

Мета-механика

Театр машин Жана Тэнгли

Посвящается Клаудии

«[...] движение, изменчивость
и метаморфоза [...]»¹

Жан Тэнгли

«*Automates, sculptures et reliefs mécaniques*»² — под таким названием 27 мая 1954 г. в парижской галерее Арно в квартале Сен-Жермен-де-Пре открылась первая выставка уроженца Швейцарии Жана Тэнгли (Jean Tinguely родился в 1925 г. во Фрибурге). Экспонировались работы, которые со временем получили название метамеханических рельефов. Неологизм «мета-механика» принадлежит шведскому историку культуры Понтусу Хультену, который в те годы тоже жил в Париже и с восторгом посещал эту выставку. Хультен, который вскоре подружился с молодым Тэнгли (тот был на год моложе шведского искусствоведа), так объясняет происхождение этого слова:

«Вопрос о том, как назвать машины Тэнгли, возник уже на его первой выставке. Ни одно из предлагавшихся имен — автоматы, механические скульптуры, мобили — нельзя было признать удовлетворительным; последний термин был слишком связан с [Александром] Кальдером. Я предложил «мета-механику» по аналогии с метафизикой, а поскольку я каждый день ходил в Национальную библиотеку, то мог установить, что, согласно энциклопедии *Grand Larousse*, приставка «мета-» означает «вместе с» и «после», что показалось мне вполне подходящим. Идейная связь с такими словами, как «метафора» и «метаморфоза», также показала мне вполне уместной»³.

«Средствами механики выходя за пределы механики» — так в первом приближении можно перевести неологизм Хультена. И в последующие

¹ Pontus Hultén K. G. Jean Tinguely. «Méta». Berlin, 1972. S. 114.

² Автоматы, скульптуры и механические рельефы (*франц.*). В русских переводах в отношении артефактов Тэнгли устоялось название-буквализм «рельефы». Учитывая прочные русские значения этого слова, логичнее было бы перевести это французское слово хотя бы так: «объемные механизмы», «механические скульптуры» — или воспользоваться термином «мобили». — *Прим. перев.*

³ Ibid. S. 16.

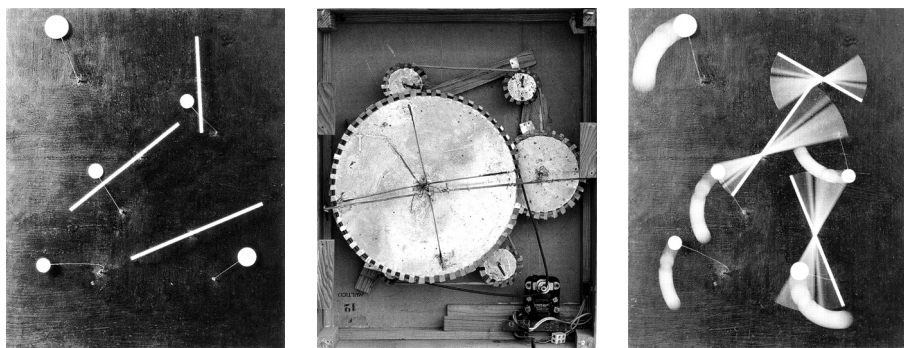


Рис. 1. «Мета-Малевич», мета-механический рельеф, 1954, 61 × 50 × 24 см (вид спереди и сзади, две фотографии рельефа в движении).

годы приставка «мета-» сделалась неперменным элементом в таких сочетаниях, как «Мета-Малевич» (рис. 1), «Мета-Кандинский» или даже «Метаморф»⁴. Во всех случаях речь идет о рельефах или скульптурах, в которых комбинируются черно-белые или цветные формы в стиле абстрактной живописи классического модерна, и которые приводятся в движение с помощью простых (скрытых или видимых) механических устройств, в результате чего возникают все новые и новые комбинации. Привод почти всегда осуществляется электромоторами, передача усилия — колесиками разной величины. Гладкие деревянные колеса с приводными ремнями или филигранные шестеренки из стальной проволоки не точно зацепляют друг друга. Прерывистое вращение этих зубчатых колес не только визуально усиливается во многих местах с помощью цветных шаблонов, но также (преобразованное в колебательное движение) порождает серию шумов и звуков посредством вмонтированных *objets trouvés*⁵ — бутылок, винтов, пилок, воронок и т. п.

С технической точки зрения метамеханические рельефы Тэнгли едва ли соответствуют уровню XX в. Но в эпистемологическом плане, напротив, их следует рассматривать как машины, принцип которых связан не с энергией и работой, а с различными смешанными отношениями порядка и беспорядка или, если перейти на информационно-теоретический уровень, редундантности (избыточности) и энтропии.

Повторяемость и изменчивость, — пишет Понтус Хультен, — суть основные элементы в искусстве Тэнгли. [...] В реальных машинах беспорядочность стремятся снизить, насколько это возможно. Тэнгли стремится прямо к противоположному. Он ищет механического беспорядка. Зубча-

⁴ См.: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Jean le jeune. Jean Tinguelys politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959 [Ausst. kat.]. Bern, 2002. S. 125, 140.

⁵ случайных вещей (франц.). — Прим. перев.

тые передачи сконструированы им таким образом, что шестерни в них постоянно перескакивают через зубцы, застревают и, повинаясь случаю или капризу, снова начинают вертеться. В сцеплениях отсутствует всякая точность, за исключением точности случая, колеса сохраняют свой характер символов вечного изменения. Они — свободные творения безо всяких точных расчетов. Они суть случай в действии. Они — новая и самостоятельная формулировка идеи Марселя Дюшана о намеренном приращении случая⁶.

Соображения об использовании случая в качестве креативного элемента встречаются уже в конце XIX в. Так, к примеру, Август Стриндберг в работе под названием «Du hasard dans la production artistique»⁷ описывает различные методы, когда «художник работает подобно капризной природе и без твердо установленной цели»⁸. Если для Стриндберга в соответствии с этим главное состоит, если можно так выразиться, в союзе художника с формирующей силой природы, не имеющей цели, то у Тэнгли мы имеем дело со «случаем», который планомерно вызывается на арену механики и начинает функционировать⁹. Случай, и в этом — решающий момент, не является у Тэнгли чем-то, что можно было бы представить как нечто внешнее и противоположное механическому началу, напротив, он выступает в самом механическом начале как его отличие. Таким образом, мета-механика — не просто прощание с механическим, но его деконструкция.

Через разрушение механической принудительности в метамеханических рельефах Тэнгли происходит переход к «материализации временной субстанции», как полагает историк культуры Криста Лихтенштерн¹⁰. Существуют работы, в которых некогда застывшие формы абстрактной живописи модерна начинают двигаться. Метаморфозы, происходящие с этими рельефами, выходят за рамки, за плоскость картины в соответствии с тем, какой степенью непредвиденности обладает та или иная определенная композиция. Таким образом, если на первом этапе картина у Тэнгли еще подпадает под определение «пространство случайных распределений», то на втором этапе она предстает уже не как уникальное произведение искусства, а как пространство множества вариантов (*Möglichkeitsraum einer Vielzahl von Anordnungen*). При этом на место одинокого и уникального решения художника прихо-

⁶ Pontus Hultén K. G. Jean Tinguely... S. 41.

⁷ «Об использовании случая в художественном производстве» (франц.). — Прим. перев.

⁸ Strindberg A. Neue Kunstformen! oder Der Zufall im künstlerischen Schaffen // *Verwirrte Sinneseindrücke. Schriften zu Malerei, Fotografie und Naturwissenschaften* / Hg. v. Th. Fechner-Smarsly; Übs. v. An. Gundlach. Dresden, 1998. S. 31.

⁹ Pontus Hultén K. G. Jean Tinguely... S. 8.

¹⁰ Lichtenstern Chr. *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. 2 Bde. Weinheim, 1990 / 92. Bd. 2. S. 380.

дит машинное генерирование разных комбинаций форм. Как отметил Понтус Хультен в 1955 г. по поводу выставки работ Тэнгли в Стокгольме:

«Теоретически возможно рассчитать периодичность [sic!] рельефов. Оказывается, например, что один из них при непрерывной работе примерно через год может повторить ту же самую констелляцию. Но сцепления несколько проскальзывают и формы, возможно, примут то же положение через два месяца, а может быть, и через сотни лет. Это образцовый релятивизм. Здесь нет ни начала, ни конца, ни прошлого, ни настоящего, лишь вечное изменение»¹¹.

Так на место неизменного произведения искусства приходит произведение перманентного перехода. Используемые при этом колеса не предназначены в первую очередь для передачи усилия, а служат для комбинирования и дифференцирования вращательных и поступательных движений. Это означает, что движение утрачивает здесь в тенденции свой механический характер, — принимая некую нематериальную форму. При этом вращение — как постоянное и всецело детерминированное движение — с помощью тонких зубчатых колес разного размера разлагается на дискретные шаги. Отличительной чертой возникающих таким путем машин является то, что они с помощью механических средств покидают пространство механической принудительности. Это, как полагает Понтус Хультен, происходит тогда, когда они запускают «механику случая»¹². Символическая структура как отношение размеров колес, зубцов зубчатых колес и т. д. (рис. 2) перечеркивается при этом действием разрушительно-энтропийного фюсиса, что позволяет машине из безвременности механики войти во временность метаморфозы. Возникшая в 1959 / 1960 гг. небольшая серия метамеханических рельефов носит соответствующее название — «*Probabilité*», использующее математические понятие вероятности¹³.

14 марта 1959 г. Тэнгли, который в это время находился в Дюссельдорфе в связи с проходящей там выставкой его работ «*Mes étoiles — Concert pour sept peintures*»¹⁴, сел в самолет «Сессна», взяв с собой 150 000 листовок с краткой версией манифеста «За статику». Самолет поднялся в воздух, но когда Тэнгли собрался сбросить свою весть с неба, задул ветер совсем не в нужном направлении и разнес бумажки по полям за городской чертой. Случайные прохожие, найдя листовку, могли прочитать там:

Все движется, покоя не существует. Не дайте завладеть вами отжившим понятиям времени. Долой часы, секунды и минуты. Не сопротивляйтесь изменчивости. БУДЬТЕ ВО ВРЕМЕНИ — БУДЬТЕ СТАТИЧНЫМИ, БУДЬТЕ СТАТИЧНЫМИ — С ДВИЖЕНИЕМ. Да здравствует статика в про-

¹¹ Pontus Hultén K. G. Jean Tinguely... S. 41.

¹² Ibid. S. 8.

¹³ См.: Museum Jean Tinguely Basel... S. 174.

¹⁴ «Мои звезды — концерт для семи картин» (франц.). — Прим. перев.

«Эти новые существа культуры, — в описании Понтуса Хультена, — живут в завидной свободе. Они находятся за пределами всех законов и не привязаны ни к какой системе. Это искусство насквозь революционно, насквозь динамично и свободнее того, чем мы сами могли бы когда-нибудь стать. Насколько можно видеть, это частица чистой жизни, которой посчастливилось проскочить между добром и злом, правдой и ложью, красотой и уродством. Это частица чистой экзистенции, пребывающей в постоянном изменении, то, что не обязано что-либо означать и преследовать какую-либо цель, как не должны что-либо означать цветок или крыса. Но заблуждаются те, кто полагает, что оно не несет в себе опасности. Ведь оно заряжено свободой, как бомба тротилом. Это малое скрытое покушение на любой установившийся порядок, это символ безмерной свободы и оно должно было бы перепугать всех ортодоксов, попытайся они оценить его силу. Это символ абсолютной, захватывающей дух и абсурдной свободы. Оно персонифицирует свободу, которая иначе не существовала бы, и в этом его ценность»¹⁶.

В дополнение к рельефам Тэнгли разработал в 1959 г. другой тип машин, позволяющий распространить программу мета-механики и на неформальную или ташистскую живопись. Соль здесь заключалась в повороте в противоположном направлении: вместо того чтобы вводить, как прежде, случайные движения в картину со строгой композицией, Тэнгли теперь осуществляет с помощью машины непредсказуемый и уникальный акт абстрактно-экспрессионистской живописи. Машину, которая это продельывает, Тэнгли решил запатентовать и 26 июня 1959 г. даже подал соответствующую заявку. Через год, 27 июня 1960 г., было выдано свидетельство на «un appareil de construction simple permettant de dessiner ou de peindre d'une manière qui, en pratique, est entièrement automatique, l'intervention humaine étant limitée au choix d'un ou de quelques paramètres»¹⁷. Электромотор с регулируемой скоростью вращения приводит в действие набор колес различной величины с помощью ременной передачи, знакомой по прежним рельефам Тэнгли. В конце этой цепи вращательное движение передается через изогнутую ось на длинный, также изогнутый металлический рычаг, на конце которого закреплен пирующий стержень. Последний служит для передачи неравномерных, дрожащих движений металлического рычага на лист бумаги. Тэнгли назвал этот тип машины «мета-матик».

Характерной чертой двух десятков собранных Тэнгли мета-матиков при всех отличиях в них является тот факт, что механическая конструкция служит для пародийной фабрикации абстрактно-экспрессионист-

¹⁶ Ibid. S. 41.

¹⁷ Ibid. S. 84 (Brevet d'invention No. 1.237.934) — «аппарат простой конструкции, позволяющий рисовать или писать кистью способом, который на практике является полностью автоматическим, а вмешательство человека сводится к выбору одного или нескольких параметров» (франц.). — Прим. перев.

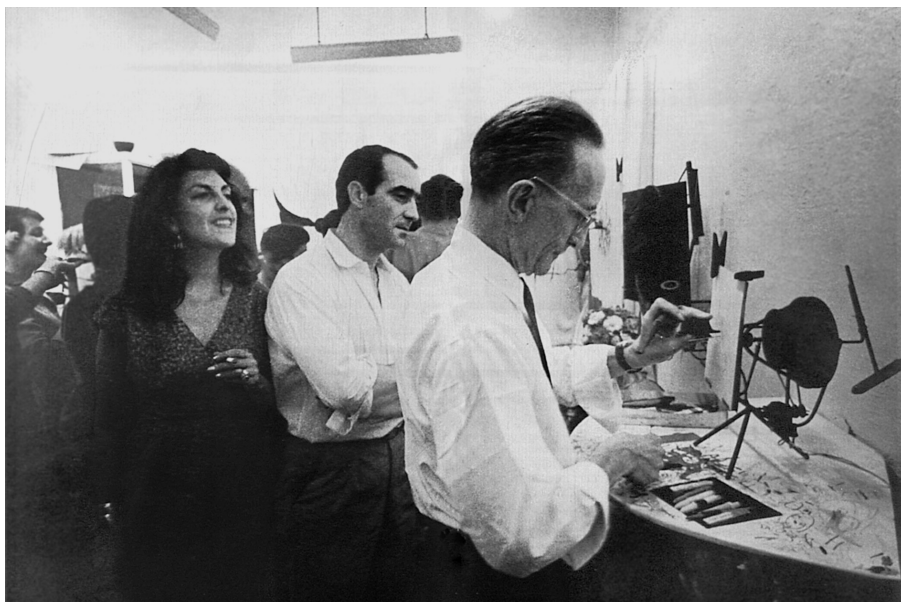


Рис. 3. Марсель Дюшан работает на *мета-матике № 8 (Мета-Морлиц)*. За ним стоят Жан Тэнгли и Ирис Клер.

ских картин. Необходимая для этого кооперация человека и машины ничего не меняет в том, что мета-матки живут собственной жизнью, и заранее точно установить движения рисовального рычага невозможно. 1 июля 1959 г. в галерее «Ирис Клер» в Париже состоялась презентация мета-матиков, которая сопровождалась рекламной кампанией, являвшейся частью выставочной концепции. На раздававшихся листовках значилось: « [L]ibérez-vous en créant vous-même vos oeuvres d'art avec les machines à peindre, metamatics' de tinguely »¹⁸. На открытии выставки присутствовал Марсель Дюшан, рискнувший поиграть с машинами (рис. 3). Его вклад в автоматическое производство картин, как говорится в патентном свидетельстве, ограничился установкой некоторых параметров, а именно, выбором скорости вращения мотора и цвета пишущего стержня.

Ясно, что мета-матки были способны скандально нарушить классическую атмосферу выставки. На вернисаже Первой Парижской биеннале 2 октября 1959 г. мета-матик №17, снабженный бензиновым мотором и колесами, пришел в движение. Выхлопные газы мотора собирались в воздушный шар, который постепенно раздувался, и наконец, лопнул¹⁹.

¹⁸ Ibid. S. 91. — «Освободите себя, творя произведения искусства с помощью рисовальных машин, „мета-матиков“, придуманных Тэнгли» (франц.). — Прим. перев.

¹⁹ См.: Ibid. S. 100–105.

12 ноября того же года в Институте современных искусств (Institute of Contemporary Arts, ICA) в Лондоне состоялся вечер, тема которого была сформулирована так: «Art, machines and motion, a lecture by Tinguely»²⁰; этот вечер считается одним из первых, если даже не просто первым хэппенингом в Европе. Тэнгли поначалу молча сидел на подиуме под лучами прожекторов, а из динамиков лились слова расширенной версии манифеста «За статику», предварительно записанной автором на двух асинхронно движущихся магнитных лентах²¹.

Под конец *мета-матик* №11, приводимый в движение механизмом, педали которого крутили двое велогонщиков, стал выплевывать километровые ленты разрисованной бумаги в публику, которая постепенно тонула в них, как в морских волнах²². Вскоре после этого, во время плавания в Нью-Йорк на лайнере «Куин Элизабет», Тэнгли спроектировал *machine autodestructrice*²³, которая 17 марта 1960 г. — будучи выставлена как пиротехническая инсталляция под названием «Hommage à New York»²⁴ в саду Музея современного искусства — и вправду сама собой с шумом и чадом развалилась на части. Если и раньше мета-механика славилась производимыми ею сбоями (Störungen), то теперь эта машина, свинченная из предметов, найденных на помойке и складах металлолома, к которой были приделаны два мета-матика, весьма зрелищно совершила самоубийство²⁵.

Для мета-механики Тэнгли характерно, что в сбоях, разрушениях и катастрофах она подчеркивает нечто внутренне присущее миру машин, и это является одной из причин, почему она, несмотря ни на что, пребывает на вершине информационного века. В июньском номере (1965) американского журнала «Плейбой» опубликована статья под названием «Portrait of the Machine as a Young Artist» (рис. 4)²⁶. Автор статьи Джон Р. Пирс был в то время руководителем отдела научных связей в корпорации «Белл Лабс» в Мюррей-Хилле (штат Нью-Джерси, США), где в те годы занимались изучением возможности использования совершенно нового графического устройства для вывода компьютерных данных. Статья Пирса, описывавшая современное состояние американских исследований компьютерного генерирования текстов, звуков и зрительных образов, содержала только две иллюстрации: пуантилистскую компьютерную графику из его исследовательского отдела, а под ней сфабрикованную мета-матиком ленту с черточками и точками. На листе бумаги,

²⁰ «Искусство, машины и движение, лекция Тэнгли» (англ.). — Прим. перев.

²¹ См.: Ibid. S. 113–120.

²² См.: Ibid. S. 107–125.

²³ саморазрушающуюся машину (франц.). — Прим. перев.

²⁴ «Дань уважения Нью-Йорку» (англ.). — Прим. перев.

²⁵ См.: Ibid. S. 126–153.

²⁶ «Портрет машины в виде молодого художника» (англ.). Пародирование названия книги Дж. Джойса «Портрет художника в юности» («A Portrait of the Artist as a Young Man»). — Прим. перев.

висевшем тогда в кабинете Пирса, было начертано рукописное посвящение: «Pour John Pierce, amicalement, Jean Tinguely, Avril 1962»²⁷.

Вторая иллюстрация, приложенная к статье Пирса, принадлежит Беле Юлешу, который незадолго до выхода в свет этого номера журнала, а именно с 6 по 24 апреля 1965 г., совместно со своим коллегой Майклом Ноллом организовал выставку под названием «Computer-Generated Pictures»²⁸ в галерее New Yorker Howard Wise Gallery. Юлеш выставил на ней компьютерную графику, которая была получена в ходе экспериментов по изучению психологии восприятия и могла запросто восприниматься в выставочных залах как работы в стиле оп-арт. Нолл, напротив, в своих графических работах сознательно старался воспроизводить формы абстрактного искусства²⁹. В этой связи будет небезынтересно отметить, что за год до того галерея Говарда Уайза, расположенная на 57-й улице, провела под названием «On the move»³⁰ первую американскую обзорную выставку современного кинетического искусства, на которой среди других работ можно было видеть и работы Тэнгли. Говард Уайз в своей галерее, открытой в 1960 г., самое позднее в 1964 г., совершенно отказался от абстрактной живописи, отдав предпочтение только тем художникам, которые работали со светом, движением и звуком, а позднее, и с видеоклипами. Выставка компьютерной графики, полученной в лаборатории фирмы «Bell Laboratories», стала частью этой кураторской программы.

«Машинное искусство» было ключевым словом, которым Пирс в своей статье в «Плейбое» связал мета-матики Тэнгли с чертежными компьютерами начала 1960-х гг. Близкое родство заключалось не просто в использовании автоматов, а в сознательном включении элемента случайности в процесс создания картины. Даже если у Тэнгли это осуществлялось посредством механического трения, а в программах компьютерной графики, напротив, с помощью генераторов (псевдо) случайных чисел, все же в обоих случаях друг на друга накладывались повторение и сбой. Компьютерная графика возникала благодаря командам-алгоритмам, физическое исполнение которых хотя и оставалось скрытым в центральном арифметическом устройстве, но непосредственно визуализировалось на выходе печатного устройства. Сотрудничество человека и компьютера принимало при этом форму программирующего эксперимента, который разворачивал графическое пространство дисплея и раскрывал его. В противоположность этому рисовальная про-

²⁷ «Джону Пирсу, дружески, Жан Тэнгли, апрель 1962» (*франц.*). — *Прим. перев.*

²⁸ «Генерированные компьютерные картины» (*англ.*). — *Прим. перев.*

²⁹ См. также: Noll M. A. Human or Machine. A Subjective Comparison of Piet Mondrian's «Composition with Lines» and a Computer-Generated Picture // Ästhetik als Programm. Max Bense / Daten und Streuungen / Hg. v. B. Büscher, H.-Chr. von Herrmann, Chr. Hoffmann. Berlin, 2004. S. 200–207, а также von Herrmann H.-Chr. Künstliche Kunst — Abstraktion als Mimesis // Prekäre Bilder. Von Bildstörungen, Bildbrüchen und Bildschemen / Hg. v. R. Suter, Th. Bothe. München, 2008 [в печати].

³⁰ «В движении» (*англ.*). — *Прим. перев.*

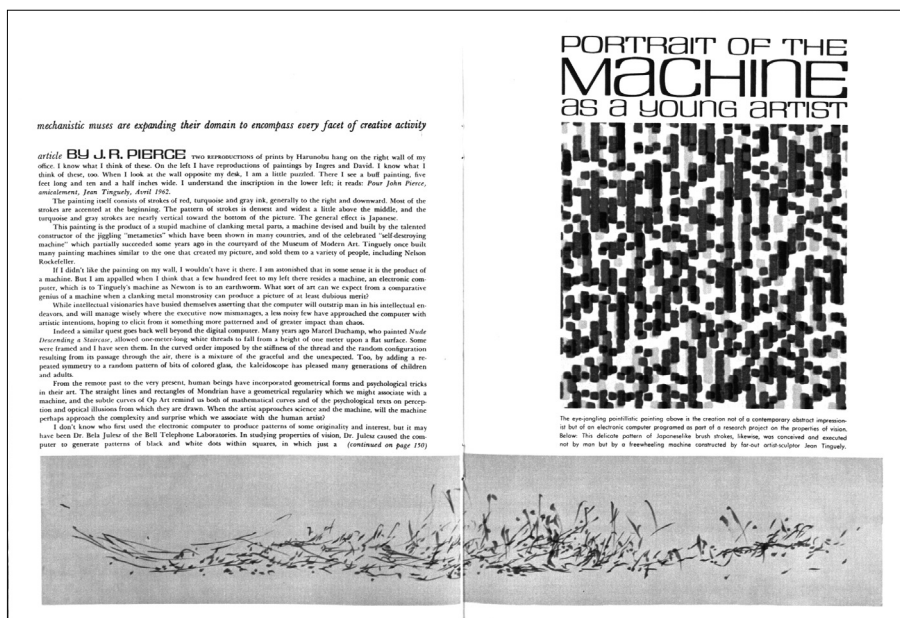


Рис. 4. Рисунок, выполненный мета-матиком и опубликованный в журнале «Плейбой»; сверху — компьютерная графика из лаборатории фирмы «Bell Laboratories» (Бела Юлеш).

грамма *Sketchpad* Айвена Сазерленда, разработанная в 1963 г. в лаборатории «Lincoln Lab» Массачусетского технологического института, предоставляла знакомому с программированием пользователю своего рода «конструктор» с четко определенными графическими объектами³¹, что положило начало истории *graphical user interface*³² и *user-friendliness*³³, где люди фигурировали теперь как генераторы случайных чисел, хотя и в четко зафиксированных границах. Интерфейс-дизайнер Бренда Лаурел в начале 1990-х гг. говорила в этой связи о компьютерном театре, в котором пользователь вступает в предписанные рамки действия и тем самым становится актером экзистенциальной драмы:

In a theatrical view of human-computer activity, the stage is a virtual world. It is populated by agents, both human and computer-generated, and other elements of the representational context (windows, teacups, desktops, or what-have-you). The technical magic that supports the representation, as in the theatre, is behind the scenes. Whether the magic is created by hardware,

³¹ «В движении» (англ.). — Прим. перев.

³² графического интерфейса пользователя (англ.). — Прим. перев.

³³ удобства для пользователя (англ.). — Прим. перев. См.: Kay A. Doing with Images Makes Symbols. Part 1. 1987. Quellenstandort online: <http://www.archive.org/details/Alan-KeyDI1987> (10.09.2007).

software, or wetware is of no consequence; its only value is in what it produces on the «stage». In other words, *the representation is all there is*³⁴.

В виртуальном мире пользовательского интерфейса люди и машины встречаются в репрезентационном контексте, который соединяет их посредством определенной семантики. Напротив, считается, что все в мета-матиках Тэнгли является не репрезентацией, а машиной. В центре при этом находится не произведенная картина, а процесс, который всегда остается неожиданным как в своем протекании, так и по своему результату. В соответствии с этим возможности вмешательства, которые допускают мета-матики, также оказываются не запрограммированным изначально удобством для пользователя, а частью машинной логики, основанной на повторении и непредсказуемых изменениях.

Трансформация, которую претерпела мета-механика с 1954 по 1960 гг., идет от воспроизведенной во времени абстрактной картины к театру освобожденных машин. В 1967 г. Тэнгли так выразил свои задачи художника:

Мои критики говорят, что нельзя, подобно Тэнгли, в век расщепления атома все еще производить странные конструкции, будто вышедшие из эпохи, когда паровая машина пугала людей как последнее изобретение дьявола. В самом деле, современная техника стала анонимной, всеобъемлющей и дискретной. <...> Но поскольку техника стала бесшумной и маскируется с помощью дизайна, гладкой оболочки и обтекаемой формы, она заставляет нас забыть, что мы находимся в ее власти, что мы живем в техническую эпоху, которая, кстати, началась по-настоящему лишь три поколения назад. Мои машинные скульптуры предназначены для того, чтобы прояснить такое положение дел³⁵.

Таким образом, в машинах Тэнгли намеренно игнорируется «пользовательская иллюзия мира»³⁶. В 1960 г. возникает скульптура «IBM», сконструированная из обломков компьютера, которые смонтированы на четырех больших винтах разной длины³⁷. С помощью встроен-

³⁴ Laurel B. Computers as Theatre. Reading, Mass., 1993. S.17—[«В театральном представлении совместной деятельности человек—компьютер сценой является виртуальный мир. Он населен действующими лицами—людьми и теми, которых генерирует компьютер, другими элементами театрального реквизита (окна, чайные чашки, письменные столы и т. п.). „Волшебная“ техника, которая обеспечивает презентацию, как и в театре, находится за сценой. Безразлично, создано ли волшебство аппаратно, программно или посредством человеческого мозга, единственной ценностью такого волшебства является то, что оно производит „на сцене“. Иными словами, *репрезентация есть все, что есть*» (англ.).—Прим. перев.].

³⁵ Billeter F. Interview mit Jean Tinguely // Das Kunstwerk. 1966 / 67. № 9 / 10. S.15 f.

³⁶ Bolz N. Die Benutzerillusion der Welt. Zur Bedeutung des Designs für Wirtschaft und Gesellschaft im Zeitalter des Computers // Mediamatic. 1998. № 9.3. Quellenstandort online: http://www.mediamatic.nl/magazine/9_3/bolz_illusion/bolz_1d.html (10.09.2007).

³⁷ Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Jeannot an Franz. Briefe und Zeichnungen von Jean Tinguely an Franz Meyer [каталог выставки]. Bern, 2003. S. 59.

ного электромотора части скульптуры приходят в движение. Сваренная из обломков двух- и трехколесных велосипедов и детских колясок скульптура из металлолома «*Le secrétaire*», приводимая в движение электромотором, с ужасным шумом ползет по восточному ковру, таща за собой тяжелый механический арифмометр³⁸. Тэнгли позднее назвал эту монструозную процессию «*Marilyn*», чтобы подчеркнуть, что элементы данной скульптуры не должны ассоциироваться ни с одним распознаваемым образом. Поэтому Жиль Делез и Феликс Гваттари, ссылаясь на искусство Тэнгли, говорили о «процессе детерриториализации машин», который возникает из синергии функциональности и дисфункциональности и захватывает даже того, кто в роли машиниста с огромным удовольствием включается в предложенную игру³⁹. Это означает, что театр машин Тэнгли упраздняет дистанцию между зрителем и зрелищем, чтобы позволить зрителю вступить в пространство нефигуративных сцеплений, на путь радости от игры с машинным миром.

For me, — говорит Тэнгли, — the machine is above all an instrument that permits me to be poetic. If you respect the machine, if you enter into a game with the machine, then perhaps you can make a truly joyous machine — by joyous, I mean free⁴⁰.

Перевод с немецкого Алексея Григорьева

³⁸ См.: Museum Jean Tinguely Basel (Hg.). Eröffnungsausstellung 1996–1997 [каталог выставки]. Bern, 1996. S. 140 f.

³⁹ Deleuze G., Guattari F. *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* / Übs. v. B. Schwibs. Frankfurt am Main, 1988. S. 510. [Рус. перевод: Делез Ж., Гваттари Ф. *Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения*. Екатеринбург, 2007. С. 621. — *Прим. перев.*]

⁴⁰ Tomkins C. *The Bride & the Bachelors. The Heretical Courtship in Modern Art*. New York, 1965. S. 146. Zit. in: Burnham J. *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*. New York, 1969. S. 218 — [«Для меня, — говорит Тэнгли, — машина прежде всего инструмент, который позволяет мне быть поэтичным. Если вы уважаете машину, если вы включаетесь в игру с машиной, то вероятно вы сможете сделать действительно веселую машину — а „веселую“, это значит „свободную“». — *Прим. перев.*].