальностью медиума, его определенностью и различимостью, «специфичностью» в терминах американского постформализма. Р. Краусс настойчиво возвращает нас к мысли о том, что «постмедиальность» как понятие, фиксирующее ситуацию, когда медиум уже не различим, или, где все является метамедиумом (позиция, понятная для медиафилософии), обнаруживает в попытках говорить об искусстве полную несостоятельность.

Р. Краусс выходит на понятие специфичности медиума через идею перформативности, хорошо раскрытую немецкой традицией медиафилософии. Д. Кампер раскрывает перформативность медиума через идею мышления тела. «Мышление телом — безумное усилие (...). Работа шамана. С тратой сил. Как жрец и как жертва»². Речь не идет о телесности текста в постструктуралистской традиции, скорее — об особом гносеологическом перформатизме, обходящем проблему выстраивания дискурса, но позволяющем перенимать мир непосредственно, в обход установленной социальной артикуляции. Насколько можно понять из имеющихся переводов, Д. Кампер не ссылается ни на Ж. Батая, ни на М. Фуко, когда говорит о трансгрессивном опыте тела, хотя используемые им метафоры совпадают с текстуальным выражением идеи тотальной трансгрессивности у Фуко. Это хорошо видно даже по титульному сочинению М. Фуко «О трансгрессии», где, развивая идею «глаза» Ж. Батая, М. Фуко пишет о внутреннем мраке, сопровождающем его работу: «И его внутренний мрак, его темное пятно вытекают в мир источником, который видит, то есть освещает; но также

можно сказать, что он вбирает в себя весь свет мира в малое темное пятно зрачка и тем превращает его в светлую ночь образа»³. Д. Кампер вообще крайне мало ссылается на интеллектуальный контекст, практически не цитируя, обходя даже очевидные параллели, обнаруживаемые, например, в творчестве Ж.-Л. Нанси. Даже говоря о боли как необходимом пороговом опыте⁴, он скорее исходит из текстов Э. Юнгера, чем Ж.-Л. Нанси. Несмотря на то, что Д. Кампер хорошо знал французскую традицию, его медиафилософский текстуальный опыт идет из корпуса немецких источников, что создает несомненное своеобразие его наследия. Создается впечатление, что отсутствие необходимости «забыть Фуко» или освободиться от тотально значимого опыта философских текстов позднего Ж. Делеза позволяет Д. Камперу писать «невинно», несмотря на абсолютное владение материалом⁵.

Перформативность опыта тела — ключевой пункт соединения теоретической рефлексии природы медиума у Д. Кампера и Р. Краусс. Д. Кампер выходит к идее тотальности, «темной материи», открываемой в архаическом опыте до-мифа: «Вернуться в до-миф — значит отказаться от воли к знанию, от воли к власти, от воли к воле, то есть отрешиться, то есть бесконечно более страдать, чем действовать, то есть тосковать и глубоко скорбеть. Облегчению вещей, которое приходит вместе со знаковой абстракцией, исторической стратегии прояснения, на которую мировое сообщество выходит из воли и представления, нужно предпочесть «темную материю» и «чистую тяжесть», «отказ от власти воли к знаниям открывает завесу

³ Мишель Фуко О трансгрессии // Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. — СПб: Мифрил, 1994. — С. 125.

⁴ «Нормальный» порядок церемониала состоял бы в том, что тело стало бы, вследствие пережитой жестокости, чувствительно к основным разрывам мира» Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей / Пер. с нем. Составление, общая редакция и вступительная статья В. Савчука. — СПб: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. — С. 42. Ср. у Ж.-Л. Нанси «Это не несчастье (образующее знак трагедии, в дальнейшем не поддающейся расшифровке) и не болезнь (указывающая на свою причину и не здоровье: там нет непереязанных ран), но это боль, абсолютная боль, та рана, что открыта на себя, знак самого себя, вобранный самим собой настолько, что он перестает быть и знаком и собой» Нанси Ж.-Л. Corpus. — М.: AdMarginem, 1999. — С. 111.

⁵ Даже в случае с попыткой работы с концептом «множественности» Д. Кампер использует собственный термин *Manchfaltigkeit*, переведенный в книге как «множественность», чего, возможно, Д. Кампер не желал, отсылая скорее к идее складчатости, неуловимой рыхлости, тотальности: «Человек меняет конфронтацию на множественность (*Manchfaltigkeit*), в которую сознательно втягивает себя. Мир отворачивается от предмета к горизонту» Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей / Пер. с нем. Составление, общая редакция и вступительная статья В. Савчука. — СПб: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. — С. 76.

¹ Rosalind E. Krauss A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition. — Thames & Hudson, 2000. — 64 p.

² Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей / Пер. с нем. Составление, общая редакция и вступительная статья В. Савчука. — СПб: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. — С. 131.

ВЕНКОВА Алина Владимировна / Alina V. VENKOVA

[Трансгрессия медиума в философии Дитмара Кампера и критической теории Розалинд Краусс]

страха»¹. Подобный опыт высвобождает энергию, претворяемую в логику перформатива. Р. Краусс пишет об этом так: «Существует «живой» канал восприятия, создающий интерсубъективную ось «коммуникации», проложенную в основных медиумах художественной практики»². Она раскрывает очарование нетехнологических форм энергии: «примитивная форма присутствует во всех аспектах жизни как существующая непосредственно, без медиальных условий репрезентации, идеологии или кодов языка. Эта энергия предназначена с одной стороны для того, чтобы вступать во взаимодействие с основополагающими физическими силами природы (такими как сила тяжести или электричество), а с другой стороны для того, чтобы отсылать к фундаментальным элементам человеческой природы (витальности, памяти и эмоциям)»³. Мышление телом выражает себя в перформативности его работы как медиума. Р. Краусс много пишет о Джеконе Поллоке, показавшем предельную форму выражения подобного опыта в искусстве, но ее интересуют и другие аспекты автоматизма, проявляющиеся в сюрреализме, неодадаизме и том, что она называет «бесформенным» в искусстве⁴. Она рассматривает перформативный граффитизм Сая Твомбли в связи с деструкцией знаковых структур в послевоенном искусстве, где знак мутирует от иконы к индексу. Следствием этой мутации становится высвобождение энергии в перформативных художественных практиках, где чистый автоматизм полностью стирает знаковую конструкцию. Твомбли, пишет Р. Краусс, превращает настоящее перформатива в прошлое индекса. Происходит «подавление репрезентации ради действия»⁵. Рассматривая индекс как «как экспрессивный медиум»⁶ в послевоенном искусстве, Р. Краусс замечает, что «перформативный характер индекса»⁷ меньше принадлежит логике сигнификации, чем структуре события.

Интересно, что Р. Краусс, размышляя таким образом, не выходит к тезису об «аппаратности» медиума, подробно развернутому в философии В. Флюссера. Очевидно, это связано со стремлением к удержанию ауратичности, неизбежно вытекающим из требования сохранения специфичности медиа в искусстве. В технических медиа, о

которых пишет В. Флюссер, Р. Краусс видит снижение накала энергетики жеста. При этом выводы, к которым приходит В. Флюссер, идентичны размышлениям Р. Краусс. «Фотожест, пишет он — это жест «феноменологического сомнения»⁸, «структура фотожеста квантовая: сомнение, собранное из точечных промедлений и точечных решимостей (...) действительность для этого жеста — информация, а не значение этой информации»⁹.

Закреплением развития идеи перформативности жеста у Р. Краусс становится выделение специфического типа медиума, называемого ею «бесформенное». Бесформенное — последний предел специфичности медиума, который может выдержать искусство, желающее оставаться «серьезным». В работах, образующих последнюю книгу, Р. Краусс неоднократно повторяет, что «уничтожение специфичности медиума означает смерть серьезного искусства»¹⁰, «хорошее произведение искусства должно зависеть от своего медиума»¹¹. Следствием этого становится ее агрессивная позиция по отношению к концепту «постмедиальности», предполагающему равнодушие по отношению к характеру и специфике медиальных практик¹². В этом Р. Краусс расходится с медиафилософией, поскольку последняя не делает принципиального различия между телом и «аппаратом», предполагая их взаимное отождествление и ингрессию.

Для того чтобы понять, что Р. Краусс понимает под «специфичностью» медиума, нужно принять во внимание историю данного понятия в послевоенной теории искусства. Текстом-манифестом, впервые четко артикулирующим данную проблематику, является теоретическое сочинение художника-минималиста Дональда Джадда «Специфические объекты», в котором он объясняет, как кристаллизуется специфичность объекта в мучительном стремлении избавиться от плоскости картины. Когда мы говорим о картине, то: «это определено поверхностью в одном или двух дюймах перед другой поверхностью — стеной и параллельная ей. Отношения этих двух поверхностей специфичны, это форма»¹³. Переместив внимание с картины на то, чем она не является, Д. Джадд открывает специфичность формы вне и за пределами вертикальной поверхности холста. Здесь «формы, целое, планы, порядок и цвет — специфичны, агрессивны

¹ Там же. С. 31.² Rosalind E. Krauss *Perpetual Inventory*. — The MIT Press, 2010. — P. 183.³ Ibid P. 183.⁴ Наилучшим образом эта тема раскрыта в работах Р. Краусс «Оптическое бессознательное» («The Optical Unconscious». — The MIT Press, 1994 — 365 p.) и Бесформенное: руководство пользователя («Formless: A User's Guide». — Zone Books, 2000. — 304 p. (совместно с Yve Alain Bois).⁵ Rosalind E. Krauss *Perpetual Inventory*. — The MIT Press, 2010. — P. 200.⁶ Ibid P. 190.⁷ Rosalind E. Krauss *Perpetual Inventory*. — The MIT Press, 2010. — P. 172.⁸ Флюссер В. За философию фотографии / Пер. с нем. Г. Хайдаровой. — СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. — С. 44.⁹ Там же. С. 45.¹⁰ Rosalind E. Krauss *Perpetual Inventory*. — The MIT Press, 2010. — P. XIV¹¹ Ibid P. 89.¹² «Я считаю состояние постмедиальности (post-medium condition) монструозным мифом. Там же С. XIV.¹³ Donald Judd *Specific objects* // *Art in Theory 1900 — 2000: An Anthology of Changing Ideas*. — Wiley-Blackwell, 2002. — P. 825.

и полны энергии»¹, «новая работа превосходит живопись в простой энергии»². Так рождается новый медиум искусства трех измерений: «настоящее пространство обладает существенно большей энергией и специфичностью, чем живопись на плоской поверхности»³. Если картина, холст — единичны, то пространство за холстом и вокруг него — множественно. Специфический объект ничего не изображает, никому не адресован, он представляет собой энергию, обращенную внутрь. Если картина, холст — апофеоз формы, пусть и в ее иллюзионистском срезе, то пространство вокруг — анти-форма, оно бесформенно, и эта бесформенность дает энергии работать открыто.

Бесформенное становится таким типом специфического объекта, главным медиатором которого является энергия. Дальнейшее расширение понимания Д. Джаддом «специфичности» приводит другого художника-минималиста Ричарда Серру к идее замены объекта (в том числе скульптурного) «местом», что провоцирует Р. Краусс на выделение «маркированных мест» и «не-мест» как типов специфических объектов⁴. Очевидно что специфический объект противостоит традиционному художественному объекту как выражение идеи множественности (много-складчатости *Mannigfaltigkeit* в терминологии Д. Кампера) идее единого. У Д. Кампера функцию медиума множественности выполняет не «бесформенное», как у Р. Краусс, а развернутое в мир тело: «Неверно то, что Означающее, Единое, Единство принадлежит телу, а тело принадлежит Воображаемому. Лакановская критика фиксации единства и иллюзорных синдромов целостности состоит в том, что нужно вернуться в пред-единство (*Vor-Einheit*) или к много-складчатости (*Mannigfaltigkeit*), не относящейся к Единичности и Целому, когда занимаются телом»⁵. Однако, тело в таком случае тоже приобретает характеристики бесформенности. Бесформенное начинает выступать как условие и результат трансгрессии медиума.

Осмысление форм трансгрессии медиума находит выражение в текстах Д. Кампера и Р. Краусс по преимуществу в идеях мутации экспрессивных свойств объектов, дематериализации медиа и медиатизации памяти.

Р. Краусс полагает, что дематериализация посредника связана с трансгрессией медиума из материального в нематериальный план. В тексте, посвященном искусству видео, она указывает на замену рецептивной симметрии

отражения — рефлексии (*reflection*) ассиметричностью рефлексивности (*reflexiveness*) как интенционального акта выстраивания образа воспринимаемого объекта в сознании⁶. «В видео настоящим медиумом является психологическая ситуация, условием которой становится отвлечение внимания от внешнего объекта — Другого — и инвестирование его в себя»⁷. Р. Краусс пытается показать, что в этой процедуре лежит ключ к пониманию специфики современной ситуации. Дематериализация медиа является результатом его трансгрессии за пределы достоверности мира. Похожий тезис мы находим у Д. Кампера: «Медиа, явившись средствами осуществления цели, растворяют себя в полном всеприсутствии»⁸. Экспрессивный план медиума становится внутренним. Сообщение, которое несет медиум, поступает теперь изнутри воспринимающего сознания. С этим связана трансформация формулы М. Маклюэна «Медиа — это сообщение», о которой пишет Р. Краусс, в «Медиа — это память»⁹. Далее и Д. Кампер и Р. Краусс погружаются в размышления относительно природы и характера функционирования этой памяти. Р. Краусс полагает, что в основе памяти, в том числе памяти формы, лежит автоматизм. «Автоматизм здесь основан на психологическом механизме, который (...) можно называть «последовательностью автоматических проекций мира»¹⁰. Кино и искусство видео вырабатывают специфический автоматизм присутствия «не при совершающемся событии, а при «совершенном», которое вмещает в себя наше Я как память»¹¹. Автономизация выразительных средств в позднем модернизме создает новый автоматизм — автоматизм медиума, делающий его свободным от создателя. Это помогает искусству поддерживать свои формы перед лицом натиска бесформенного.

Практически все тексты в рассматриваемом авторском сборнике Р. Краусс раскрывают различные аспекты проблемы мемориализации медиа и медиатизации памяти. Р. Краусс говорит о ностальгической памяти медиума¹², терапевтическом атрибуте памяти, связанном с забыванием предшествующих форм искусства, о

¹ Ibid. P. 827.

² Ibid. P. 825.

³ Ibid. P. 827.

⁴ См. Краусс Р. Скульптура в расширенном поле // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. — М.: ХЖ, 2003. — С. 272–288.

⁵ Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей / Пер. с нем. Составление, общая редакция и вступительная статья В. Савчука. — СПб: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. — С. 94.

⁶ Rosalind E. Krauss *Perpetual Inventory*. — The MIT Press, 2010. — P. 11.

⁷ Ibid. P. 11.

⁸ Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей / Пер. с нем. Составление, общая редакция и вступительная статья В. Савчука. — СПб: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. — С. 55. В другом месте он замечает: «С абстракцией мира, средства (*Medien*) этой абстракции также становятся все абстрактнее». Там же. С. 95.

⁹ Rosalind E. Krauss *Perpetual Inventory*. — The MIT Press, 2010. — P. 19.

¹⁰ Ibid. P. 64.

¹¹ Ibid. P. 63–64.

¹² Сказывающейся, например, в нарочито старинной манере создания изображений. Этому посвящен в сборнике текст «The Rock»: William Kentridge's Drawings for Projection».

ВЕНКОВА Алина Владимировна / Alina V. VENKOVA

[Трансгрессия медиума в философии Дитмара Кампера и критической теории Розалинд Краусс]

«спектакуляризации памяти», действующей через медиа. В этом сказывается близость Р. Краусс к критической теории, активно разрабатывающей проблемы механизмов работы социальной памяти. Д. Кампер не затрагивает весь этот модный шлейф значений, сосредотачивая свое внимание преимущественно на памяти тела как медиума. Д. Кампера интересует «способность почувствовать боль материала, на который наносятся знаки»¹. В его текстах ясно прослеживается связка «память — боль». Боль показана Д. Кампером как возможность оставаться живым, запечатлевающая в себе всю сложность мира, а не только его абстрактный срез². Поскольку «с абстракцией мира, средства (Medien) этой абстракции также становятся все абстрактнее, единственный способ запомнить, это, говоря словами Ф. Ницше, «вжигать, дабы осталось в памяти»³. Трансгрессия медиума сопровождается трансгрессией памяти. Д. Кампер предостерегает от опасности спектакуляризации памяти, о которой рассуждает Р. Краусс, так как в этом немецкому философу видится ослабление связи человека с миром: «Опасность называния неназванного в том, что на место боли заступает некая эстетическая конфигурация, не связанная с присущим боли страхом и не подлежащая мыслительной работе»⁴.

Трансгрессия медиума и связанных с ней механизмов работы памяти натывает на проблему, показанную еще М. Фуко — проблему топологии предела. Описывая трансгрессивное поведение медиума, Д. Кампер говорит о достижении предела как о чем-то возможном: «В конце концов, повсеместно должен быть достигнут предел, выход за который уже невозможен. Когда рушатся все основы и референции. При этом, все сводится к часто описываемой ингрессии, где медиа раздуваются до размеров вселенной (...)»⁵. Однако, ловушка, как мы помним, заключена в замкнутости трансгрессии на саму себя. М. Фуко называет трансгрессию жестом, обращенным на предел⁶, но возможность артикуляции предела вызывает

у него большие сомнения. «Да существует ли доподлинно предел вовне этого жеста, который блистательно преодолевает и отрицает его»⁷. Невозможность проложить топологию пределов и есть главный нерв современной медиальности. Ее характер сказывается в навязчивой неразличимости и в тотальном всеприсутствии одновременно. На это тоже указывал М. Фуко: «Кажется, игра пределов и трансгрессии направляется простым упрямством: то и дело трансгрессия переступает одну и ту же линию, которая, едва оказавшись позади, становится беспамятной волной, вновь отступающей вдаль — до самого горизонта непреодолимого. Но эта игра не просто играет этими элементами; она выводит их в область недостоверности и то и дело ломающихся достоверностей, где мысль сразу теряется, пытаясь их схватить»⁸. Попытка выделить боль как маркер перехода, осуществляемая Д. Кампером, не является новой сама по себе. Об этом написаны тексты Ж. Батай, Р. Кайуа и других участников «Коллежа социологии». Новизна заключена, однако, в артикуляции. Французская традиция неумолимо превращает боль в текст. Поиск предела есть, в первую очередь, поиск пределов языка, возможностей дискурса⁹. Мысль Д. Кампера интересна попыткой отказа от артикуляции предела в языке. Трансгрессия медиума, в первую очередь тела, остается герметичной, это телесность мысли, но не телесность текста. Метафоры этого процесса — темнота, мутность, боль — указывают на медиум, ставший нерасчлененной психической и физической памятью. Следы фиксации этого опыта проступают в опубликованных в рассматриваемом сборнике текстах Д. Кампера, вступающих в русскоязычную философию как часть теоретического проекта двух последних десятилетий, связанных со становлением медиафилиологии как области мысли, отличной от медиатеории.

Используя эту терминологию, становится возможным определить различие подходов Д. Кампера и Р. Краусс к проблематике медиа. Р. Краусс исходит из артикулируемости медиа и его трансгрессивных возможностей, Д. Кампер предпочитает не называть неназываемое, сохранив непрозрачную плотность медиума как выражение недостижимой цельности мира.

¹ Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей / Пер. с нем. Составление, общая редакция и вступительная статья В. Савчука. — СПб: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. — С. 32.

² «Сегодня участь мира принадлежит картинам мира; установлено, что они уничтожают телесность через абстракцию» Там же. С. 102.

³ Там же. С. 41.

⁴ Там же. С. 113.

⁵ Там же. С. 56.

⁶ Мишель Фуко О трансгрессии // Танатография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. — СПб: Мифрил, 1994. — С. 117.

⁷ Там же. С. 117.

⁸ Там же. С. 117.

⁹ Об этом хорошо пишет Марсель Энафф в книге, посвященной данной проблематике на материале текстов М. де Сада. Энафф М. Маркиз де Сад: Изобретение тела либертена. — СПб.: ИЦ Гуманитарная Академия, 2005. — 447 с.

