

писанного статуса и заданной идентичности» [Лофланд, 214], позволяет осуществиться коммуникации между разнородными индивидами и группами, создает, наконец, такой положительный феномен, как космополитизм.

Категория «места» в современной культурной географии стала, таким образом, той категорией, через которую осмысляются наиболее важные теоретические проблемы дисциплины — проблемы соотношения экономического и дискурсивного в производстве пространства, «аутентичности» и «репрезентирования», механизмов и факторов смыслообразования в сфере географии и ландшафта и др. В не меньшей степени категория «места» создает инструмент политического анализа сегодняшних экономических и культурных территорий, позволяя анализировать, чьи именно интересы, системы репрезентации, чья память и чье культурное наследие оказываются воплощенными в отдельных местах культурного ландшафта, будь то город, район, отдельно взятое здание или архитектурный памятник.

М. В. Соколовская

Рец. на кн.: BioMediale. Современное общество и геномная культура: [Антология] / Сост. и общ. ред. Дм. Булатова. — Калининград: КФ ГЦСИ, ФГУИПП «Янтарный сказ», 2004. — 500 с., илл.

Антология «BioMediale. Современное общество и геномная культура» впервые столь разнообразно представляет на русском языке дискуссионные философские, юридические, этические и эстетические идеи и художественные практики, осмысляющие те изменения в окружающем мире и мировоззрении людей, которые происходят в связи с последними исследованиями в области генетики, развитием биотехнологий, а также нанотехнологий и компьютерного моделирования жизни. Двухязычная, иллюстрированная, снабженная глоссарием антология суммирует опыт гуманитарной и художественной мысли в отношении опыта биотехнологий и биополитики. Исследователем и художником из Калининграда Дмитрием Булатовым, редактором и составителем антологии, книга в целом мыслится как манифестация принципов «третьего модерна», новой культурной эпохи с новыми идеалами мироустройства, искусства и культурными героями.

В чем важность данной книги? Во-первых, ее авторы в своем большинстве испытывают биотехнологии как инструмент художественной деятельности, тем самым утверждая пути и контексты для общественных дискуссий о биотехнологиях в рамках художественной активности. Во-вторых, под одной обложкой собраны тексты как ученых, популяризаторов науки, юристов, философов, так и теоретиков культуры и современного искусства и художников. Это придает междисциплинарный характер обсуждению новых принципов устройства жизни и представлений о человеке, природе, науке, искусстве, ответственности, ре-

альности; помещает художественные и научно-технологические практики в поле активной социальной жизни, вне собственно проблем искусства.

Статьи более тридцати авторов из разных стран объединены вокруг семи тем. Первая глава («Мастерская: наука и технологии») содержит краткое введение в историю открытий и исследований в генетике во второй половине XX в., изложение основ вычислительной молекулярной биологии, рассказы о биочипах и ксенотрансплантации, о правовых аспектах генной инженерии. Завершает эту главу статья Павла Тищенко «Геномика: новый тип науки в новой культурной ситуации». Философ отмечает, что в современной науке полномочия одной и той же институции включают как действия, так и их оценку. Но экспертное знание ученого все более замещается мнением общества, необходимо должно соотносить себя с этим мнением, и каждый раз этические сомнения разрешаются относительно конкретного случая (ученые и общество имеют дело не с законом, но с личным выбором и общественной договоренностью). Можно сослаться на более раннюю статью Павла Тищенко: «Суть биоэтической ситуации заключается как раз в том, что вовлеченные в нее люди оказываются вынужденными взять на себя ответственность за установление пределов собственного существования. <...> Человек оказывается перед выбором собственных пределов, и этот выбор может быть поставлен в вину» [Тищенко, 1992, 107].

Научное знание все более коммерциализируется, преодолевается граница между открытием и изобретением, апелляция к разуму сменяется апелляцией к воображению. Положение человека оказывается двойственным, вне устойчивых оценок хорошего и плохого. В результате «геномика создает новое чувство возвышенного, которое хранит в себе парадокс человеческого могущества и онтологической слабости» [Тищенко, 2004, 62]¹.

Современный человек вынужден определять себя относительно идей квантовой физики и теории расширяющейся Вселенной, а также через медико-биологический взгляд на тело как изменчивую тканевую структуру, которую при желании можно перемоделировать. Представления о природе жизни биологизируются все больше, и это становится расхожей и в чем-то трагической истиной. Тем самым формируется представление о теле как о технологии, инструменте выражения и моделирования. В первом случае, например, мы имеем дело с перформативными действиями художников, использующих свое тело или тело животного в качестве инструмента для создания художественного произведения. Во втором — с собственно биотехнологиями, особенность которых заключается в срастании природой данного тела и параметров, заданных технологическими манипуляциями, что исключает отторжение от «природного» тела внешних (вроде протезов) деталей, но рождает потреб-

¹ Далее по тексту ссылки на рецензируемую нами книгу даются с указанием фамилии автора и страницы цитируемого текста.

ность в новой идентичности природного, отторжения психологического и мировоззренческого порядка.

К сожалению, в России этические и социальные проблемы распространения биотехнологий, патентования геномов, риски робототехники и вопросы новой идентичности человека как живого организма, геномом которого можно попытаться управлять, не стали предметом активных общественных дискуссий и поводом для действий, хотя в научном сообществе в той или иной степени обсуждаются по крайней мере с конца 1980-х. Возможно, причины тому следует искать не только в технологическом отставании и, как следствие, неосознанности обществом присутствия новых технологий в повседневной жизни, но и в том, как научные и технологические исследования и изобретения представляются публике. Юджин Такер в своей статье «Комната ожидания Дарвина» во второй главе антологии («Форум: общество и геномная культура») замечает, что «методы и инструменты биотехнологии сами по себе наделяют процесс значением как дискурсивные технологии, которые иллюстрируют некоторые ограничения и текучесть нашего понимания тела» [Такер, 80]. Для общества научные открытия часто репрезентируются в виде однотипных и отчужденных образов: об искусственном оплодотворении или ксенотрансплантации рассказывают фотографии стерильных лабораторий и исследователей в окружении пробирок. Сама антология богато иллюстрирована подобными фотоизображениями. Следствием простого визуального аттракциона и незнания и непонимания научных открытий становятся как консервативные настроения, неприятие технологий, апокалиптические ожидания, так и экзальтированная вера в прогресс, надежды на бессмертие и продуктивное изобилие. Вера в бессмертие, достигаемое клонированием, основывается на парадоксальной надежде на тело. Что есть человек в таком случае? Как именно он конструируется? Юджин Такер пишет, что «вопрос об онтологическом состоянии генетических данных закладывает основу проблемы биологии и различия» [Там же].

Интересно, что Риккардо Домингес в своей статье «Неизбежность торжества нанотехнологий 3. 0: фрагменты постбиологической эры», пытаясь представить мир будущего, ссылается на манифест Унабомбиста, серией терактов пытавшегося бороться с современным гуманизмом, который можно обобщенно описать как сплав политкорректности и технологического облегчения жизни человека, что может привести к психологической и физической беспомощности его. Тем самым ожиданиям улучшений жизни (что Critical Art Ensemble в своей статье обозначает через метафору науки как новой религии) можно противопоставить вопросы о том, в каких границах мыслить человека, различия между людьми, между телом и человеком, возможно ли объяснить природу человека через реализацию его генетической программы и как защитить человека и окружающий мир от технологий и, возможно, от некритичного следования желаниям. Авторы антологии предлагают разные ответы на эти болезненные вопросы.

Если для юриста Абрама Йойрыша «четкий раздел между законными и заманчивыми научными опытами, с одной стороны, и опасными и бесчеловечными манипуляциями — с другой, проходит на границе животного мира и человека» [Йойрыш, 54], то художники подвергают сомнению оправданность такого разграничения. Художник Орон Каттс описывает будущее: «Части наших тел смогут существовать вне нас — самостоятельно и автономно <...>. Как мы будем к ним относиться? С заботой или пренебрежением? Какое место в этой жизни займут “полуживые” объекты и как это повлияет на наши системы ценностей применительно к живым организмам, включая наши собственные тела (здоровые и больные) и понятие о “я”?» [Каттс, 421]. С возникновением новых проблем, к которым теперь можно отнести создание человеком радикальными средствами новых живых существ, очевидно, не исчезают старые проблемы: отношения человека и мира становятся еще сложнее и противоречивее. Если попытаться искренне ответить на те вопросы, что задавали зрителям своей инсталляции «Зоопарк ломовой лошади» Джулия Редика и Адам Заретски, или осмыслить опыт создания виртуальных животных, как это делает в своей статье художник Алан Дорин, то мы по-прежнему должны будем отвечать, насколько мы, люди, являемся живыми и природными существами; не боимся ли мы жизни собственного тела, не забыли ли, что жизнь предполагает смерть.

В пяти главах антологии речь идет уже о собственно биоэстетике и художественных стратегиях, рассказывается о произведениях художников, в том числе о деятельности Джо Дэвиса, «GFP Bunny» Эдуардо Каца (2000), «Зоопарке ломовой лошади» Джулии Редика и Адама Заретски (2002) и серии «полуживых» существ, созданных австралийской исследовательской лабораторией «SymbioticA» в технологии выращивания тканей в питательных средах на каркасе. Джордж Гессерт в статье «История искусства с привлечением ДНК» исследует истоки этого нового искусства, сосредоточиваясь на том, как художники обратились к селекции растений и деятельности по восстановлению экосистем.

Ars Genetica, *Ars Chimaera*, трансгенное искусство (термин Эдуардо Каца), влажное искусство (по манифесту Роя Эскотта) — все эти термины используются художниками и теоретиками для обозначения практик применения биотехнологий в искусстве, фиксируя как формально-смысловые особенности нового языка, так и особенности применяемых технологий. Наиболее емким является наименование биоарт. Применяя биотехнологии как инструмент искусства, художники уходят от «постмедийности», неважности используемых медиа, и вместе с тем «уходят в реальность». Новое представление о реальности проиллюстрируем двумя цитатами. Во введении Дмитрий Булатов пишет: «В нынешних условиях геномной культуры предметом интереса становятся те художественные стратегии, цель которых заключается в запрете на практику самого искусства *de facto*, в переходе от озабоченности «большим лингводискурсом» и интерпретационными практика-

ми к *прямой операционной деятельности* (курсив автора. — М. С.), где технология оказывается напрямую связанной с целевым состоянием организма, всем комплексом его закономерностей и разнообразием индивидуальных проявлений» [Булатов, 13]. Рой Эскотт в статье «Интерактивное искусство на пороге постбиологической культуры» описывает ситуацию еще нагляднее: «...сейчас речь идет скорее о познании *природы реальности*, нежели о познании *реальности природы*, чем и вызвано смещение акцента в искусстве, будь оно аналоговое или цифровое, — от отображения или выражения (данной) реальности к конструированию новых миров и параллельных реальностей» [Эскотт, 206].

Можно предположить, что такое представление о реальности включает в себя представление о локализованной воле, таком действии любого субъекта, когда он осознает свое двойственное положение между свободой действия (применения технологии) и ситуационной ответственностью (этически допустимыми действиями). Любое действие тем самым оказывается закреплено в некоторой временной последовательности — в повествовании.

Биоартисты говорят о заботе и ответственности за изменение природы. Одновременно в их произведениях само понятие природы мыслится как социально конструируемое или приравнивается к понятию живого, в связи с чем биотехнологический продукт также можно рассматривать как природный. Искусство, «похожее на жизнь», конструирует себя через повествование о себе, через документацию. Борис Гройс в статье «Искусство в эпоху биополитики» говорит, что «различие между живым и искусственным — различие чисто повествовательного характера» [Гройс, 168]. Это повествование предполагает выбор из многообразного жизненного потока ориентиров, локализующих, закрепляющих полное случайностей течение жизни, будь то история-сценарий «GFP Bunny» или классическая инсталляция.

Биоарт при первом рассмотрении может показаться примером не столько художественной, сколько научной деятельности или примером нового дизайна природных тел. Но целью художников, как правило, не является лишь создание новых организмов с новыми эстетическими или функциональными свойствами. Прежде всего, коммуникативный и педагогический потенциал искусства, богатые традиции визуальной репрезентации тех или иных идей в произведениях искусства придают работе художников в данной области характер социального активизма. Но еще важнее то, что произведения биоарта в основном нарративны и интерактивны. «Влажный манифест» Роя Эскотта намечает перспективы биоарта: биотехнологии совмещаются с компьютерным программированием. Художники играют роль не инженеров, не ведущих ток-шоу или общественных деятелей, а, как и раньше, создают образы отношений человека и мира. Критикуя технологии, они одновременно поэтизируют их. Но, как уже писалось выше, возможное заселение земли различными химерами из мастерских художников, мутантами из лабораторий лишь привнесет в наш, человеческий, мир новые ситуации, но отнюдь не нарушит внутренней гармонии жизни.

Рассматриваемый в книге материал может вызывать неприятие, сомнение в допустимости описываемых художественных практик, обвинение в безнравственности или даже в том, что представленные в антологии произведения и тексты не имеют никакого отношения к искусству, тем самым, сохраняя свой дискуссионный характер. Возможно, вместо логических игр, игр в мнимости и подобия (которыми, конечно, увлекаются и не обделенные воображением деятели биоарта), российская теория искусства и культуры будет создавать новые повествования об искусстве и человеке в новых условиях — условиях геномной культуры.

Булатов Д. Путешествие в неведомое // BioMediale: Современное общество и геномная культура: [Антология]. — Калининград: КФ ГЦСИ, ФГУИПП «Янтарный сказ», 2004. С. 13.

Гройс Б. Искусство в эпоху биополитики // Там же. С. 168.

Йойрыш А. Правовые аспекты геномной инженерии // Там же. С. 54.

Каттс О. Фрагменты конструирования жизни — влажная палитра тканевой инженерии // Там же. С. 421.

Такер Ю. Комната ожидания Дарвина // Там же. С. 80.

Тищенко П. Геномика: новый тип науки в новой культурной ситуации // Там же. С. 62.

Тищенко П. Д. Феномен биоэтики // *Вопр. философии.* 1992. № 3. С. 107.

Эскотт Р. Интерактивное искусство: на пороге постбиологической культуры // BioMediale... С. 206.