

ИОНАТ ЦУРР

## Усложненные понятия О ЖИЗНИ: «Полуживые» существа<sup>1</sup>

Использование живой ткани сложных организмов для выращивания / моделирования «полуживых» скульптур — художественный метод, бросающий вызов давно устоявшимся представлениям человека о жизни. Особенно остро эта практика полемизирует с идеологиями иудеохристианского толка; производя впечатление, будто утверждает превосходство человека над прочими божьими тварями, в действительности она подвергает критике веру в это превосходство. Манипуляции с живыми тканями, отделенными от материнского организма, опровергают абсолютистское понимание смерти и по-своему иллюстрируют ведущие дискуссии об ответственности человека за другие формы жизни. Осознание этой ответственности особенно важно именно там, где человек берет ся манипулировать этими «другими», и их выживание целиком зависит от его деятельного участия.

Развивающиеся невиданными темпами технологии — и, в частности, биотехнологии — вынесли человечество далеко за пределы его культурной зрелости, чтобы оно могло построить свою систему ценностей соответственно влиянию этих технологий на общество, представления о жизни и окружающую среду. В данной статье мы хотим показать, как отдельные художественные направления пытаются сформировать альтернативное миропонимание в свете технологического «прогресса» и что происходит, когда этот свет падает на живые организмы, включая самого человека. Мы также попробуем обрисовать то зыбкое и катастрофическое буду-

<sup>1</sup> Статья была впервые опубликована на русском и английском языках в антологии «BioMediale. Современное общество и геномная культура» (под ред. Дмитрия Булатова, Калининград: КФ ГЦСИ, Янтарный Сказ, 2004). Дополнительная информация по адресу: <http://ncca-kaliningrad.ru/biomediale>.

щее, о котором свидетельствует «Tissue Culture & Art Project», создавая совершенно новый класс не то предметов, не то существ под названием «полуживые».

### **Использование живого материала в эокарте и ландшафтном искусстве**

С конца 60-х и на протяжении всех 70-х годов движение эокарта предлагало свои альтернативы несбывшимся ожиданиям нового Просвещения и всеобщего улучшения от научно-технического прогресса. Разочаровавшись в западном обществе с его смертоносными «достижениями» в виде атомной бомбы и евгеники Третьего рейха, люди искусства задались целью радикально изменить господствующие мировоззрения иудео-христианского типа. Это заставило их обратиться в своем творчестве к натуральным материалам. Отталкиваясь от устойчивой дихотомии «природа/культура», художники увидели в природе и живых материалах источник для собственной критики буржуазной культуры. Экологические призывы к ответственности и «сближению» человека с природой указали им путь сопротивления современному технократическому обществу с его главной движущей силой — страстью потреблять. Кое-кто из художников всерьез занялся восточными религиями, в частности, их трактовкой отношений между природой и культурой. То, что они оттуда почерпнули, расходилось с традиционными для западного мышления представлениями об истории как о линейном процессе, в котором человек занимает верхнюю ступень иерархической лестницы, властвуя над всем сущим на земле. Восточные религии воспринимают историю циклической, взаимоотношения человека с живой природой — более гармоничными и равноправными, а жизнь — не прямой дорогой к смерти, но скорее круговоротом перевоплощений.

Чтобы изменить представления человека о живой природе и своем в ней месте, художники двигались в различных направлениях.

Одни намеренно избегали технологий в любом проявлении и работали исключительно с живыми материалами в естественных условиях — дабы свести к минимуму свое воздействие на окружающую среду. Даже кисти с красками они считали продуктами технологии, полученными в результате обработки и разрушения живых организмов (ибо краска и кисти производятся из химикатов и шерсти животных). Поэтому их творчество заключалось, например, в изменении рисунка опавшей листы на земле. Интересно, что сохранить для истории подобные произведения можно было только с помощью фотоаппарата. А ведь основу фотографии составляют токсичные химикаты и другие не подверженные естественному распаду вещества, чье присутствие в природе губительно для всего живого. Более того, снимки печатаются на бумаге, отнюдь не «чистой» с точки зрения экологии. Фотографируя свои работы, автор в очередной раз обращал внимание публики на парадокс, заложенный

в определении художника: с одной стороны, он — «манипулятор», с другой — сам деталь сложной экологической системы.

Другой подход был основан на методах традиционного земледелия, творчески переосмысленных художниками. Одно из произведений ландшафтного искусства американца Денниса Оппенгейма, выполненное в Голландии в 1969 году, называлось «Directed Seeding — Canceled Crop» и представляло собой пшеничное поле, «перечеркнутое» плугом крест на крест. Оппенгейм, который лично засеял и возделал эту пашню, заявил: «Материал высажен и возвращен с единственной целью — вычеркнуть его из системы товарного производства»<sup>2</sup>. Оппенгейм — пример широко распространенного мнения, что, прекратив гонку технологий, цивилизация сможет вновь обрести согласие с «жизнью» и окружающей средой. Склонный к ностальгии, Оппенгейм всячески романтизировал времена, когда человек обходился с природой иначе — более гармонично и не столь хищнически. В этом он видел альтернативу галопирующей технологии, которая разрушает и экологию, и мораль. Не стоит забывать, что именно развитие земледелия ознаменовалась в истории человечества одним из важнейших парадигматических сдвигов, который повлиял на формирование иудеохристианских постулатов о превосходстве человека над остальными существами. Существа подчинялись, и постулаты крепили — с каждым одомашненным животным или растением, с каждым новым методом селекции, в каждом гибриде животного с машиной (так в свое время появился примитивный прообраз «полуживого» орудия труда — вол, тянущий за собою плуг).

Другие художники пошли дальше в трактовке природного как антитезы культуре с ее социализированной эстетикой, заявив: в отличие от культурных артефактов природа прекрасна. Работая в естественном природном окружении, загрязненном продуктами техногенной деятельности человека, они «реэстетизировали» его, возвращая «назад», в первоначальное девственное состояние. Примеры тому разнообразны, от работ американца Смитсона (1938–73) на болотах и промышленных пустошах до попыток реконструкции естественного ландшафта в городских условиях, которые предпринимал Алан Зонфист. Кстати говоря, сам Зонфист утверждал, что недостаточно просто восстановить пейзаж, необходимо еще «залечить рану в душе, из которой вырваны все до единого биологические и экологические корни»<sup>3</sup>.

Его современник, французский художник Христо, смотрит на человеческое вмешательство в природу с другой точки зрения. Его основной художественный метод — обертывание ландшафта искусственной тканью. Пребле (1989) и другие описывают работы Христо как «конструкции,

<sup>2</sup> Sonfist, A. (ed.) *Art in the Land — A Critical Anthology of Environment Art*. Dutton, 1983. P. 46.

<sup>3</sup> Heartney, E. *The Garden in the Machine: The Time Landscapes of Alan Sonfist* // Alan Sonfist: *History and the Landscapes*. Pp. 14–15.

выполненные в естественных условиях, зачастую из пластических материалов, которые взаимодействуют с природным окружением и — лишь на некоторое время — меняют его облик»<sup>4</sup>. Но можно утверждать и обратное — что работы Христо есть манифестация превосходства человека над природой, следы которого все-таки надолго в ней остаются. Таков, например, широкомасштабный проект Христо и его супруги Жан-Клод «Wrapped Coast, Little Bay, Australia» 1969 года, осуществленный в естественных декорациях скалистого побережья залива Литтл-Бей в Австралии. С помощью 110 рабочих и 15 профессиональных скалолазов художники за месяц превратили береговую линию в скульптурную композицию. Миллион квадратных футов антиэрозионной ткани бежевого оттенка и 35 миль полипропиленового каната «упаковали» 1,5 мили прибрежных скал. И хотя «абсолютно все материалы “Wrapped Coast” были затем тщательно утилизированы»<sup>5</sup>, десятидневная инсталляция тем не менее ландшафт изменила (и поговаривали — не в лучшую сторону).

Экоарт и ландшафтное искусство 60–70-х годов поставили под сомнение метадискурсы западной культуры по части восприятия живой природы и выступили против демонстрации такого восприятия. В противовес современным технологиям, связанным с понятиями о прогрессе, господстве и саморазрушении человека, они заявили о необходимости гармоничных и равноправных отношений с природными ресурсами и явлениями. Сверхзадачей многих произведений ландшафтного искусства было установить контакт с «натурой», показав коренное отличие природы от цивилизации. Парадокс заключался в том, что для воплощения идеи «лучше понять» природу художник должен был изучать естественные процессы, брать их в свои руки и манипулировать ими с помощью ненавистных ему технологий. Так что, возможно, лэндарт и ландшафтное искусство, с одной стороны, ведут к переосмыслению традиционного западного восприятия природы, жизненного цикла и перевоплощений, а с другой стороны, только подтверждают мнение о художнике-демиурге, распоряжающемся всем сущим.

### **Жизнь как симбиоз**

Примерно в то же время английский химик и изобретатель Джеймс Лавлок предложил так называемую «концепцию Геи» (Гея — греческая богиня Земли). По Лавлоку (1979)<sup>6</sup>, Земля представляет собой единый и цельный организм. Автор полемизирует с расхожим мнением, будто живая материя пассивна перед лицом угрозы ее существованию. В своей книге он

<sup>4</sup> Preble, D. & Preble, S. *Artforms — An Introduction to the Visual Arts*. USA Harper Collins, 1989. P. 438.

<sup>5</sup> <http://www.nga.gov/exhibitions/2002/christo/coast.htm>.

<sup>6</sup> Lovelock, J. E. *GAIA: a New Look at Life on Earth*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

развивает мысль о том, что живая материя планеты — атмосфера, океаны и собственно земная поверхность — образует комплексную систему, способную регулировать и поддерживать на Земле условия таким образом, чтобы способствовать своему собственному выживанию. Эту теорию приняли с опаской; в противном случае пришлось бы признать, что человечество вовсе не опекун над живой природой, а скорее род неподконтрольного злокачественного образования наподобие раковой опухоли. В дальнейшем «концепцию Геи» Джеймса Лавлока развила микробиолог Линн Маргулис (1981). Маргулис пришла к идее о том, что жизнь есть комплекс отношений между множеством взаимосвязанных и взаимозависимых объектов. Например, она сделала предположение, что эукариоты — организмы, клетки которых имеют оформленное ядро, — являются результатом эволюционного симбиоза двух прокариотов — простейших из всех организмов, клетки которых не имеют оформленного ядра<sup>7</sup>. Тем самым Маргулис выделила симбиотический тип взаимоотношений в главную силу эволюционного развития и эволюционного «преимущества». До появления «концепции Геи» ведущая эволюционная теория строилась на моделях состязания и борьбы, в которых выживал наиболее приспособленный. Труд Дарвина о происхождении видов сам происходит из экономических теорий конца XVIII века. «Исследования о природе и причинах богатства народов» Адама Смита, опубликованные в 1776 году, содержат положения о естественном основании бедности и о необходимости свободного рынка в качестве модели для прогресса и нововведений. Маргулис, чьи теории получили сегодня широкое признание, была первой, кто рассмотрел эволюционное развитие под другим углом зрения. И ее вывод гласил: ряд важнейших эволюционных скачков были на самом деле результатом корпоративных и симбиотических отношений.

### **Виртуальная жизнь**

«Цифровая» революция 80–90-х годов в очередной раз изменила наше мировоззрение. Цифровые технологии явили нам никогда ранее невиданные формы жизни, а именно — виртуальную жизнь. Художники сразу ухватились за эту новинку, и манипуляции с ней вскоре дали такие произведения искусства, для которых прежде просто не существовало способа появиться на свет. «Генетические алгоритмы» и другие специальные программы подарили художникам инструменты для симуляции жизни; теперь они могут представить ее формы и экосистемы в самых разных условиях и смоделировать любой процесс, какой только возможен в «реальном» мире. Можно даже проследить действие эволюционных законов в любой промежуток времени. Поскольку симулируемые художником формы жизни и экосистемы существуют исключительно

<sup>7</sup> Margulis, L. Symbiosis of Cell Evolution. San Francisco: W. H. Freeman and Company, 1981.

в кибернетическом пространстве, он вправе крутить ими как ему заблагорассудится, без ограничений морально-этического порядка. Такие творения связаны с постмодернистскими концепциями о том, что ни «реальности», ни «истины» не существует; причем с помощью разнообразных алгоритмов и компьютерных программ их авторам значительно проще применять сюрреалистический метод «столкновений».

Ученые вроде Марвина Мински<sup>8</sup> периодически пытаются вообразить себе мир, в котором компьютеры заняли место живых организмов и/или захватили верховную власть, а мы, люди, оказались в их подчинении. Гибсон (1981) писал о возможном преодолении «состояния мяса»<sup>9</sup>, когда человеческий мозг, загруженный в компьютер, будет функционировать и развиваться в киберпространстве. Шерри Тэкл (1984)<sup>10</sup> изучала воздействие компьютера на психологию ребенка. Компьютеры у нее являются теми эвокативными<sup>11</sup> объектами, которые вызывают изменения в детских представлениях о жизни и происходит это в силу того, что компьютеры или «умные» интерактивные игрушки производят впечатление «как бы» или «почти» живых. Не имея в себе биологических компонентов, они тем не менее способны на «ответное действие» и, как нам кажется, на «осмысленную» реакцию; при этом некоторые их модификации могут двигаться и говорить.

Искусство на основе цифровых технологий манипулирует уже не материалами, но кодами. Если отвлечься от «железа» (компьютера и/или проектора), то мы увидим, что влияние такого произведения на окружающую среду реализуется исключительно в социо/психосфере. Оно не выделяет ни запаха, ни влаги, оно не имеет телесной оболочки и, следовательно, не способно отравить собой окружение или нанести ему физический ущерб; чего не скажешь о его создателе.

Мечтания, связанные с иммерсионными<sup>12</sup> средами и виртуальной реальностью, все еще далеки от воплощения, так что «состояние мяса» продолжает удерживать свои позиции. Зато, вооружившись цифровыми технологиями, общество потребления пуще прежнего пропагандирует идеалы капитализма и культурного империализма (чем не продолжение иудеохристианской идеологии?). Конечно, в Интернете можно и разместить, и увидеть сколько угодно протестов, но ведь здесь повторяется история с инопланетянами из «Звездного пути»: хочешь быть услышан — изволь говорить по-английски... Излюбленным приемом американской пропаганды, показавшей нам по ТВ войну 1991 года в Персидском заливе, был «виртуально-аркадный взгляд» аэросъемки того, как бомба с лазер-

<sup>8</sup> <http://web.media.mit.edu/~minsky/>

<sup>9</sup> Gibson, W. *Neuromancer*, 1984.

<sup>10</sup> Turkle, S. *The Second Self: Computers and the Human Spirit*. New York: Simon & Schuster, 1984.

<sup>11</sup> Эвокативность (лат. «evocatio» — вызывание, призыв) — способность объекта вызывать в человеке эстетическое переживание (Прим. Д. Булатова).

<sup>12</sup> От позднелат. «immersio» — погружение. См. также Глоссарий (Прим. Д. Булатова).

ным наведением поражает помеченные крестиком цели. В этом виртуальном мире не было места для настоящей крови, изуродованных тел и перечеркнутых жизней.

Несмотря на развитие форм виртуальной и кибернетической жизни, плоть не сдается и упорно диктует нам свои правила. Плоть — смертна.

## Плоть

В своих проектах и перформансах французская художница Орлан использует возможности пластической хирургии и смежных технологий в качестве нового изобразительного средства. Она подвергает операциям собственное тело — то воплощает в нем мифологические каноны красоты (копируя, к примеру, структуру скелета Моны Лизы), то, скажем, наращивает нос до предельно возможного размера. «Это мое тело... Это мой «софт», — заявляет художница<sup>13</sup>. В своих экспериментах, критикующих традиционные представления о красоте и западное понимание женственности и идентичности, Орлан также использует фотографию, видео, различные медицинские технологии, театр и средства сетевой коммуникации. Через Интернет и спутники ее пластические операции транслируются в прямом эфире на весь мир. Операционная уже изначально ритуализована — начиная с особой спецодежды медперсонала и заканчивая продуманным до мелочей интерьером. Вдобавок, пока ее оперируют, Орлан читает стихи и тексты собственного сочинения. Она полагает, что ее самостоятельный боди-дизайн «приближает время индивидуального проектирования, которое положит конец капиталистической индустрии имиджей»<sup>14</sup>. Современная технология для Орлан — трофейное оружие сопротивления. Она твердо убеждена, что технология позволяет освободиться от тела, в котором ей выпало обрестаться. Она может изменить его, усилив какие-то его черты, и просто поиграть с тем, что ей было дано от рождения. Такое использование технологий, утверждает Орлан, создает альтернативу западным представлениям о красоте и общему понятию «нормы». Ее телесные трансформации противостоят тому, для чего обычно применяются те же самые технологии в капиталистическом обществе потребления. Орлан не борется с технологиями, но пользуется ими в своей борьбе с догматами западной цивилизации о жизни и сакральности тела. Жизнь — не то, с чем ты появился на свет, и не то, что хотело бы видеть в тебе общество; жизнь — это игра по твоим собственным правилам.

Австралиец Стеларк рассматривает интеграцию технологии в тело как способ эволюционного развития: «технология, вживленная в тело по принципу симбиоза, рождает новый тип эволюционного синтеза,

<sup>13</sup> Cited in McCorquodale, D. (ed.) *Orlan: This is My Body... This is My Software...* London: Black Dog Publishing Limited, 1996. P. 4.

<sup>14</sup> Goodall, J. *Whose Body? Ethics and Experiment in Performance Art // Art, Medicine and the Body.* Perth Institute of Contemporary Art Forum, 1996.

новый человеческий гибрид – в сплетении органики и синтетики возникает новая разновидность эволюционной энергии»<sup>15</sup>. В перформансе Стеларка «Amplified Body, Laser Eyes and Third Hand» движениями его тела управляли мышечные стимуляторы, активированные через Интернет. Специальный усилитель улавливал звуки внутри его тела, а механическая третья рука, закрепленная на предплечье правой, на протяжении всего представления совершала различные движения от спонтанных и непредсказуемых до продиктованных нервной системой художника. Подобно Орлан, Стеларк пользуется технологией, как диверсант взрывчаткой. «Протез – вот понятие, характеризующее суть всех этих проектов и перформансов. Протез, который не скрадывает ущерб, а образует излишек. Вместо того, чтобы заменять недостающую или недействующую часть тела, интерфейсы и устройства пополняют или усиливают формы и функции тела»<sup>16</sup>.

Обоих художников можно назвать революционерами за их подход к технологии «плоти» ради создания спорных моделей будущего. Оба они тем не менее придерживаются строго антропоцентристских взглядов на жизнь и смотрят на свое тело (концептуально представляющее тело человека, но не живого существа вообще) как на средство для комментирования того, что делают с человеком и обществом новые технологии.

### **Влажная практика биоарта**

С конца 90-х годов мы наблюдаем возникновение нового направления искусства, которое манипулирует живыми организмами и самой жизнью, применяя инструменты современной биологии. Оно получило название «биологическое искусство» или «влажные практики биологического искусства» и тесно связано с развитием биотехнологий последнего времени. Эта художественная практика обращается к этической и эпистемологической проблематике нового научного знания и способов его применения – в частности, биотехнологии.

Новейшее развитие биологии заставляет нас в высшей степени критически переосмыслить свое видение жизни, допустимые пределы манипулирования ею и позицию, занимаемую человеком в этом мире. Наука все глубже проникает в суть биологических процессов, и человек, получая богатейшие возможности управлять этими процессами, стремится подчинить их своим меркантильным интересам. Самое время сейчас художнику обратить внимание на биотехнологии, чтобы с помощью новых изобразительных средств исследовать вероятностные модели будущего, которое может ждать человечество в конце этого пути.

В отличие от художественной практики, комментирующей развитие биологии и биотехнологии в мертвых формах визуального искусства

<sup>15</sup> <http://www.msstate.edu/Finear.../Gallery/Sterlac?sterlac.html>.

<sup>16</sup> [http://www.stelarc.va.com.au/extra\\_ear/index.htm](http://www.stelarc.va.com.au/extra_ear/index.htm).

(живопись, фотография, экранно-цифровое искусство), влажная практика биоарта физическим образом манипулирует непосредственно живыми организмами, ее не устраивает «простая» репрезентация или симуляция подобных настроений. «Влажные руки» и опытный путь осмысления феноменологических аспектов манипулирования жизнью – вот основа биологического искусства. «Если художник и в самом деле “суть провидец”, то некоторые из этих художников, возможно, подготавливают общество к грядущим переменам в области биотехнологий или, того более, к искоренению “видизма”»<sup>17</sup>, – допускает Карин Торнтон (2002)<sup>18</sup>, рассуждая о распространившейся практике использования в художественном произведении живых особей животных.

Биологические/эволюционные законы стали сегодня объектом изучения и воздействия со стороны художников, которым достижения современной биологии необходимы как свежая палитра для артистического самовыражения. Применяя традиционные методы селекции к ирисам, Джордж Гессерт как бы возвращает их «обратно» в состояние дикой природы. По мнению Гессерта (2002), это направлено против коммерческого растениеводства – в сторону «такой селекции, при которой растения получают минимальный уход и ничего из гербицидов, фунгицидов<sup>19</sup> или невыносимо щедрого полива»<sup>20</sup>. Другие художники пользуются новейшими биотехнологиями для проникновения в ранее недоступные сферы – таковыми, например, являются художественные практики, основанные на трансгенезе. В «Tissue Culture & Art Project» мы применяем технологии тканевого инженеринга и методы исследования стволовых клеток, создавая «полуживых» существ, которые не приспособлены к условиям дикой природы, поскольку их жизнь целиком зависит от человека.

### «Полуживые» существа

«Полуживые» существа эвокативны по своей сути. Они вскрывают и показывают слабое понимание, не говоря уж о языковом игнорировании этих творений рук человеческих, смоделированных или выращенных с применением эволюционных законов. Эти объекты/существа, которые чело-

<sup>17</sup> В оригинале «speciesism» («species» – вид), термин, обозначающий проявление жестокости по отношению к другим биологическим видам (напр., в случае с экспериментами над животными), а также безразличие к их страданиям (Прим. Д. Булатова).

<sup>18</sup> cited in Catts, O. (ed.) *The Aesthetic of Care? The artistic, social and scientific implications of the use of biological/medical technologies for artistic purposes* University of Western Australia: SymbioticA, 2002. P. 5.

<sup>19</sup> Фунгициды – химические препараты для уничтожения или предупреждения развития патогенных грибов – возбудителей болезней сельскохозяйственных растений (Прим. Д. Булатова).

<sup>20</sup> cited in Catts, O. (ed.) *The Aesthetic of Care? The artistic, social and scientific implications of the use of biological/medical technologies for artistic purposes*. University of Western Australia: SymbioticA, 2002. P. 33.

веку еще предстоит понять, определить и классифицировать по принципам иерархической таксономии, созданы нами с мыслями о жизни и царстве живых организмов.

«Полуживые» представляют собой тканевые образования (т. е. системы клеток, сходные по происхождению, строению и функциям) того или иного организма, выращенные вне этого организма на специальной питательной среде. Способные жить и расти в условиях искусственного жизнеобеспечения, они лишней раз доказывают справедливость идеи Маргулис о том, что тело есть сообщество клеток.

Это — диалог с природой, который невозможно было бы построить, действуя исключительно по законам эволюции. Он корректирует наше понимание живого/неживого и позволяет продлить жизнь частям тела даже после смерти сложного организма. Он распатывает дихотомию «природа/культура», физически комбинируя два этих элемента в виде живого биоматериала и конструкции из искусственных деталей. Результат этого творчества — некое самостоятельное существо — требует от человечества пересмотра этических и эпистемологических основ сознания.

Такие провокационные прогнозы о высокотехнологичной природе на данном этапе, в рамках художественного проекта, имеют целью обеспокоить общество тем, как далеко может зайти его манипулирование живыми организмами и как велика мера его ответственности за существование «полуживых». Это еще и символ неадекватного отношения адептов иудеохристианской идеологии к Другим в буквальном смысле этого слова. Наблюдая грозные тучи войны, нависающие над миром, где так мало сострадания даже к своим по биологическому виду, но другим по расе и классу, мы полны тревоги за судьбу наших «полуживых» созданий, ибо их выживание — это вопрос человеческой чуткости.

*Перевод с английского Сергея Михайлова*