

Нейросетевые изображения и насилие взгляда по Дитмару Камперу

Александр В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

Оксана А. Штайн

*Уральский федеральный университет
Екатеринбург, Россия, shtaynshtayn@gmail.com*

Аннотация. Немецкий теоретик медиа Дитмар Кампер соединил подходы Лакана и Лейбница, критикуя симулятивность и насилие образов. Цифровая симуляция для него означает исчерпание возможностей воображения и полагания Другого, так что реальность сможет только предъявлять себя и тем самым навязывать все новые картины мира. Но мысль Кампера не подразумевает неразличимости в цифровом мире: возможны техники взгляда, которые не могут быть исчерпаны как готовая образность. Исходя из этого, можно уточнить специфику изображений, созданных искусственным интеллектом. Это изображения не столько комбинирующие, сколько предъявляющие особую технику взгляда внутри уже начавшейся коммуникации. Если понимать создание таких изображений как диалог, то тогда эти изображения будут не только эвристически целесообразны, но и вдохновенны.

Ключевые слова: искусственный интеллект, визуальное, насилие, образ, образность, социальный опыт, Лакан, медиатеория

Для цитирования: Марков А.В., Штайн О.А. Нейросетевые изображения и насилие взгляда по Дитмару Камперу // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2025. № 1. С. 101–110. DOI: 10.28995/2073-6401-2025-1-101-110

AI-images and gaze violence according to Dietmar Kamper

Aleksandr V. Markov

*Russian State University for the Humanities
Moscow, Russia, markovius@gmail.com*

Oksana A. Shtayn

*Ural Federal University
Yekaterinburg, Russia, shtaynshtayn@gmail.com*

Abstract. The German media theorist Dietmar Kamper conflated the approaches of Lacan and Leibniz, criticizing the simulacrum and violence of imagery. For him, digital simulation implies the exhaustion of imagination and of the assumption of the Other, so that reality will only be able to present itself and thereby compel ever new pictures of the world. But Kamper's thought does not imply indistinguishability in the digital world: there are possible techniques of looking that cannot be depleted as ready-made imagery. With that in mind, we can refine the specific nature of images created by AI. The images are not so much combinations, but rather present a specific gaze technique within the communication that has already begun. If we understand the development of such images as a dialog, then the images will not only be appropriate, but also inspired.

Keywords: artificial intelligence, visual, violence, image, image, social experience, Lacan, media theory

For citation: Markov, A.V. and Shtayn, O.A. (2025), "AI-images and gaze violence according to Dietmar Kamper", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 1, pp. 101–110, DOI: 10.28995/2073-6401-2025-1-101-110

Дитмар Кампер (1936–2001) принадлежит к тому же роду немецких теоретиков искусства и медиа, что и Фридрих Киттлер (1943–2011) и Зигфрид Цилински (р. 1951). Все они, начав с герменевтики текста и исследования социальных полей производства и потребления искусства, адаптировали к своему материалу подход Мишеля Фуко, обращаясь иногда и к другим достижениям французской теории, таким авторам, как Альтюссер, Лиотар и Делёз. Из Фуко все эти мыслители восприняли идею машины насилия, но распространили ее и на микрофизику медийных механизмов. Их интересовало не только как действуют идеологические аппараты насилия, но как сами техники производства, например, прямая

перспектива, масляная живопись, фотографический объектив или телевизионная трансляция, осуществляют систематическое насилие над взглядом и восприятием. Это насилие толковалось как постоянное и механизированное, как автоматизация давления, регулярное его повторение, – и тогда идеологические аппараты оказывались как бы встроены между какими-то двумя аппаратами технологий, например, пропаганда оказывалась между полицейской фиксацией лица фотоаппаратом и магией кинематографа. Сами медиа, в чем согласны Кампер, Киттлер и Цилински, не идеологичны; но зазор между ними в технологическом прогрессе и оказывается местом осуществления идеологии и власти.

Кампер был продуктивным автором, но его ключевой работой стало исследование способности воображения¹ через призму фукольдских *эпистем*. В этом труде он заявил, что понятие фантазии несколько раз меняло свой фокус: в возрожденческой эпистеме фантазия была материалом, роскошью, фантазийным как избыточным. В классицистической эпистеме фантазия стала порядком познания, формой моделирования, способом прорываться к неизвестному. Наконец, в современной эпистеме фантазия – это компенсаторная способность, способность восполнять нехватку представлений или эмоций. В этой схеме Кампера фантазия всегда визуальна, она имеет в виду некоторую картинку со своими очертаниями, так что мы всегда отличаем фантазийное от реального по конфигурации и месту. Это отличается от подхода к фантазии, который развивался во французской теории под влиянием Лакана, для которого фантазийное вовсе не обязательно визуально: фантазия или фантазм репрезентирует себя, предъявляет себя, но вовсе не обязательно визуализует себя.

Наоборот, в системе Лакана если что-то представляется нам вполне реальным, мы уже не визуализуем это, но принимаем это представление как данность, даже если оно ложно. Если нам представляется, что наш сосед злоумышляет против нас, мы вовсе не визуализуем его злой умысел, но начинаем что-то делать, чтобы как-то справиться с этим злым умыслом. Такой подход Лакана хорошо обозначен и в статьях Phantasia Жана-Луи Лабарьера и Fancу Жана-Пьера Клеро в «Европейском словаре философий»². Напомним, что в знаменитой триаде Лакана *Реальное-Символическое-Воображаемое* визуализация возникает только в связке (коль-

¹ Kamper D. Zur Geschichte der Einbildungskraft. München: Carl Hanser, 1981. 302 S.

² Vocabulaire européen des philosophies: Le dictionnaire des intraduisibles / B. Cassin (ed.) Paris: Seuil, 2004. 1530 p.

цах Борромео) всех этих трех вещей, когда мы что-то принимаем за призрак или за вещь как она есть: а так Реальное описывается психологией восприятия, Символическое – семиотикой, а Воображаемое – экономикой представления, и эти дисциплины вовсе не нуждаются в визуальном сопровождении, работая с функциями и отношениями.

Из понимания визуального как фантазийного у Кампера прямо следует понимание готового образа как насилия. В готовом образе те самые контуры и топоры визуализации оказываются жестко связаны *им самим же*; образ тогда выступает не столько как момент присутствия, сколько как момент навязывания своего присутствия. Это навязывание может быть реципрокным, например, в ответ на навязанное образом присутствие фотографии мы можем предъявить и даже навязать свою репутацию. Но Кампера в статьях, объединенных благодаря усилиям В.В. Савчука в книгу³, интересует как раз *неравновесие* таких навязываний, избыточность образов и атака образов. Исследователи Кампера обычно указывают [Neilmair, Junior 2019, p. 146–147], что это своеобразное исследование судьбы европейского нигилизма противоположно антропологии образа Ханса Белтинга, у которого образ никогда не может совпасть со своим контуром прагматического насилия, а равно как и теории образов Вилема Флюссера, для которого абстрагирование как редукция к миру чистого насилия связано с изобретением средств абстрагирования, начиная с письменности. Кампер в ценностных предпосылках согласен с Флюссером, но для него абстрагирование происходит изнутри самого образа, а не усилий по созданию медийных средств – что сразу заставляет вспомнить о *монадах* Лейбница, развертывающих свое сознание (и даже свою бессознательность) изнутри, о чем мы скажем далее.

Согласно Камперу, такое насилие образов создало в современном мире тотальный фронт, в котором картина мира, как сумма всех заявивших о себе, предъявивших себя образов, направляет мышление:

Сегодня участь мира принадлежит картинам мира; установлено, что они уничтожают телесность через абстракцию. Мышление должно саботировать эту участь, а именно: ради тела, то есть для тела, поскольку оно не есть образ, и для образов, поскольку они существуют физически⁴.

³ Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей / Сост., пер. В. Савчук. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитар. академии, 2010. 174 с.

⁴ Там же. С. 102.

Таким образом, сопротивление возможно только телом, которое предъявило себя как живое. Кампер считал, что медиа устремлены к неразличению живого и неживого тела, человеческого тела и манекена. Даже если на отдельной бытовой фотографии мы различаем живое и неживое тело, то например, спецэффекты в кинематографе или же условия рекламной фотосъемки ведут к такому неразличению. Поэтому предъявление тела как живого оказывается единственной точкой, где *перестает действовать* контур образа, топологическая разметка. Например, улыбка или взгляд *замещает* лицо, живо на нас смотрит.

Цифровая культура, по Камперу, создает образ смерти, как единственный образ пребывания себя в качестве источника всех разграничений, средства, устанавливающего контуры вещей и представлений о них:

В качестве такой, она есть образ мёртвого Бога и больше ничего. Она больше не является никакой аналогией, но в возможности цифровых образов есть индифферентный двойник *homo significans erectus*, прямоходящие означающие. Каждый человек есть монада столь же большая, как универсум технических образов. Это теневая сторона тела, полностью ставшего образом⁵.

В такой тени взгляд и улыбка только цифра, и такая цифра исчерпана своей знаковой стороной и значением.

Тем самым, Кампер вводит понятие Лакана о Символическом, но понимает Символическое как исчерпывающее свой же смысл. Замечательно, что он берет термин Лейбница *монада*, но имеет в виду только монаду, по Лейбницу, обладающую *перцепцией*, то есть удерживающую собственные качества в их актуализации. Но Лейбниц говорил и об *апперцепции* внутри разумных монад, благодаря чему они познают вечные истины, – и мир как совокупность монад познает Бога. Кажется, что Кампер, соединяя Лакана и Лейбница, говорит о судьбе минералов и растений по Лейбницу, которые обладают мышлением, но бессознательным, постоянно спят. Для Лейбница это означает только то, что эти минеральные и растительные монады открывают истину механической необходимости, тогда как для Кампера цифровые образы прорываются от сновидения, как постоянного насилия образов, к картине мира, как мертвой тотальной символизации происходящего.

При этом лакановский термин «воображаемое» тоже есть у Кампера, но в значении, далеком от Лакана. Так Кампер называет

⁵ Там же. С. 100.

не момент тотализации, а момент индивидуализации цифрового образа, собственно, превращения его в монаду:

Тело, которое в качестве трупа делает карьеру, питает Воображаемое и влечет за собой образ человека, продвигающийся в фатальную вечность. Знаменитость объявлена, навсегда. Живое тело, которое может жить и умирать, напротив, выходит из употребления. Оно принадлежит конкретному месту и времени, чувству близости ошупи и внимающему чувствуванию⁶.

Тем самым, славный образ, тело-манекен-труп, создает некоторую мнимую апперцепцию, которая и оборачивается движением в фатальную вечность.

Но именно исходные предпосылки Кампера заставляют поставить вопрос, а существуют ли способы возвращения к Реальному, в котором фантазия освобождается от дихотомии тотализации и индивидуализации? Кампер дает подсказки, которые работают там, где мы вспоминаем современные изображения, созданные искусственным интеллектом.

Когда мы смотрим рекламу, например, клипы на телефоне, среди многих лиц непременно мелькнет лицо, которое мы назовем родным. Родное лицо идентифицируется через родовую ситуацию (например, ужин или поездка на автомобиле), но и через первичное различие, что какое-то лицо более «узнаваемо», чем другое. Свести это узнавание только к симуляции, манипуляции навязчивыми сходствами или случайному совпадению свойств невозможно – да, здесь включаются когнитивные механизмы опознания, но само это рекламное изображение не есть только симулякр. В нем можно увидеть и отблеск Другого, как постоянно ускользающего от нас, убегающего, отказывающегося от того, чтобы нас учреждать, позволяющего нам учредить самих себя.

Изображения, созданные искусственным интеллектом, также обладают этим свойством ускользания. Они создаются как комбинирование стилей, то есть большого массива изображений, обладающих общими визуальными, а не репрезентативными свойствами. Например, море будет создано на основе многих туристических фотографий моря. При этом взгляд туриста будет продолжать присутствовать, но уже не как взгляд потребителя, а взгляд Другого, который не вовлекает нас в туристическое приключение, но позволяет смотреть и на свой быт как на часть приключения, более свободного, чем наши предыдущие приключения.

⁶ Там же. С. 89.

Очень хорошо Дитмар Кампер увидел такое рождение стиля Другого в философии Гегеля, в противовес всеобщей эмпатии у романтиков. Романтики мыслили изображения как арабески, как игру воображения, в которой наше сознание узнает свои возможности. Но для Гегеля возможность смыкается с актом абстрагирования, именно для того, чтобы конкретность нашего бытия в конце концов была воссоздана конкретностью Духа. Поэтому для Гегеля фантазия и есть разум, способный соединять внутреннее и внешнее, превращать всеобщее и во внешнюю оболочку вещей, и во внутреннее переживание их сущности⁷.

В другой статье Кампер противопоставил *фантазию* Гегеля, как активную творящую силу, в которой конкретность возвращает нам наше духовное бытие как бы со спины, и *воображаемое* романтиков, которое макабрично.

Сам к себе приходящий в Воображаемом Дух есть способ мёртвого Бога, который через высвобождение мира и через новое искусственное небо идёт к господству⁸.

Согласно Камперу, воображаемое создает особый режим испуга, вроде испуга при виде мертвого тела, и этот испуг зрителем и принимается за обретение альтер-эго, некоего другого.

Тогда можно сказать, что картинки, созданные искусственным интеллектом, могут действовать в самом общем режиме *воображаемого*, когда мы их выбираем, работаем промпт-инженерами – мы находим то необычное сочетание образов, в котором сознание узнает свои возможности. Но когда картинка нас очаровывает, мы уже действуем исходя из *фантазии* Гегеля – мы принимаем наше сознание как свободно принятое другим сознанием. Например, мы трактуем взгляд изображенного на такой картинке человека как доброжелательный, фантазируем и тем самым смотрим, как наша доброжелательность позволяет нам принять еще некоторое число картинок как *вдохновляющих*.

Предвестием картинок, созданных искусственным интеллектом, можно считать фантазийное общение с использованием эмодзи. Когда мы употребляем эмодзи, мы создаем наш собственный эмоциональный профиль, который приемлем для другого. Мы фантазируем о себе, например, что сейчас нам очень смешно, а сейчас – очень больно. Но наш собеседник считывает это как наш характер, наш профиль, и соответственно, продолжает общение с нами – ему приятно общаться с веселым человеком.

⁷ Там же. С. 37.

⁸ Там же. С. 89.

Тогда картинки, созданные искусственным интеллектом – это переход на следующий уровень: другой здесь считывает не наш характер и его настроения, но саму нашу настроенность на восприятие окружающего современного мира. Раньше эту настроенность можно было считать, например, побывав у человека в гостях, теперь она считывается просто благодаря такому общению в картинках, где интерьер переживаний представлен как экстерьер внимания. Интерьер переживаний остается с нами, а представление его и есть *снятие*, синтез, полагающий и меня как Другого Другого.

Образ сетки и сети, как и образ паутины, не только становится основным в обсуждении цифровой коммуникации, но и ловушкой, как будто не оставляющей ничего нам кроме тотализации и индивидуализации. Современная социальная реальность тогда воспринимается как дискурс, представленный через текст, и кажется, когда Кампер говорит о теле и монадах, он сообщает только об этом. Но как только он начинает рассуждать о Гегеле, он вдруг начинает понимать Другого иначе. Это уже не упрощенное лейбницианство, из которого убраны монады разумные, обладающие апперцепцией, а оставлено только подчинение монад верховной монаде – но вполне развернутое гегельянство, в котором Другой и есть синтез, результат *снятия*.

Ведь текстовое общение в Сети – экспрессия не только языковая, но и визуальная, не только визуальные контуры, но как раз пробелы между такими контурами, чистые моменты перцепции своего настроения в общении и одновременно апперцепции чужого настроения. Множество смайликов и скобочек образуют характер и настроение автора, который привлекает внимание в ходе диалога, но и позволяет общению стать тем самым экстерьером внимания. Уже не *тотализующей образностью*, а особой *настроенностью на перформанс*. Другой, принимая нашу настроенность, позволяет нам превратить свою настроенность в синтез внимания и вызывающих внимание знаков. Это и есть перформативность индивидуальная, на коллективном уровне работающая как трансформативность, гегельянское *снятие*.

Картинка, созданная с участием ИИ, может облачить, но не может разоблачить. Можно сопоставить это с тем, как изучается архаика в структурной антропологии: между вещами и топосами нет строгой границы, между «лесным человеком» и «лесом». «Лесной человек» – это не понятие родовое или видовое, а это способ разметки топоса, который оборачивается новым топосом. Перформативность может регулировать отношения между топосами, архаический перформанс (магический ритуал или кукольный театр) может предъявить существо как топос, создав первичный синтез.

Вместо системы топосов-мест философский текст предполагает диалог, некое «мы» как совместность, совмещение мест, и тем самым создает уже вторичные синтезы. Мы способны понимать друг друга, существуя в совместном пространстве. Можно находиться в совместности профессиональном, субкультуральном, межличностном, интимно-близком. Социальное и персональное переплетаются в таком синхронизированном присутствии отсутствия, и синхронизация, как и конструирование новых изображений с помощью искусственного интеллекта, не может помешать синтезу.

Таким образом, подход Кампера может не только иметь в виду Символическое как исчерпанное и Воображаемое как случайное, но и Реальное как *трансформативное*, как не просто предъявившее себя нам, но уже изменившее ситуацию, примерно как смайлик меняет и содержание, и прагматику сообщения, когда мы втянуты в общение, а не просто считываем отдельные слова и знаки. Реальность как дистанция между образом и изображением – ссылка на то, что за аватарной публичностью скрывается теплое хрупкое Я. Искусственный интеллект может раскрыть это Я человека и не может до конца его разрушить.

Источники

Кампер Д. Тело. Насилие. Боль: Сборник статей / Сост., пер. В. Савчук. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитар. академии, 2010. 174 с.

Kamper D. Zur Geschichte der Einbildungskraft. München: Carl Hanser, 1981. 302 S.
Vocabulaire européen des philosophies: Le dictionnaire des intraduisibles / B. Cassin (ed.). Paris: Seuil, 2004. 1530 p.

Литература

Heilmair, Junior 2019 – *Heilmair A.F., Junior N.B.* The image as the body's other: considerations on image Anthropology in Hans Belting and Dietmar Kamper // *Matrizes*. 2019. Vol. 13. No. 3. P. 139–159.

Reference

Heilmair, A.F. and Junior, N.B. (2019), "The image as the body's other: considerations on image Anthropology in Hans Belting and Dietmar Kamper", *Matrizes*, vol. 13, no. 3, pp. 139–159.

Информация об авторах

Александр В. Марков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6; markovius@gmail.com

Оксана А. Штайн, кандидат философских наук, доцент, Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия; 620083, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, д. 51; shtaynshtayn@gmail.com

Information about the authors

Aleksandr V. Markov, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; markovius@gmail.com

Oksana A. Shtayn, Cand. of Sci. (Philosophy), associate professor, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia; bld. 51, Lenin Avenue, Yekaterinburg, Russia, 620083; shtaynshtayn@gmail.com