А. Н. Балаш

Животные в современной художественной культуре: нерепрезентативные взаимодействия

В статье проанализировано обращение к теме животного в современных художественных практиках, которое привело к утверждению в статусе произведений таксидермических артефактов и влажных препаратов, ранее использовавшихся исключительно в естественнонаучных музеях и коллекциях. В сферу современного перформативного искусства оказались вовлечены формы, связанные с демонстрацией животных в зоопарках и других публичных пространствах, что породило критические дискуссии об этических и эстетических аспектах подобной репрезентации. В последнее десятилетие, в рамках развития цифровой культуры и цифрового искусства, в проектах сайнс-арта сформировалась тенденция обращения к экологическим проблемам, в связи с чем качество альтернативы в цифровом искусстве получают развитие нерепрезентативные формы взаимодействия, основанные на переосмыслении опыта непосредственного наблюдения над животными в природной среде и на его презентации в художественном пространстве.

Ключевые слова: современное искусство, животные, таксидермия, цифровая культура, интернет животных, экология, природа, репрезентация, экспозиционное пространство, выставка

Alexandra N. Balash

Animals in contemporary art culture: unrepresentative interactions

The article analyzes the appeal to the theme of the animal in modern art practices. Taxidermic and wet items, which earlier have been used exclusively in natural science museums and collections, become actual works of art, significantly contributing to the arsenal of art techniques. Animal shows in ZOOs and other public areas became a part of performative art, at the same time creating a ground for critical discussions about ethical and aesthetic aspects of such representation. Unrepresentative interaction, based on direct observation of animals in their natural environment, and presentation of the records in digital art media is developing as an alternative.

Keywords: contemporary art, animals, taxidermy, digital culture, animal internet, ecology, nature, representation, exposition space, exhibition

DOI 10.30725/2619-0303-2020-1-112-120

В конце XX – начале XXI в. на правах произведений искусства в художественных галереях, а затем и в художественных музеях, появились таксидермические объекты, которые обычно являются экспонатами естественнонаучных музеев, а в прошлом украшали коллекции кунсткамер и охотничьих трофеев. Таксидермия как способ создания чучела из шкуры животного предполагает моделирование, осуществляемое на основе внутреннего каркаса или пластически выполненного манекена, при котором значимыми являются не только морфологические признаки, но также эстетические аспекты, стремление к выразительной форме, что в определенной мере сближает ее с художественными практиками. При использовании таксидермических объектов в качестве трофеев или при их демонстрации в кунсткамерах особое значение имела визуальная аттрактивность: чучела животных вводились в ассамбляжи с различными предметами (оружие и

драпировки в охотничьих трофеях, коллекции натуралий и экзотических материалов, предметы ремесла в кунсткамерах) и интегрировались в художественное убранство интерьера. В экспозициях естественнонаучных музеев эстетические критерии составляют один из значимых принципов создания биогрупп, в которые чучела объединяют с целью демонстрации характерных особенностей поведения и взаимодействия животных в естественной среде обитания, воспроизводя пластику движений, дополняя созданные композиции элементами природного ландшафта (камни, стволы деревьев и т. п.) или их имитацией. При создании панорам, представляющих среду обитания животных, в естественнонаучных экспозициях также используются пейзажные задники, стилистика которых соотносится с пейзажной живописью или фотографией [1].

Следует также отметить, что в наше время практика создания чучел животных для музеев

с целью формирования новых экспозиций получает все более критическую оценку с позиций музейной этики: «Весьма парадоксально и нелогично, – утверждает в этой связи известный музеолог Томислав Шола, – что музейные натуралисты убивают животных и, выставя чучела, страшно гордятся тем, что имеют возможность показать то, как они выглядели в природе» [2, с. 157]. В связи с чем он приходит к однозначному выводу, последовательная реализация которого могла бы привести к закрытию таксидермических лабораторий как научных центров при естественнонаучных музеях: «Таксидермия должна остаться в истории музейного дела» [2, с. 157].

В целом вопрос о соотношении современных этических и экологических норм с практикой показа чучел животных в естественнонаучных музеях – отдельная серьезная тема. В контексте данной статьи важно, что в конце XX – начале XXI в. полемичный образ «музейных натуралистов», которые «убивают животных для музеев», предложенный Т. Шолой, неоднократно переносился и на художников, использовавших таксидермические объекты в своем творчестве, ставил их перед необходимостью публичных комментариев, указания на отсутствие преднамеренного умерщвления животного ради создания арт-объекта, как это было с Яном Фабром во время его выставки в Государственном Эрмитаже в связи с экспонированием в Главном штабе инсталляций «Карнавал бродячих собак» и «Протест мертвых котов» (2016).

Очевидно также, что таксидермия как медиа современного искусства использует лишь некоторые базовые принципы, применяемые при научной фиксации и реконструкции животных (восстановление морфологических признаков). Тогда как другие аспекты (моделирование поведения, взаимодействий, жизненной среды) подвергаются редукции, благодаря которой образ животного, свободный от аутентичных смыслов, интегрируется в актуальную художественную проблематику. В то же время продвижение чучел животных (и влажных препаратов, созданных из животных) как арт-объектов происходит благодаря включению механизмов институциональной репрезентации и профессиональной арт-экспертизы, ранее отработанных для других нехудожественных артефактов. Важный и сложный вопрос соответствия подобной практики этической и экологической проблематике нашего времени стал одним из решающих факторов изменения подходов и возобновления дискуссий о месте животных в практиках актуального искусства.

Наибольший резонанс, далеко выходящий за пределы художественной среды, в 1990–2000-е гг. получили влажные препараты британского художника Деймиана Херста, объединенные в цикл «Естественная история». Широко известны эмблематические заглавия, которые давал художник создаваемым под его руководством объектам, – телам животных, погруженным в раствор формальдегида в прозрачных и герметичных витринах. Их экспонирование превращало современное выставочное пространство в подобие лаборатории или кунсткамеры, в которой ранее экспонировались типологически схожие объекты. Названия, которые Д. Херст давал своим работам, имели риторический характер: возможно, самое известное и резонансное среди них сопровождало первый объект этого цикла, – «Физическая невозможность смерти в сознании живущего» (1991). Дополнением к подобным заглавиям в отдельных случаях становился условный декор, атрибуты и аксессуары, которые превращали обработанное в формальдегиде тело животного в мифическое существо, все же напоминавшее более о кинопроизводстве, чем о художественных традициях прошлого («Золотой телец», 2008; «Мечта», 2008).

Среди всех этих объектов наиболее сильное, почти что тревожное, впечатление вызывали самые простые и оттого шокирующие своим рациональным натурализмом срезы тел животных, с демонстративной откровенностью и зрелищностью представленные для обозрения в уважаемых галереях и музейных залах. Сдержанный сарказм по этому поводу сквозит в комментариях историка нового британского искусства Джулиана Сталлабраса: «В галерею Тейт каждые выходные приходило множество весьма молодых, весьма продвинутых людей. Они выстаивались в длинные очереди перед двумя высокими стеклянными ящиками, поставленными так, что образовывали узкий коридор. В каждой находилась половина коровы, разрезанной от головы до хвоста; в очереди стояли ради удовольствия пройти между ними и рассмотреть внутренности. Вместе с теленком, с которым обошлись таким же образом, эти объекты представляли собой работу «Мать и дитя. Разъединение» (1993), представленную Дэмиеном Херстом на выставке номинантов Тернеровской премии 1995 года, а двумя годами раньше – в программе Венецианской биеннале» [3, с. 30]. Наблюдательно подмеченная позиция – «ради удовольствия пройти и рассмотреть», – очевидно, следствие далеко не

всегда осознанной, но глубоко укорененной в картезианские основы новоевропейской культуры интенции видеть в животных не мыслящие, а потому и не чувствующие, и не страдающие «телесные машины» [4, с. 37–38], которые в данном случае становятся предметом любопытства и выставочной репрезентации.

В своих комментариях к этим работам художник и продвигавшие его творчество критики декларировали принцип замещения, преодоления ужаса собственной смерти посредством созерцания смерти животного как смерти другого [3, с. 32]. Этот механизм можно было бы трактовать как амбивалентное жертвоприношение-замещение, которое в искусстве XX в. неоднократно приобретало тревожный, катастрофический характер (Рене Магрит «Девочка, поедающая птицу» (1927), Макс Бекман «Птичий ад» (1938)). Контрастируя с подобными тревожными и трагическими образами, смерть другого в интерпретации Д. Херста обрела прагматичность, отстраненность, более всего отсылая зрителя к привычным и рутинным практикам гипертифированного потребления, ежедневного тотального использования животных в качестве сырьевых ресурсов, которое превратилось в индустрию современной экономики [5]. «...Сведение животного к товару... есть часть того же процесса, с помощью которого людей удалось свети к изолированным производящим и потребляющим единицам», – так прокомментировал эту привычную уже ситуацию Джон Берджер в известном эссе «Зачем смотреть на животных?» [6, с. 39]. Жертвоприношение, трансформировавшееся в потребление, намечает подходы и пределы возможного истолкования работ Д. Херста в их соотношении с темой *vanitas vanitatis*, подтверждает их статус как «банальных, опознаваемых с первого взгляда» [3, с. 40], а потому и знаковых, магистральных для развития художественной культуры рубежа XX–XXI в. Благодаря Д. Херсту натуралистические объекты приобрели значительную популярность, вызвали интерес со стороны других художников и на некоторое время практически блокировали какие-либо иные формы взаимодействия человека и животного в современном искусстве.

В искусстве 2000–2010-х гг. таксидермия использовалась в проектах, все более похожих на масштабные студийные декорации. В этом контексте показательными являются работы китайского художника Цзя Гоцяна, в том числе: «Лобовое столкновение» (2006) – грандиозный натурный макет, экспонировавшийся на персональной выставке художника

в залах Музея Гуггенхайм в Бильбао, представляющий волчью стаю, сталкивающуюся с большим стеклом; «Наследие» (2013), изображающее различных животных в натуральную величину у реального водного резервуара, также устроенного в галерейном пространстве [7]. Для создания этих работ практически не использовались натуральные шкуры, как правило, предпочтение отдавалось различным композитным материалам, в связи с чем в техническом плане они не могут рассматриваться как полноценные таксидермические объекты и скорее имитируют использование таксидермии как художественного медиа. В то же время генезис подобных композиций, в основе которых лежит принцип динамической склейки планов-эпизодов, очевидным образом восходит к кинематографической реальности [8, с. 79].

В творческой практике итальянского художника Маурицио Каттелана неоднократное использование чучел животных становится средством провокационных художественных высказываний. «Каттелановский зверинец» [8, с. 170–171], создававшийся в 1990–2010-е гг., состоит из эпатажных, зрелищных и по своей природе кэмповых композиций, интегрированных в разнообразные галерейные, музейные, а подчас и альтернативные им пространства. У Каттелана мертвые животные – лошади, ослы, собаки, белки и даже голуби – становятся податливым материалом, с помощью которого моделируются искаженные и гротескные взаимоотношения в политическом и социокультурном пространстве. Содержание созданных объектов вариативно проецируется на различные исторические и художественные реалии. Так подвешенное чучело скаковой лошади в упряжи в 1996 г. было представлено как «Баллада о Троцком», а в 1997 подобная композиция своим названием, – «Novescento», – отсылала к фильму Б. Бертолуччи. В некоторых случаях чучела животных объединяются с гротескными восковыми фигурами, изображающими политиков и других влиятельных личностей, что переводит повествование в режим фарсового карнавала. И несмотря на значительное количество чучел животных, которых Каттелан может объединить «здесь и сейчас», – в одном пространстве, в одном проекте, – будь то обезглавленные лошади в инсталляции «Kaputt», (2013, Фонд Бейелер, Швейцария) или многочисленные голуби в проектах «Туристы» (1997) и «Другие» (2011) (Венецианская биеннале), его таксидермические объекты убеждают, прежде всего, в «исчезновении животных, преобразованных

в спектакль» [6, с. 45]. В той или иной мере данная закономерность может быть отнесена практически к любым подобным опытам с животными в искусстве рубежа XX–XXI в.

В то же время проект Каттелана «Другие» (2011), демонстрировавшийся на Венецианской биеннале и в тот момент имевший, прежде всего, социальные коннотации (уподобля голубей и туристов, посещающих город, а также голубей и выставочную публику, перемещающуюся между отдельными экспозиционными площадками), получил новое, во многом альтернативное определение в конце 2010-х гг. При его демонстрации на выставке «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100» (2019, музей «Гараж», Москва) была акцентирована тема противоречивости воздействия человека на природу в условиях современной урбанизации, поскольку утверждалось, что для создания работы «использовались голуби, погибшие во время санитарной обработки одного из итальянских городов неподалеку от Венеции» [9]. В то же время чучела птиц, расставленные в верхней части помещения и поверх высоких выставочных стендов, с первого взгляда практически незаметные зрителю, были интерпретированы как зоркие наблюдатели природного мира, указывающие на его незримое присутствие и изменение статуса человека в этом контексте.

Достаточно специфичным таксидермическим арт-объектом можно назвать чучело кота, использованное британским художником Лиамом Гилликом в инсталляции «Как вы будете себя вести? – спрашивает кухонный кот» (Павильон Германии, Венецианская биеннале, 2009). Посаженное на кухонный шкаф – элемент протяженной структуры, составленной из корпусной кухонной мебели, занимавшей все выставочное пространство, – чучело кота голосом художника обращалось к зрителям с просьбой почитать ему последние новости. Этот кот – симбиоз таксидермического экспоната и аниматроники, – был подобен кулакам-автоматам, интерес к которым со стороны современного искусства возник в первой трети XX в. в практиках дадаистов и в текстах В. Бенямина [10]. Дадаисты трактовали автоматы как двойственные, «нагруженные эйфорией или ужасом фигуры» [10, с. 233], представляющие переход между субъектом и машиной. В случае, когда для создания подобного автомата используется животное, такой объект приобретает дополнительное значение. Он становится посредником, осуществляет функции перевода с «молчаливого языка» животных на тот, что доступен человеку [11, с. 333–334]. Не-

трудно заметить, что этот перевод и в случае с котом в инсталляции Гиллика, и в других подобных примерах, таких как проект французского художника Пьера Юига «Путешествие, которого не было» (2005) с использованием чучела пингвина-аниматрона, оказывается «подчинен гиперболизации» [11, с. 334], условен и обратим. Поэтому таксидермические аниматроны не вовлекаются в репрезентацию, скорее, они служат ее исчерпанию, обнулению, заставляя искать новые контексты и отношения.

Образ животного как посредника, статус зоны intersubъективных контактов человека и животного, возможность институциональных или внеинституциональных художественных пространств становится местом подобных взаимодействий, – все эти темы были выразительно раскрыты Пьером Юигом в различных работах 2010-х гг. Их содержательная сторона во многом обусловлена дискуссиям, развернувшимся в области философской антропологии в конце XX – начале XXI в. [12]. Наиболее резонансным, растиражированным в различных информационных источниках, стал 19-минутный фильм «Без названия (Человеческая маска)» (2014), снятый Юигом в 2011 г. в кафе, покинутом после аварии на атомной станции Фукусима-1. Здесь художник фиксировал перемещения и действия обезьяны, одетой в платье официантки, на которой также была маска и парик девушки традиционного японского театра Но. В кадрах, обычно показываемых в выставочных залах как видеоинсталляция, зритель видит диффузию культурных кодов, метаморфозу человека и животного, раскрывающуюся в крупных планах, в контрастном сочетании идеальной по пропорциям маски, блуждающего и временами застывающего нечеловеческого взгляда, поднятой к голове нечеловеческой руки. Поведение переодетого животного в кадре заставляет задуматься о «симметрии между дочеловеческим и постчеловеческим» [4, с. 69] на фоне техногенной катастрофы. В связи с чем возникает вопрос обратного перевода в поисках возможности сосуществования в изменившемся вследствие деятельности человека и в определенной мере исчерпанном пространстве [13].

Во многих работах 2010-х гг., а также на персональных выставках художника неизменно присутствовала принадлежащая Юигу стройная белая собака – ивисская борзая, передняя лапа которой окрашена ярко-розовым цветом. Странный и неестественный облик животного делал естественным и убедительным его присутствие в художественном простран-

стве. Возможно, идея этого присутствия стала ответом на использование животных в проектах био-арта [14, с. 84–89]. Ярко-розовая нога собаки может напоминать о первом подобном опыте «инаковости» – о проекте «GFP Bunny» Эдуардо Каца (2000), в котором объединялся опыт получения и выращивания генно-измененного животного, зеленого флуоресцирующего кролика Альба, и ведение общественной дискуссии, связанной с идеями «трансгенного искусства» [15].

Новое направление на границах художественного эксперимента и научного творчества усилило дискуссии об этике отношения к животным, основанной на их понимании как «значимых других», а не «Других, отделенных пропастью» [14, с. 88]. Собака, как близкое и дружественное животное, живое животное, вовлеченное в процесс автопрезентации художника, может быть определена именно как «значимое другое», с которым предлагалось сосуществовать также и зрителям, приходившим на выставки.

Наиболее выразительным проектом П. Юнга, представляющим возможность смещения и деконструкции позиций антропоцентризма, обозначения границ такого пространства, в котором созданные человеком образы затухают, представляя возможность регенерации природного начала, может быть названа инсталляция «Невозделанное» (Кассель, 2012), показанная в рамках Тринадцатой Документы в парке Карлсауэ [16], а также зафиксировавший ее фильм «Путь в невозделанном» (2013). Элементами этой инсталляции, размещенной во временно разрушенной по инициативе художника части парка, стали садовая скульптура лежащей женщины с заслоняющим ее голову пчелиным роем, выращенным на поднятой и согнутой в локте руке, две свободно перемещающиеся собаки, в том числе белая борзая с розовой лапой. Пчелы и собаки, – животные, имеющие разнообразный спектр символических значений, особенно в архаических культурах, в их мифах и артефактах [17], – обретали и сохраняли здесь параллельность своего природного существования по отношению к людям как зрителям, обживали пространство, в котором постепенно и почти что незаметно происходило самоуничтожение целостных образов и самой идеи репрезентации [18]. Иррациональный опыт «Невозделанного» Юнга помогает понять глубину и многозначность мысли Д. Берджера о том, что «животные, чья жизнь идет параллельно, дают человеку общение, отличное от любых взаимодействий между людьми» [6, с. 23–24],

увидеть в этом опыте источник новых жизненных стратегий.

Попыткой выстроить общение между человеком и животным, и одновременно преднамеренной демонстрацией его невозможности, стал перформанс новозеландского художника и зоолога Хайдена Фаулера «Снова вместе» (2017, 2019). Акция имела сайт-специфичный характер: в 2017 г. в Австралии в ней вместе с художником участвовала собака динго, жившая у него дома [19]. В 2019 г. в Москве, на уже упоминавшейся выставке «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100» в музее «Гараж», это был волк Юкки, рожденный в зоопарке и специально обученный для участия в кино- и фотосъемках [20].

Перед вторым перформансом художник заранее знакомился с волком, чтобы подготовить животное к присутствию в одной клетке с человеком. В то же время контакт был опосредован VR-очками, надетыми на Фаулера, в которых на основании данных, передающихся со специального ошейника животного, был создан его цифровой клон, перемещения которого накладывались на условный ландшафт среднерусского пейзажа. В первом случае, соответственно, цифровая модель собаки динго проецировалась на виртуальный образ австралийского ландшафта. В клетке также размещался экран, на котором демонстрировалось изображение, отражавшееся в VR-очках художника, поэтому зрители могли сопоставлять происходящее и его проекцию в виртуальной реальности. Волк Юкки во время присутствия в выставочном пространстве-клетке чувствовал себя настороженно, не вступал в контакт с человеком [20], особенное впечатление произвела на многих художника и линька животного.

Все эти аспекты не остались незамеченными зрителями: возможно, именно в силу общего впечатления на официальном аккаунте музея в социальных сетях одним из наиболее обсуждаемых был этический вопрос данной репрезентации.

События разворачивались по сценарию, описанному Д. Берджером в связи с зоопарком: клетка обрела функции рамы, в которой было представлено животное, оказавшееся в маргинальном состоянии, хаотически перемещавшееся, избегавшее прямого контакта с человеком [6, с. 46, 57]. Отношения собаки динго с хозяином в перформансе 2017 г., как это следует из видеозаписи на официальном сайте художника, были кардинально другими [19]. Собака чувствовала себя рядом с человеком уверенно, подходила к нему, обнюхи-

вала, грызла кость непосредственно рядом с ним. В целом контакт носил дружественный характер, животное позволяло брать себя на руки – эффектные кадры, зафиксировавшие этот момент, вошли в документацию акции и использовались для презентации проекта, в том числе в рамках каталога московской выставки [21].

Прототип работы «Снова вместе» очевиден и назван художником в одном из интервью – это известный перформанс Йозефа Бойса «Койот. Я люблю Америку, Америка любит меня» (1974), предполагавший провокативное взаимодействие дикого зверя и человека в попытке «воссоздания единения» [22, с. 194]. Идея Фаулера состояла в демонстрации невозможности более такого единения, в обозначении фиктивности его конструирования в виртуальной среде и деконструкции в реальном физическом пространстве.

В этом смысле второй вариант перформанса «Снова вместе» (2019), вызывавший вопросы по ходу своего осуществления, в то же время оказался более созвучен декларируемой художником идее, чем корректный по отношению к животному и эффектный по своей реализации первый вариант. При этом в перформансе с волком (возможно, менее выразительном и в решении виртуального пространства), диссонанс в отношениях с животным в значительной степени трансформировал изначальный сценарий, обостряя проблемы, которые также были поставлены в рамках сопроводительной программы московской выставки, в дискуссии «Рожденные (не)свободными: значение, этика и эстетика демонстрации животных в музейных и других публичных образовательных пространствах» [23].

Цифровые технологии сегодня позволяют одному и тому же произведению одновременно участвовать в нескольких выставочных проектах, быть представленным несколькими тождественными оригиналами. Таким проектом, показанным на выставках 2019–2020 гг., стала цифровая инсталляция «Замещение» (2019) английской художницы, дизайнера и участника многих коллаборативных сайнс-арт проектов Александры Дейзи Гинсбер: она одновременно демонстрировалась на Шестой Триеннале дизайна в Музее дизайна Купер-Хьюитт в Нью-Йорке (10.05.2019–20.01.2020) и на выставке «Эко-визионеры» в Королевской академии художеств в Лондоне (23.12.2019–23.02.2020).

Данная работа посвящена последнему представителю самых крупных после слонов

сухопутных животных, – северному белому носорогу, – самцу Судану, который умер в заповеднике Ол Педжета в Кении в 2018 г. История этого вида животных связана с резким сокращением и исчезновением их популяции в связи с агрессивными действиями человека: браконьеры практически безнаказанно убивали этих животных из-за высокой стоимости их рога на рынках Африки, не встречая должного отпора со стороны локальных правительств. Попытка сохранения единичных экземпляров северного белого носорога в мировых зоопарках и в заповеднике в Кении уже не могла привести к изменению в судьбе вида. Однако перед смертью Судана наблюдавшими его зоологами был взят биологический материал, который в будущем мог бы быть использован для возрождения популяции.

В этом контексте проект А. Гинсберг является замещающей виртуальной реконструкцией, в которой значимым становится не цифровое моделирование животного, но рефлексия о смыслах, связанных с созданным артефактом, его сопоставление с конкретным прототипом и утраченным видом животных. Вопрос художницы обращен также и к возможной биореконструкции, которую планируют ученые, – в случае успеха, будет ли подобное животное настоящим? [24]

В «Замещении», как и во многих объектах цифрового искусства, используется идея не тождественности цифрового изображения и его прототипа, обусловленная спецификой процессов моделирования и их соотношения с визуальными источниками [25, с. 47–48]. Дискретная, пиксельная цифровая проекция носорога в натуральную величину собирается на экране, сопровождаемая как визуальными, так и аудиальными шумами и сбоями, что является характерными приемами глитч-арта. Перемещаясь и «осваиваясь» в цифровом пространстве, обозначенном как экспозиционное пространство белого куба, животное обретает конкретность формы, восстановленной по оцифрованным изображениям Судана, представленным его исследователями; так же как и звуки все более точно передают аудиозапись, сделанную в последнем стаде северных белых носорогов.

При этом условное пространство не дает ни на минуту забыть о том, что возникающее перед нашими глазами животное имеет искусственный характер. Важно также очевидное визуальное различие нивелированной цифровой модели и ее прототипа – цифровой носорог обладает рогом, тогда как рог Судана был удален ветеринарами, стремившимися

защитить животное от посягательств браконьеров. Способен ли созданный цифровой артефакт заместить животное, – этот вопрос обостряется тогда, когда носорог на экране, обретая визуально достоверную форму, некоторое время перемещается очень близко к первому плану, поворачивается к зрителю, словно делая попытку рассмотреть его, а после внезапно исчезает. Перед зрителем остается лишь условное белое пространство репрезентации и внезапное, а оттого резонирующее, ощущение утраты.

И все же вопрос о возможности реконструкции зоны контакта человека и животного в современной художественной практике достаточно последовательно связывается с развитием цифровых коммуникаций и цифрового искусства. Среди новых вариантов наиболее перспективным представляется «интернет животных» [26, с. 154], который возник в контексте решения задач изучения и сохранения биоразнообразия. Эта технология позволяет наблюдать за животными в условиях естественной среды обитания, в режиме реального времени и использовать полученные материалы в творческом процессе. Показательной в этом смысле является цифровая видеоинсталляция голландской художницы и режиссера Демельзы Коой «Волки: вид сверху» (*Wolves from Above*) (2018), которая была смонтирована из материалов, отснятых с помощью дронов, сопровождавших стаю волков. Работа может проецироваться как на плоскость стены, предполагая нормативную форму экспонирования, так и на пол или на потолок, образуя гибридные пространственные решения, которые обеспечивают вариативность контакта проекции и зрителя. Авторский комментарий представляет емкое описание визуального ряда и возникающего при его просмотре чувства остранения: «Неуловимые животные обитают в спокойном месте ... в видео происходит множество взаимодействий – очевидно, что волки общаются, но мы, люди, зрители, не уверены в том, что происходит...» [27].

Вопросы понимания языка животных, находящихся в их естественной среде, становятся импульсом для возникновения художественной формы, которая соотносится с развитием экологической культуры и экологического сознания нашего времени. Человек оказывается в позиции заинтересованного наблюдателя, который не вторгается в природный мир, но стремится издали, соблюдая дистанцию, понять его процессы. Опыт сосуществования в параллельных реальностях,

который обучает человека вариативному и вдумчивому отношению к окружающему миру, силами художников представляется и продвигается как новая этическая и эстетическая норма.

Список литературы

1. Заславский М. А. Экологическая экспозиция в музее. Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. 320 с.
2. Шола Т. Вечность здесь больше не живет: толковый слов. музейных грехов. Тула: Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная поляна», 2013. 360 с.
3. Сталлабрас Д. Высокое искусство, версия облегченная: взлет и падение брит-арта 90-х. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 464 с.
4. Тимофеева О. История животных. Москва: Новое лит. обозрение, 2017. 106 с.
5. Уотсон М. Станем ли мы все веганами? Москва: Ад Маргинем, 2020. 144 с.
6. Берджер Д. Зачем смотреть на животных? Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. 160 с.
7. Алленова Е., Извеков А., Кравцова М., Матвеева А. Безумный таксидермист // Артгид. URL: <https://artguide.com/posts/1133> (дата обращения: 20.02.2020).
8. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. 216 с.
9. Каттелан М. Другие. 2011 // «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100»: мобил. гид по выст. / Музей соврем. искусства «Гараж». URL: <https://garagemca.org/ru/exhibition/the-coming-world-ecology-as-the-new-politics-2030-2100/tour/maurizio-cattelan> (дата обращения: 07.03.2020).
10. Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д., Краусс Р., Фостер Х. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2019. 896 с.
11. Горичева Т. М. Они не оставили Рая // Горичева Т. М. О священном безумии. Христианство в современном мире. Санкт-Петербург, 2015. С. 320–337.
12. Тимофеева О. Что нас ждет за поворотом к нечеловеческому? // Новое литературное обозрение. 2019. № 4 (158). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/158_nlo_4_2019/article/21361/ (дата обращения: 23.02. 2020).
13. Pierre Huyghe: Untitled (Human Mask), The Guggenheim Museum Bilbao, 2017: video // Vimeo.com. URL: <https://vimeo.com/210903055> (дата обращения: 07.03.2020).
14. Кожевникова М. Гибриды и химеры человека и животного: от мифологии к биотехнологии. Москва: Ин-т философии РАН, 2017. 151 с.
15. Кас Е. GFP Bunny. URL: <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor> (дата обращения: 07.03.2020).

16. dOCUMENTA (13). «Untilled» von Pierre Huyghe. August 23, 2012: video // YouTube. URL: <https://youtu.be/mEjEy3RY37o> (дата обращения 07.03.2020).
17. Клейн Л. С. Загробные собаки // Клейн Л. С. Время кентавров. Санкт-Петербург, 2010. С. 313–315.
18. Джозелит Д. Против репрезентации // Художественный журнал. 2015. № 94. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/1/article/62> (дата обращения: 20.02.2020).
19. Fowler H. *Together Again*: installation/live performance: cage, austral. dingo and virtual reality landscape. 2017. URL: <http://www.haydenfowler.net/projects/together-again.html> (дата обращения: 07.03.2020).
20. Fowler H. *Together Again (wolf)*: performance/instalation; cage, live wolf, virtual reality environment. 2019. URL: <http://www.haydenfowler.net/projects/together-again-2019.html> (дата обращения: 07.03.2020).
21. Фаулер Х. Снова вместе // «Грядущий мир: экология как новая политика. 2030–2100»: мобил. гид по выст. / Музей соврем. искусства «Гараж». URL: <https://garagemca.org/ru/exhibition/the-coming-world-ecology-as-the-new-politics-2030-2100/tour/hayden-fowler> (дата обращения: 07.03.2020).
22. Андреева Е. Ю. Постмодернизм: искусство второй половины XX – начала XXI в. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. 488 с.
23. Роденные (не)свободными: значение, этика и эстетика демонстрации животных в музейных и других публичных образовательных пространствах. URL: <https://garagemca.org/ru/event/discussion-born-un-free-the-meaning-ethics-and-aesthetics-of-demonstrating-animals-in-museum-and-educational-spaces> (дата обращения: 07.03.2020).
24. Ginsberg A. The Substitute. 2019. URL: <https://www.daisyginsberg.com/work/the-substitute> (дата обращения: 07.03.2020).
25. Пол К. Цифровое искусство. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. 272 с.
26. Пшера А. Интернет животных: новый диалог между человеком и природой. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. 192 с.
27. Kooy D. *Wolves from Above*. URL: <http://demelzakooij.com/film/wolvesfromabove/> (дата обращения: 07.03.2020).
28. And say the animal responded? URL: <https://www.fact.co.uk/event/and-say-the-animal-responded> (дата обращения: 07.03.2020) [страница снята после отмены выставки].
4. Timofeeva O. The history of animals. Moscow: Novoe lit. obozrenie, 2017. 106 (in Russ.).
5. Watson M. Will we all be vegans? Moscow: Ad Margin, 2020. 144 (in Russ.).
6. Berger J. Why look at animals? Moscow: Ad Margin Press, 2017. 160 (in Russ.).
7. Allenova E., Izvekov A., Kravtsova M., Matveeva A. Crazy taxidermist. *Art guide*. URL: <https://artguide.com/posts/1133> (accessed: Febr.20.2020) (in Russ.).
8. Burrio N. Relational aesthetics. Postproduction. Moscow: Ad Margin Press, 2016.216 (in Russ.).
9. Cattelan M. Others. 2011. «*The Coming World: Ecology as a New Policy. 2030–2100*»: mobile guide to the exhib. URL: <https://garagemca.org/ru/exhibition/the-coming-world-ecology-as-the-new-politics-2030-2100/tour/maurizio-cattelan> (accessed: Mar. 07.2020) (in Russ.).
10. Bois I.-A., Buchlo B., Joslit D., Krauss R., Foster H. Art since 1900. Modernism. Anti-modernism. Postmodernism. Moscow: Ad Margin Press, 2019.896 (in Russ.).
11. Goricheva T. M. They did not leave Paradise. *Goricheva T. M. About holy madness. Christianity in the modern world*. Saint-Petersburg, 2015. 320–337 (in Russ.).
12. Timofeeva O. What awaits us around the turn to the nonhuman? *New literary review*. 2019. 4 (158). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/158_nlo_4_2019/article/21361/ (accessed: Febr. 23.2020) (in Russ.).
13. Pierre Huyghe: Untitled (Human Mask), The Guggenheim Museum Bilbao, 2017: video. *Vimeo.com*. URL: <https://vimeo.com/210903055> (accessed: Mar. 07.2020).
14. Kozhevnikova M. Hybrids and chimeras of humans and animals: from mythology to biotechnology. Moscow: Inst. of philosophy of the Russ. acad. of sciences, 2017. 151 (in Russ.).
15. Kac E. GFP Bunny. URL: <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor> (accessed: Mar. 07.2020).
16. dOCUMENTA (13). «Untilled» von Pierre Huyghe. August 23, 2012: video // YouTube. URL: <https://youtu.be/mEjEy3RY37o> (accessed: Mar. 07.2020).
17. Klein L. S. Afterlife dogs. *Klein L. S. Centaur time*. Saint-Petersburg, 2010. 313–315 (in Russ.).
18. Jozelit D. Against Representation. *Journal of Art*. 2015. No. 94. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/1/article/62> (accessed: Febr.20.2020) (in Russ.).
19. Fowler H. *Together Again*: installation/live performance: cage, austral. dingo and virtual reality landscape. 2017. URL: <http://www.haydenfowler.net/projects/together-again.html> (accessed: Mar. 07.2020).
20. Fowler H. *Together Again (wolf)*: performance/instalation; cage, live wolf, virtual reality environment. 2019. URL: <http://www.haydenfowler.net/projects/together-again-2019.html> (accessed: Mar. 07.2020).
21. Fowler H. *Together Again «The Coming World: Ecology as a New Policy. 2030–2100»*: mobile guide to the exhib. URL: <https://garagemca.org/ru/exhibition/the-coming-world-ecology-as-the-new-politics-2030-2100/tour/hayden-fowler> (accessed: Mar. 07.2020) (in Russ.).

References

1. Zaslavskii M. A. Ecological exposition in the museum. Leningrad: Nauka. Leningrad dep., 1986. 320 (in Russ.).
2. Shola T. Eternity does not live here anymore – a glossary of museum sins. Tula: Museum-estate of L. N. Tolstoy «Yasnaya Polyana», 2013. 360 (in Russ.).
3. Stallabrass D. High art, lite version. The rise and fall of British art 90s. Moscow: Ad Margin Press, 2015.446 (in Russ.).

22. Andreeva E. Yu. Postmodernism: art of the second half of the XX – beginning of the XXI century. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika, 2007. 488 (in Russ.).
23. Born (not) free: the meaning, ethics and aesthetics of animal demonstrations in museum and other public educational spaces. URL: <https://garagemca.org/en/event/discussion-born-un-free-the-meaning-ethics-and-aesthetics-of-demonstrating-animals-in-museum-and-educational-spaces> (accessed: Mar. 07.2020) (in Russ.).
24. Ginsberg A. The Substitute. 2019. URL: <https://www.daisyginsberg.com/work/the-substitute> (accessed: Mar. 07.2020).
25. Paul C. Digital Art. Moscow: Ad Marginem Press, 2017. 272 (in Russ.).
26. Pshera A. Internet of animals: a new dialogue between man and nature. Moscow: Ad Margin Press, 2017. 192 (in Russ.).
27. Kooij D. Woolves from Above. URL: <http://demelzakooij.com/film/woolvesfromabove/> (accessed: Mar. 07.2020).
28. And say the animal responded? URL: <https://www.fact.co.uk/event/and-say-the-animal-responded> (дата обращения: 07.03.2020) [page removed after canceling the exhibition].