

Адрес статьи / To link this article: <https://cat.itmo.ru/ru/2025/v10-i2/569>

**Энн Байерли, Деррик Чонг. Биотехнологическая эстетика:
изучение практики биоискусства (перевод с английского)**

А. Н. Липов

Институт философии РАН (сектор эстетики), Россия

antolip@yandex.ru

Перевод выполнен по изданию: Byerley A., Chong D. Biotech aesthetics: Exploring the practice of bio art // Culture and Organization, 2015. Vol. 21. No. 3. P. 197–216. DOI: 10.1080/14759551.2013.836194

Аннотация: Достижения в области биотехнологий включают современных художников, работающих в лабораториях для создания живых и полуживых произведений искусства. В переводе научной статьи обосновывается положение о том, что биоарт можно рассматривать в качестве вида искусства, формирующего современную художественную практику начала XXI века, и опирающегося на прецедент в истории искусства Марселя Дюшана, преобразовавшего объекты из обыденного существования в произведения искусства, и современные теории искусства. Эмпирические данные в форме интервью с ведущими практиками биоискусства Ороном Каттсом, Эдуардо Кацем, Кирой О'Рейли, Стеларком и Полом Ванузом используются автором для изучения того, как художники создают гибридное искусство биоарта, используя живые ткани, бактерии, микроорганизмы или целые экосистемы. Автор также исследует биоискусство как критическую практику, основанную на коллективном этосе, так как биоарт, обращаясь к вопросу о роли науки в обществе, затрагивает в то же время и социальные проблемы и передает политическую и социальную критику посредством сочетания художественного и научного процессов.

Ключевые слова: антиэстетическая художественная практика, биоискусство, биотехнология, Марсель Дюшан

К введению в биоискусство

Достижения в области биотехнологии стремительны, а задача манипулирования человеческой природой настолько неизбежна, что диалог больше не может быть зарезервирован для ученых. Действительно, теоретик Юджин Такер [46, р. 5] призвал к исследованию «эстетики биотехнологической промышленности», и современные художники вносят свой вклад, исследуя именно эту проницаемость между дисциплинами. Произведения искусства, созданные из живых и полуживых материалов, так называемое биоискусство, предполагают, что происходит что-то интригующее. Примеры Эдуардо Каца и Джулии Реодики, двух практиков биоискусства,

иллюстрируют сближение искусства, науки и технологий, которое является центральным в этой статье об эстетике биотехнологий.

В 2000 году художник из Чикаго Эдуардо Кац, работающий в исследовательской лаборатории во Франции (*Institut National de la Recherche Agronomique — INRA*), модифицировал геном эмбриона кролика, чтобы принять генетический материал от медузы; затем эмбрион был выношен, чтобы стать кроликом со способностью светиться флуоресцентным зеленым в условиях ультрафиолетового освещения (рис. 1). Кац использовал биотехнологию в сотрудничестве с учеными, чтобы создать независимое, живое произведение искусства: GFP Bunny (2000), что означает «зеленый флуоресцентный белок», является одним из самых узнаваемых произведений биоискусства.



Рис. 1. Эдуардо Кац, кролик GFP (2000), трансгенное произведение искусства. Альба, флуоресцентный кролик. Предоставлено галереей Black Box, Копенгаген.

Это должно было подчеркнуть роль генной инженерии в нашей обычной, домашней жизни. Кац [30, р. 97] отмечает, что трансгенное искусство «должно создаваться с большой осторожностью, с признанием сложных вопросов, поднятых таким образом, и, прежде всего, с обязательством уважать, лелеять и любить созданную жизнь». Художественный объект Каца остается спорным. INRA отказался выпустить Альбу. Кац ответил созданием целой серии работ GFP Bunny. Скептически настроенные наблюдатели подвергли сомнению методы работы Каца, включая отсутствие полного раскрытия, связанного с соответствующими научными исследованиями. Например, Эллен Леви [33] поставила под сомнение достоверность утверждений о том, что искусственная жизнь создала самовоспроизводящиеся эволюционирующие сущности.

«С этической точки зрения», по словам Леви [33, р. 201], «все еще важно, имела ли место генная инженерия». При этом Леви [34, р. 4] также признает, что «существует реальная ценность для художников, исследующих биологию с помощью синтетических средств». Проект Джулии Реодики *humNext* (начатый в 2004–2005 гг.) включает в себя самопровозглашенную «медицинскую художницу», включающую клетки собственного тела в скульптуры (рис. 2): «Культуры тканей девственной плевы представляли собой комбинацию моих вагинальных клеток, гладкомышечной ткани грызунов и каркаса из бычьего коллагена, выращенных в питательных средах» [39, р. 415]. Проект Реодики был представлен в выпуске журнала «*New Literary History*» [11], посвященном «биокультурам», то есть множественным сближениям биологического и культурного.

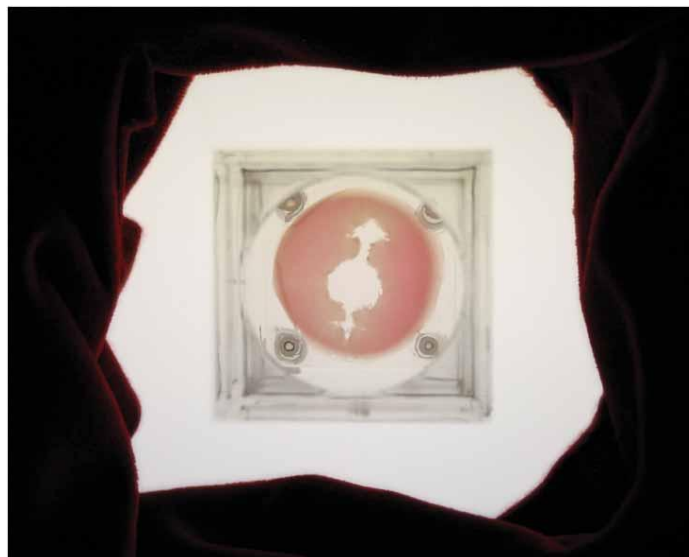


Рис. 2. Reodica, hymNext PROJECT (2004). Источник: <http://www.phoresis.org/>.

В проекте hymNext «дизайнерские девственные плевы» вылеплены из собственных вагинальных клеток художницы; они предназначены для символического повторного девственного повторения. Проект hymNext подвергает сомнению традиционную ценность девственности в некоторых культурах в то время, когда символическую ткань можно легко воссоздать и имплантировать. При этом каждая девственная плева, или их набор имеет, по заявлению Реодики, определенный мотив или символизм (прим. пер.).

В рамках своего заявления художника Реодика [39, р. 15] подчеркивает повестку дня биоискусства: «Мои клетки находятся в скульптуре, потому что я хотела, чтобы я стала новым художественным медиа. В каждой скульптуре моя ДНК — это личная подпись». Скульптуры из собственных вагинальных клеток художницы, *hymNext* — это возможность для Реодики подвергнуть сомнению традиционную ценность девственности. Она делает это в то время, когда ткань, представляющую девственную плеву, можно легко воссоздать и имплантировать. Повторяющиеся события дефлорации, возможно, все еще отвратительны для многих. Как напомнила нам Барбара Крюгер [31], тела являются биологическими и культурными¹.

Тело остается полем битвы, спорным местом, где обсуждаются многие культурные дискурсы. Таким образом, практики биоискусства, такие как Кац и Реодика, представляют собой попытку примирить раскол между искусством и природой. Они задают вопросы о том, как биотехнологии меняют наши отношения с миром. «Что означает для общества создание кролика, который светится зеленым?» [47, р. 138]. Являются ли практикующие биоарт нарушителями, бросающими вызов «западным зданиям гуманизма и гуманизма»? [37, р. 478, 40]. Или биоарт, как предполагает Леви, «один из способов акклиматизировать общественность к новым научным открытиям и новым технологиям»? [34, р. 15].

В этой статье об эстетике биотехнологий внимание уделяется группе художников. Это отражает фундаментальное условие биоарта, а именно то, что его практикующие считают себя современными художниками со своей повесткой дня, основанной на художественных практиках. Следующий раздел определяет био и биоарт такими, какие они есть, которые используются здесь, что включает ссылку на «технонауку» Донны Харауэй [25] и «антиэстетику» Хэла Фостера [18]. Далее следует наше методологическое заявление, а именно, почему и как пять художников — Орон Кэтс из *SymbioticA*, Эдуардо Кац, Кира О'Рейли, Стеларк и Пол Вануз, используются в качестве точки входа в биоарт-практики. Биотехнологическая эстетика контекстуализируется в четвертом разделе со ссылкой на историко-художественный прецедент Марселя Дюшана и более поздних теоретиков искусства.

Опираясь на данные интервью, выделяются три домена с общим фокусом на биоарте и его практиках. Художники, говорящие о биоарте, являются отправной точкой: она включает вопросы о том, как художники определяют практику биоарта и свои работы по отношению к практике их современников. Второй домен рассматривает пересечения искусства и науки: какую роль играет

биоарт в науке? Какую роль играет наука в биоарте? Могут ли они информировать друг друга? Распространение и восприятие биоарта — это третий домен. Что экспонируется с учетом «живости» биоарта? Что важно для художников? Это касается важности критического и общественного восприятия для практиков биоарта. В заключительном разделе статьи мы делаем выводы о биоарте как критической практике, основанной на коллективном этосе.

Определение био и биоискусства

«Искусство, наука и технология — это культурно нагруженные термины» [49, p. 11], что предполагает, что следует провести различия между ними, прежде чем определять био и биоискусство. «Иногда науку и технологию смешивают» [49, p. 11], но наука и технология — это не одно и то же. В то время как «технология рассматривается как «знание как»» (например, процесс изобретения и создания вещей), «наука рассматривается как «знание почему»» [49 p. 12]. Однако Донна Харауэй [25, p. 50] занимает другую позицию, поскольку она «имитирует слияние науки и технологии друг с другом». «Технонаука» служит «сжатым означающим»; более того, это «гетерогенная культурная практика», которая «не должна рассказываться или использоваться только с точки зрения тех, кого называют учеными или инженерами» [25, p. 50].

Это приглашает современных художников «взять на себя ответственность за социальные отношения науки и технологий», тему в «мифе о киборгах», впервые выдвинутую в середине 1980-х годов [24]. Ранние работы Харауэй [24, p. 154, 181] о киборгах посвящены «нарушенным границам, мощным слияниям и опасным возможностям», с ключевым посланием о «взятии на себя ответственности за социальные отношения науки и технологий». Это наводит на мысль о призыве к объединению современных художников действовать за пределами общепринятого определения искусства, как предлагается в Кратком Оксфордском словаре английского языка: «выражение или применение человеческих творческих навыков и воображения, как правило, в визуальной форме, создающее произведения, которые следует ценить, прежде всего, за их красоту или эмоциональную силу». Это определение следует кантовской перспективе, которая имеет в виду несколько принципов.

Эстетический опыт Канта может быть опытом красоты или возвышенного, то есть беспристрастного удовольствия. Эстетическое суждение с этой точки зрения субъективно, но универсально. Искусство для всех, поэтому оно не является социально сконструированным. Автономия искусства спасает искусство от инструментального использования и подчеркивает неутилитарную ориентацию искусства. Однако кантовское построение искусства было оспорено теми, кто желает поместить объект искусства в изменяющийся социальный контекст. Термин Хэла Фостера [18, p. xv], который он выдвинул во влиятельном томе эссе о постмодернистской культуре, также поучителен. Антиэстетика «является признаком не современного нигилизма... а скорее критики, которая деструктурирует порядок представлений, чтобы переписать их».

Понятие эстетики как сети идей является частью антиэстетики Фостера. Фостер, как и Харауэй, критиковал кантовскую точку зрения на эстетическое суждение. Антиэстетика «сигнализирует о практике, междисциплинарной по своей природе, которая чувствительна к культурным формам, вовлеченным в политику»; она также «укоренена в просторечии, то есть в формах, которые порицают идеи привилегированной эстетической сферы» [18, p. xv]. Как технонаука Харауэй, так и антиэстетика Фостера, которые постулируют социальную роль художника, служат фоном для рассмотрения того, как био и искусство сходятся, и для исследования взаимосвязи между био и искусством для создания биоискусства. «Распространенность слов «био» предполагает, что «био» — это новый «пост-» или «кибер-» префикс», согласно Такеру [46 p. 5].

Такер добавляет, что «то, что люди обычно подразумевают под «био», на самом деле то, что Аристотель подразумевает под *zoë* (голая, животная жизнь)». Био расширено, чтобы включить органическую жизнь с корнем в греческом *bios*, что означает «ход жизни», таким образом, наше понимание биологии как «науки о физической жизни, имеющей дело с морфологией, физиологией, происхождением и распространением животных и растений», согласно Краткому Оксфордскому словарю английского языка. Биология как органический мир включает наши

собственные тела. По словам Такера [46, р. 5], существует «определенная тональность био», а именно «потенциально преобразующие или «искупительные» обещания новых технологий».

Определение биотехнологии варьируется от использования жизни (широкое) до биотехнологической промышленности, которая появилась в конце 1970-х годов (узкое). Более того, упоминается особая связь между людьми и их природным миром. В «Глобальном геноме» Такер [45, р. xi] отмечает, что «в биотехнологии онтологические вопросы немедленно переплетаются с вопросами социальными, экономическими и культурными». Это предполагает, что внутренние противоречия существуют не между биологией и технологией, а скорее между «биологией и политической экономией» [45, р. xix]. В свою очередь также возникают и культурные вопросы о природе человеческого бытия и последствиях биологической манипуляции по мере развития технологий. «Концепция «самой жизни» фундаментально трансформируется в эпоху биотехнологии» [45, р. xii]. «Биоискусство» (также переводится — БиоАрт) было предложено как поучительный обобщающий термин.

«В биоискусстве», по словам Реодики [39, р. 415], «художник использует появляющиеся биотехнологии из научных и медицинских областей при создании произведения искусства». Зрителям представляются сложности этики и эстетики в произведении искусства; это «может включать методы, связанные с его созданием» [39, р. 415]. Практикующий биоискусство Адам Зарецкий [51, р. 90] занимает авангардную позицию, ссылаясь на «эклетичную плодovitость, гарантирующую иконоборчество в ситуации», отмеченной «отсутствием определенной эстетики». «Мы являемся основными игроками в ответвлении художественной сцены», — предполагает он, «поскольку мы не создаем искусство о биологии. Мы сосредоточены на воплощении наших аутсайдерских идей в жизнь» [51, р. 90].

Это сильное заявление об искусстве и роли художника в создании биоискусства. Существует ряд биоарт-практик, — от новой области, где художники используют методы, связанные с биотехнологией, способами, которые создают или манипулируют жизнью, включая трансгенные формы, инженерию культуры тканей и живых гибридов. Во-первых, трансгенные формы основаны на генной инженерии, которая развивалась с 1970-х годов. Ярким примером является GFP Bunny или Alba Каца. Во-вторых, инженерия культуры тканей включает художественную практику Орона Каттса и Ионата Цурра [6, 7, 8]. Каттс и Цурр основали проект *Tissue Culture & Art Project*, который с 1995 года принимает художников и исследователей в школе анатомии и биологии человека Университета Западной Австралии.

В 2000 году в UWA была основана *Symbiotic A*, «инновационная лаборатория, посвященная исследованиям, обучению, критике и практическому взаимодействию с науками о жизни», директором которой стал Кэттс, в сотрудничестве с клеточным биологом и нейробиологом. *SymbioticA* следует научным процедурам, чтобы ее проекты формировались из живых материалов, которые стирают границу между искусством и наукой. Например, «Свинные крылышки» («*Pig Wings*») — это проект, согласно Кэттсу и Цурру [6], в котором «стволовые клетки костного мозга свиньи и трехмерные биоабсорбируемые полимерные каркасы используются для выращивания крыльев из костной ткани свиньи в форме трех решений для полета у позвоночных», чтобы создать «физический гибрид человека и животного».

Инженерия культуры тканей также включает ткани девственной плевы Реодики. В-третьих, живые гибриды, которые связаны с разведением декоративных растений, представляют собой низший технический уровень биотехнологической промышленности. Среди практиков биоискусства, создающих гибриды, можно назвать Джорджа Гессерта [21, 22, 23], который разводит, создает и выставляет гибридные ирисы, и португальской художницей Мартой де Менезеш ((2003), которая использует крылья бабочки в качестве холста².

Пять художников как точка входа в биоискусство

Эта статья извлекает пользу из доступа к пяти художникам: Орону Каттсу из *SymbioticA*, Эдуардо Кацу, Кире О'Рейли, Стеларк и Полу Ванузу³. Наш вход в биоискусство, включая установление первоначального контакта с возможными интервьюируемыми, был достигнут благодаря посещению и участию в симпозиуме «Глаз бури» в галерее «*Tate Britain*» в Лондоне и выставке «интерфейсы кожи: изучение границ в искусстве, технологиях и обществе» в форуме

современного искусства «Казино Люксембург» (*Casino Luxembourg*), после более ранней версии в FАСТ (Ливерпуль) в 2008 году. Выбор художников основывался на рекомендациях и предложениях ключевых игроков биоискусства, полученных в результате посещения этих двух мероприятий. Оба были проведены в 2009 году.

Наиболее цитируемыми художниками для нас были Эдуардо Кац, Орон Каттс и Ионат Цурр в проекте *Tissue Culture & Art Project u SymbioticA*, были отмечены Марта де Менезеш; Джордж Гессерт и Джо Дэвис. Вместе они считаются пионерами использования биотехнологии как средства выражения [26, 28]. Кац и Каттс уже были представлены. Пол Вануз и Стеларк [41], по словам их современников, также являются одними из наиболее ярких представителей практики биоискусства. Вануз, работающий на кафедре изобразительного искусства Университета Буффало, описывает свой интерес к исследованию «пересечения большой науки и популярной культуры». В первом протоколе «Скрытая фигура» (*«Latent Figure»*, 2007–2009) символ авторского права получен из ДНК промышленно произведенного организма (бактериальной плазмиды, называемой pET-11a).

Вануз стремился осветить этические вопросы вокруг меняющейся ситуации органической жизни и права собственности на живые организмы. Вклад Стеларка в биоискусство следует за его ранней практикой как постчеловеческого перформансиста. Стеларк бросил вызов традиционным взглядам на то, чтобы быть человеком, рекламируя себя как живого киборга [19]. Занимаясь «резервуарами органов или бионическими гибридами» (включая механические протезные устройства вместе с биологическими имплантатами), Стеларк отмечает, что он «не принимает биологический статус-кво тела... тело, дополненное технологиями, становится расширенной операционной системой».

Наконец, «биотехнические практики» — это термин, который использует Кира О'Рейли; она описывает, как ее «тело материально, а также место, в котором повествовательные нити личного, сексуального, социального и политического завязываются и развязываются в меняющихся перестановках». Выборка Кэттса (из *SymbioticA*), Каца, О'Рейли, Стеларка и Ванузера представляет собой срез практик биоарта. Кац, Кэттс и Стеларк являются известными и включены в другие исследования биоарта [см., например: 34].

Но они также принимают различные практики биоарта. Кац, который использует трансгенные методы, является самым ярким сторонником биоарта. *SymbioticA*, с его интересом к инженерии тканевых культур, был одним из четырех образцов активистского искусства, выбранных для обсуждения Такером [45] в «Глобальном геноме». Стеларк совершил переход от своей живой персоны киборга 1980-х и 1990-х годов к бионическим гибридам. И О'Рейли, который исследует биологический статус тела, и Вануз, который использует образцы ДНК для создания возникающих репрезентативных изображений, являются новичками в сообществе биоарта.

Кроме того, включение О'Рейли вместе со Стеларком подчеркивает кожу как технологический интерфейс, что является концепцией биоискусства. Это означает, что и О'Рейли, и Стеларк используют свою собственную кожу — физическое тело художника, в качестве технологического интерфейса. Полуструктурированные или сфокусированные интервью (продолжительностью от 45 минут до двух часов) были проведены в Люксембурге и Чикаго с этими пятью художниками. Мы хотели изучить перспективы биоискусства, включая художественные практики, с ключевыми практиками. Мы хотели услышать, что сказал каждый художник и как он / она хотел(а) это выразить.

В то же время нам было также интересно узнать, могут ли практики биоискусства подтвердить идеи и информацию, которые мы уже собрали из других источников доказательств, включая специализированный журнал *Leonardo* и истории выставок [38]⁴. Такие знания обеспечили проверку надежности данных интервью. Мы также знаем, что практики биоискусства — информаторы, которые также являются актерами в нашей статье, интересуются тем, как рассматриваются их художественные практики. Специальные приемы обрамления (к которым мы вернемся позже) используются для предоставления аналитической перспективы в нашем обсуждении эстетики биотехнологий.

Мы считаем, что важно рассматривать биоискусство в рамках истории современного художественного производства в XX веке; это приглашает к обсуждениям и дебатам современных теоретиков искусства. Практикующие биоискусство стремятся считаться художниками, поэтому это обрамление или заключение в скобки не является искусственным навязыванием; скорее, это логическое следствие их оценки как современных художников. Это препятствует некритическому принятию данных интервью, связанных со слишком большой зависимостью от информаторов. Это также усиливает достоверность исследования, представляя картину, которая не полностью предвзята практиками биоискусства.

Обрамление эстетики биотехнологий

Практикующие биоискусство приняли неортодоксальные материалы, инструменты и идеи, вдохновленные мирами науки и технологий. Таким образом, и для того, чтобы контекстуализировать практиков биоарта как современных художников, сначала делаются ссылки на Марселя Дюшана, художника-пионера двадцатого века, которому приписывают оригинальность видения в сопротивлении доминирующим взглядам на искусство в его эпоху. Кроме того, современные теоретики искусства Александр Альберро, Бенджамин Бухло, Артур Данто, Хэл Фостер и Люси Липпард помогли нам оценить практики биоарта.

«Лишив био-науку ее прагматической функции и контекстуализируя ее как эстетику, генные художники реанимируют вопросы, которые Дюшан мог бы оценить, особенно вопросы авторства и оригинальности, а также природы и цели искусства» [47, р. 137]. Ссылка на биоарт Дюшана не удивительна. Дюшан, который бросает длинную тень на практики современного искусства, возрождался для каждого нового поколения художников. Дюшан играет важную роль в истории искусств, превращая обыденные предметы в произведения искусства [10]. «Фонтан» Дюшана [13], основанный на том, как художник купил писсуар, перевернул его, окрестил «Фонтаном» и подписал «Р. Матт», прежде чем выставить его на выставку, где его отвергли, остается его самой известной работой, сделанной в стиле реди-мейд⁵.

Этот акт представлял собой переход от фактуры — надписей руки художника как знака художественного производства, к роли художника в определении идеи или концепции. Его художественное решение привело к обвинению в плагиате, на которое он выступил с решительным опровержением [13]: не имеет значения, сделал ли мистер Матт фонтан своей рукой или нет. Он ВЫБРАЛ его. Он взял обычный предмет жизни, поместил его так, чтобы его полезное значение исчезло под новым названием и точкой зрения, создал новую мысль для этого объекта (выделено в оригинале).

Данто (1981) признал, что работа Дюшана была вовсе не писсуаром, а жестом его демонстрации. Аналогичным образом Дюшан, по мнению Фостера, отказался от так называемой сетчаточной живописи и выставил готовые работы таким образом, чтобы развенчать трансцендентальные претензии объекта искусства [16]. Сорок лет спустя после Фонтана Дюшана он описал «творческий акт» как то, как процесс, когда «художник переходит от намерения к реализации через цепочку полностью субъективных реакций» [14]. Однако важно помнить, что восприятие Дюшана, как Дюшана, которого мы знаем сейчас, не было мгновенным. Бухло [4] прослеживает современное восприятие Дюшана до начала 1960-х годов и формирования концептуального искусства [4].

Дилемма художественного производства, поднятая реди-мейдами Дюшана, по мнению Бухло, заключается в конфликте между структурной спецификой и случайной организацией. Традиция Дюшана заключается в том, чтобы присваивать новую идею или значение объекту случайным образом, как если бы объект был пустым лингвистическим означающим. В частности, ранние работы американского скульптора и концептуального художника Роберта Морриса (Morris, 1961–1963) были постулированы Бухло [4, р. 115] как знаменующие «понимание Дюшана, которое вышло за рамки ограниченного определения реди-мейда как простого замещения традиционных способов художественного производства новой эстетикой речевого акта ("это произведение искусства, если я так говорю")».

Моррис «возобновил дюшановские поиски неретинального искусства» [4, р.116]. Тем не менее, Бухло [4, р. 142-143], также признал кратковременный триумф концептуального искусства

в трансформации аудитории и восприятия и отмене статуса объекта и товарной формы. Между концептуальным искусством, особенно сформулированным Липпардом и Чандлером [35] и Альберро [1], Бухло [4] и биоискусством есть сходство. Липпард и Чандлер [35] продвигали дематериализацию искусства. При этом Липпард и Чандлер (35, р. 32) опирались на концепцию Джозефа Шиллингера (1895–1943), который продвигал «абстракцию и освобождение идеи» в «Математической основе искусств». По словам Липпарда и Чандлера некоторые произведения искусства могут подчеркивать мыслительный процесс почти исключительно.

Критики утверждают, что такие основанные на идеях произведения неэстетичны. Они означают, что глазу не на что смотреть. Это перекликается с критикой Дюшана и его реди-мейдов, а именно, что внимание уделяется неретинальному искусству, тем самым бросая вызов зрителям, чтобы пересмотреть их концепцию искусства (а именно ретинального искусства, которое радует глаз). О появлении концептуального искусства Альберро [1, р. 55] обсуждает «искусство, которое деградировало традиционные материалы, поверхности и автономные формы в пользу медиа, ранее не ассоциировавшихся с искусством, и беспрецедентной прозрачности оперативных структур обозначения».

Во многих отношениях это описание включает биоискусство с его использованием биотехнологии в качестве средства выражения (будь то трансгенные формы, инженерия тканевой культуры или живые гибриды), обычно не ассоциируемые с искусством. «Изъятие опыта эстетического удовольствия из искусства» является одним из значений концептуального искусства, согласно Альберро [1, р. 132], Бухло [5, р. 132], как уже предполагал наш эпиграф. Не отличающийся от других ответ зрителя был предложен директором Галереи науки Тринити-колледжа в Дублине в отношении выставки, посвященной первому десятилетию *SymbioticA*: «Есть что-то, что заставляет нас немного беспокоиться, возможно, даже тошнотворно относиться к идее создания произведений искусства из живой ткани» [8].

Альберро [1, р. 56] также подчеркивает «проблему презентации», а именно выставочные и производственные практики конца 1960-х годов [см.: 35], которые означали, что искусство не нужно было вывешивать. Живая и полуживая природа биоискусства создала проблемы с точки зрения того, где и как выставлять работы. Это предварительное обрамление эстетики биотехнологий, опирающееся на Дюшана, Бухло, Липпарда и Чандлера и Альберро, позволяет нам развивать три области: художники, говорящие о биоискусстве; пересечения искусства и науки; и распространение и восприятие биоискусства. Ниже мы рассмотрим теоретические измерения, предложенные в каждой из трех областей.

Домен первый: художники говорят о биоискусстве

Что же делать с утверждением Каца о том, что «биоискусство — это нечто новое, это то, что у нас нет от Дюшана, у нас нет от Пикассо... у нас нет ни от кого, и ни одна из этих форм искусства не ведет к нему напрямую, потому что они все либо противоречат репрезентации, либо основаны на репрезентации»? Это заявление об исключительности следует рассматривать в рамках дискурса мира искусства. Это попытка сформировать биоискусство как новый авангард, при этом Кац принимает на себя роль «аутсайдера-художника» [42]. Как отмечалось ранее, определяя биоискусство, Адам Зарецкий представляет коллег-практиков биоискусства как «основных игроков в отвращении художественной сцены» и «воплощающих в жизнь наши аутсайдерские идеи» [51, р. 90]. Мы должны определить биоарт-практики как имеющие сходство с описанием анти-эстетики Фостером (как это было разработано ранее).

Например, биоарт-практики являются «междисциплинарными» и «задействованы в политике», при этом современные художники, опирающиеся на достижения биотехнологии, создают работы, сделанные из живых материалов [18, р. xv]. Более того, эстетика биотехнологической индустрии приводит к работам, которые «осуждают идеи привилегированной эстетической сферы» (18, р. xv). Аналогичным образом Липпард и Чандлер [35, р. 36] ссылались на «идеальный художественный продукт» Шиллингера как на тот, который позволяет «интеллектуальному и эстетическому удовольствию [возникать]... когда работа и визуально сильна, и теоретически сложна». Это перекликается с амбициями, по мнению его практиков, создания живого и полуживого биоискусства.

Домен второй: пересечения искусства и науки

В своем эссе «Мир искусства» Данто поднимает вопрос, актуальный для практиков биоарта, когда они сталкиваются с отношениями между искусством и наукой: «Принять произведение искусства за реальный объект, не так уж и сложно, если произведение искусства — это реальный объект, за который его принимают. Проблема в том, как избежать таких ошибок или устранить их, как только они сделаны» [9, р. 575]. Напоминаем, что эссе Данто, написанное в прямом ответе на «Коробку Brillo» Уорхола (1964), помогло сформулировать необходимость понимания историко-теоретического контекста произведения, чтобы рассматривать его как искусство [см., например: 48].

Различие между «Коробкой Brillo» Уорхола как искусством и обычной «коробкой Brillo» обусловлено определенной теорией искусства, согласно Данто, поскольку «именно теория переносит ее в мир искусства и удерживает ее от коллапса в реальный объект, которым она является...» [9, 581]. Аналогичным образом, кролик GFP Каца — это не просто кролик, который светится зеленым. В мире искусства именно концепция искусства удерживает искусство от коллапса в реальность. Статус Каца как художника, в отличие от ученого, например, также зависит от концепции искусства и способности позиционировать свою биохудожественную практику как ответ более ранним художникам. Но почему искусство требует философского рассмотрения и предлагает онтологическую классификацию между простыми вещами (так называемым обыденным) и произведениями искусства: «Произведения искусства действительно могут отвергать интерпретацию, но они являются правильными для их получения» [9, р. 575].

Обсуждая преобразование обыденного, Данто утверждает, что вид значений, воплощенных в объектах искусства, как правило, является значениями, имеющими отношение к взглядам на искусство. Есть искусство, которое касается искусства; и есть искусство, которое касается больших вопросов жизни и смерти. Связь существует, если, когда художник заставляет нас думать об искусстве, он / она также вдохновляет нас новым отношением или подходом к нашей жизни. То, что тела биологичны и культурны, например, является центральным в гимне Реодики. Далее: произведение искусства вылеплено из ее собственных вагинальных клеток, чтобы поставить под сомнение традиционную ценность девственности. Это касается экстернализации определенного способа видения мира.

Домен третий: распространение и восприятие биоискусства

Напоминаем, что место взаимодействия с биоискусством, такое как Дублинская научная галерея (которая описывает себя как «первую в мире — новый тип площадки, где сталкиваются наука и искусство»), или другие известные площадки, такие как *Ars Electronica* (центр цифрового искусства и медийной культуры в Линце, Австрия), *FACT* (Ливерпуль), *Casino Luxembourg* и *Tate Britain* — это художественная институция, которая помещает биоискусство в контекст мира искусства [см., например: 48]. В частности, распространение (или посредничество) касается распространения и репутации.

Прием публики является основой для подтверждения художников, согласно Дюшану [14]: в конечном счете, художник может кричать со всех крыш, что он гений: ему придется ждать вердикта зрителя, чтобы его заявления приобрели социальную ценность и чтобы, наконец, потомки включили его в буквари Истории Художника. Розиланд Краусс [5, р. 137] признала, что рецепция Дюшана повышает важность рецепции. Однако ошибка ранней интерпретации реди-мейдов Дюшана состояла в том, чтобы скрыть институциональные и дискурсивные условия обрамления.

Однако именно эти условия обрамления позволили реди-мейдам генерировать сдвиги в назначении смысла, чтобы включить несетчаточное искусство; это также позволило и опыт объекта, особенно того, который теоретически усложняется художником, как произведения искусства [4, р. 138]. Биоискусство может быть актом сопротивления, наводящим на мысль как об антиэстетике Фостера, так и о технауте Харауэй, желании изменить объект искусства и его социально-политический контекст. Кроме того, объекты биоискусства, безусловно, живые, предъявляют различные требования к зрителю, чтобы воспринять работу.

Липшард и Чандлер [35] предположили, что от зрителя требуется большее участие из-за временной природы произведений, которые дематериализуются. Такой усиленный акт взгляда зрителей также применим к произведениям биоискусства. Рассмотрев теоретические измерения в каждой из областей, мы продолжим в следующих трех разделах, чтобы продвинуть каждую область: художники, говорящие о биоискусстве; пересечения искусства и науки; и распространение и восприятие биоискусства. Для каждой области мы опираемся на данные интервью, чтобы контекстуализировать практиков биоискусства и их художественные проекты.

Художники говорят о биоискусстве

Из опрошенных художников Кац единственный, кто легко называет себя практикующим биоискусством: «Биоискусство похоже на видеоискусство: оно ясное, недвусмысленное, короткое, прямое, простое, и именно поэтому оно приобрело популярность». Другие предпочитают «биологическое искусство» (Кэттс), «новые медиа» (Вануз) и «медицинский художник» (Реодика). Действительно, О'Рейли, которая также использует дескрипторы «биологическое искусство» и «новые медиа», отмечает, что ее работы часто называют «живым искусством»: «Мне нравится, когда разные художники используют разные слова для описания своих практик, даже если они находятся в схожих областях. Это позволяет нам играть с языком и репрезентацией». Все признают, что термин биоискусство получил признание как сокращенное описание.

Так что же такое биоискусство? Является ли биоискусство движением, тенденцией или стилем в искусстве с определенной общей философией или целью? Кэттс считает акт определения биоискусства «проблемным», называя себя «художником, который занимается биологическим искусством», и сигнализируя о выборе медиа как об определяющем факторе. Он описывает процесс принятия решения о том, кого принять в *SymbioticA*, основываясь на том, кто может использовать доступные лабораторные ресурсы: «Это не столько идеологическое определение или что-то, что основано на каком-либо типе манифеста, это действительно о доступе к ресурсам, это очень прагматичный подход». Кроме того, Кэттс отмечает, что предмет и медиа «почти идентичны в некотором смысле».

Вануз определяет биоискусство как «бытие» и говорит, что «оно может быть о своего рода пространстве между вещами, между инертными и живыми вещами». Художественные практики Стеларка и О'Рейли, которые, как уже упоминалось, изучали концепцию кожи как технологического интерфейса, включая самоэксперименты, являются частью исследований того, что может сделать тело. Стеларк описывает биоискусство как «использование живого материала и использование его таким образом, что вы можете создавать своего рода скульптурные формы, которые были невозможны раньше... что позволяет вам исследовать понятия что живо, что мертво, что частично живо».

Аналогичным образом, после резиденции в *SymbioticA* в 2004 году, работая с тканями свиньи в лабораторных условиях, О'Рейли исследовала сходство между кожей мертвой свиньи и своей собственной в интимном и спорном перформансе «Неправильное расположение» (*O'Reilly Nthwrongplaceness*), 2005–2009). Она говорит об этой работе: Я перемещаю ее по пространству в течение четырех или пяти часов. Зрители могут потрогать мое тело и тело свиньи, так что это очень интуитивная встреча. В этом нет никаких технологий, но ее истоки лежат в исследованиях животных и науке в лабораторных условиях. Все опрошенные художники признают, что у них есть отношения и обмены друг с другом. Но считают ли художники себя представителями художественного направления?

Или это неправильный вопрос? Сама идея художественного направления была описана как «остатки модернистской ностальгии» [11, р. 416]. Действительно, когда их спросили, считают ли они себя частью сплоченного движения, художники ответили с некоторым презрением. «Я не думаю, что это было бы очень интересно, если бы это было так», — сказал Стеларк, который продолжил: «Мы действительно очень сильно приходим из разных направлений». То же самое и для Кэттса: «Нет какой-то одной прямой философии, которая нами движет»; они «группа людей, объединенных вместе». О'Рейли говорит о «партнерстве» и «счастливым виде схождения идей, но также и расхождений». Большинство художников связывали существование художественного движения с написанием манифеста.

Кац ясно дает понять это: «Существование традиционного аппарата начала XX века не должно быть руководящим принципом для определения того, наблюдаем ли мы за движением или нет». Однако понятия сообщества и сплоченности наводят на размышления. Вануз описывает художников, работающих в биоискусстве, как «сплоченное сообщество»: «Одна из вещей, которая делает движения сплоченными, — это когда они находятся очень далеко от сферы остальных видов искусства. Мы были вместе в одном гетто в течение некоторого времени». Вануз также подчеркивает высокий уровень вовлеченности практиков биоискусства. Это включает в себя «уверенные и вовлеченные письма», по словам Каца, «которые устанавливают концепции и параметры, информируют общественность о новой эстетике, вводят концепции в оборот и формулируют слова».

В биоарте, с его вниманием к идеям и мыслительному процессу, художник также является писателем. Из этих данных вытекают две позиции: биоарт не может быть художественным движением, потому что у него нет манифеста; биоарт — это художественное движение, представленное сплоченным сообществом. Кац пытается прояснить ситуацию: «Биоарт — это первое художественное движение XXI века, движение, которому не нужен традиционный манифест». Существует художественное сообщество практиков биоарта, занимающихся новой серьезной целью, а именно творческим использованием биотехнологий. «Мы видим группу художников, которые обмениваются на многих уровнях. Существует общая эстетика, но не в конкретном результате каждого художника», считает Кац.

Пересечения искусства и науки

Как мы уже утверждали ранее, художественные проекты из живого материала стирают разделительную линию между искусством и наукой. «Биоарт стоит ногами в обоих мирах» [49, р. 23]. Например, *SymbioticA*, по словам Кэттса, «обеспечивает прямое и интуитивное взаимодействие с научными методами, используя дисциплину искусства и наук о жизни» [7, р. 369]. Кэттс также отмечает, что практикующие биоарт «вовлекают и манипулируют жизнью, но также представляют эту манипулированную жизнь в художественной ситуации». Для Каца «эти [биотехнологические] инструменты используются, потому что работа, которую вы хотите сделать, именно такого рода». Однако «работа не идентична процессу, который приводит к ее созданию».

Практикующие биоарт также могут вносить вклад в науку. Характеристики искусства, полезные для исследований в коммерческих и научных мирах, включают «традицию иконоборчества», «оценку социальных комментариев» и «оценку творчества и инноваций» [49, р. 38]. По словам Кэттса, «то, что делают биохудожники, это позволяют ученым взглянуть на последствия своей работы в ином свете и посмотреть, как знания могут быть применены множеством различных способов». Однако манипуляция жизнью со стороны художников, или удаление научной полезности из биотехнологий, может сделать практиков биоарта легкомысленными» [7, р. 367].

Например, Леви [33] отмечает, что практикующие биоарт несут этическую ответственность: они используют научные ресурсы, которые, как ожидается, приведут к более продуктивным исследованиям, если будут использоваться учеными. Однако эти пять практиков биоискусства вообще не считают себя практикующими науку, даже если они могут быть преподавателями научных факультетов университетов (Кэттс) или работать с учеными (Кац, Стеларк и Вануз). В то же время Кац (как и его коллеги-художники) признает биотехнологию как точку отсчета: Я использую медиа своего времени для создания искусства, как Нам Джун Пайк использовал видео, Ласло Мохой-Надь использовал фотограмму, а импрессионисты использовали новые краски в тюбиках.

Это станет очевидным примерно через сто лет, или даже пятьдесят, или ... когда новизна сотрется, и произведение искусства будет существовать само по себе. Хотя эти практики биоискусства не практикуют науку, они положительно относятся к науке и уважают ее. Стеларк признает своих научных сотрудников: «Я уважаю исследователей, с которыми я работаю. Они необходимы для содействия, помощи и реализации некоторых работ». Однако есть разочарование, что биоарт называют «частью науки» (Кац) или «художественным исследованием» (Стеларк).

Это раздражает Стеларка, который видит фундаментальную разницу между тем, как работают искусство и наука: Мы говорили [перед интервью] об этом раздражении, которое у меня есть, что для того, чтобы университеты аутентифицировали художественную практику, они должны оправдать или переклассифицировать ее как форму исследования. ...Мы также исследуем, тестируем и экспериментируем, но, как художники, наша повестка дня совсем другая. Траектория искусства заключается в том, чтобы расстраивать, удивлять, шокировать, предоставлять альтернативные парадигмы.

Кэттс соглашается: «Мне удалось оскорбить довольно много людей [мира искусства], ответив: «Вы, очевидно, не знаете, что такое наука, если думаете, что то, что мы делаем, является наукой». Однако биоарт действительно имеет некоторые этические проверки, обременения в области охраны здоровья и безопасности и финансовые дилеммы, связанные с научным экспериментированием. Требуется этическое одобрение от университетов или других финансирующих органов. Например, практики биоискусства должны получить разрешение на проведение биопсии у себя, чтобы создавать работы с использованием собственных генов.

«К моему удивлению, они, похоже, очень сговорчивы к нашим самым смелым предложениям ...но иногда мне хочется, чтобы этический комитет [в UWA] действительно был там, чтобы поставить под сомнение некоторые из происходящих вещей» (Кац). Это говорит о том, что Кац желает возможности для заинтересованного обмена с университетскими коллегами по вопросам этики практик биоискусства. Это привлекло бы научные и ненаучные сообщества. Препятствия в области охраны здоровья и безопасности, с которыми сталкиваются практики биоискусства при публичной демонстрации работ, также могут быть высокими. Кац был награжден Золотой Никой за гибридное искусство на «*Ars Electronica*» в 2009 году за «*Естественную историю Энигмы*» (2003–2008).

Однако центральная работа «*Эдуния*» («*Edunia*») — трансгенный гибрид Каца и цветка петунии, потребовала получения нескольких разрешений для показа. Более того, неудивительно, что у этих практиков биоарта неоднозначные взгляды на принятие заказов на финансирование работ. «*Шифр*» («*Cypher*», 2009) и «*Естественная история Энигмы*» (2003–2008) Каца были заказаны французским центром современного искусства *Rurart* и музеем Вейсмана в Миннеаполисе соответственно: «я принял заказ на создание скульптуры, но объяснил, что я так не работаю. Я не просто создаю такие формы. Для меня это процесс, который начинается с создания новой жизни. Это само по себе укажет пути, которые я не предвидел», — писал художник [31].

Пять лет спустя Музей Вейсмана получил в качестве части своей постоянной коллекции Эдунию и колоссальную скульптуру из стекловолокна и металла. Аналогичным образом Вануз, который получил несколько заказов, в том числе один от Художественной галереи Генри в Сिएтле, положительно относится к опыту финансирования: «Гранты на искусство довольно свободны. Они обычно позволяют вам менять свои идеи на полпути и тому подобное». С другой стороны, Кац отказался от заказов на своей должности директора *SymbioticA*, в том числе от американской организации *PETA* (от англ. *People for the Ethical Treatment of Animals* — «Люди за этическое обращение с животными»); в то же время *PETA* критиковала практиков биоискусства.

При этом Кац чувствовал необходимость «попытаться сохранить хотя бы видимость автономии и возможности участвовать в не основанном на повестке дня способе, поэтому мы стараемся избегать вещей, которые могут поставить под угрозу как это восприятие, так и способность художников исследовать то, что они хотят». Стеларк стремился к коммерческому сотрудничеству, хотя большинство его проектов, таких как «*Третья рука, проект Ходячая голова – Блендер*» («*Third Hand, The Walking Head Project — Blender*»), не получили внешнего финансирования. Это означает, что самофинансирование было необходимо. Тем не менее, «*Ear on Arm*» Стеларка (с англ. — «Ухо на руке») был профинансирован телеканалом *Discovery Channel* как часть документального фильма об экспериментальной хирургии; это представляет собой самую коммерческую сделку в финансировании биоискусства до сих пор.

Опыт Стеларка с ТВ-каналом *Discovery Channel* также иллюстрирует влияние финансирования на художника: «Я думал, что документальный фильм отстой... но он позволил мне достаточно денег для проекта». Стеларк был разочарован тем, что документальный фильм не показал столько операции, сколько он хотел. Он настоял на съемках операции в высоком

разрешении, которые он смог использовать для создания видео для сопровождения выставок; однако он не может продавать эти видео в рамках своего контракта с *Discovery Channel*.

Кроме того, эти биоартисты часто раздражаются, если их просят быть научными коммуникаторами или пробудить интерес людей к науке. Они утверждают, что их работа связана с творческим использованием биотехнологий художниками. По словам Каца, «Наука находится в глазах смотрящего, что означает, что вы можете, если хотите, видеть науку как все. ... Но давайте проясним, что это делаете вы, а не художник». «Роль биоарта в науке вторична», — говорит Кац, который «подозрительно относится к художникам, которые заявляют, что вносят вклад в науку» [30].

Распространение и восприятие биоарта

Прием публики зависит от того, выставляет ли художник свои работы. Поскольку такое распространение в искусстве имеет большое значение, поэтому кто и что выставляется, включая то, как и где? Пять художников, с которыми мы беседовали, хотят сформировать общественное и критическое восприятие своих работ. Они отдают предпочтение определенным художественным практикам, имеющим ценность в биоарте. Рассмотрим заявление Каца в начале нашего интервью с ним: «Существует важное различие между рынком биоискусства и рынком биохудожников. Когда я продаю фотографию, это фотография, даже если она является частью серии *GFP Bunny*, она не живая. Мы говорим о рынке биоискусства только тогда, когда оно живое».

Это отражает мыслительный процесс и идею, лежащую в основе биоискусства, а именно представление био-сущности создаваемого искусства. В то же время Кац, как и большинство практиков биоискусства, принимает художественные практики, которые охватывают не только биологические процессы; они могут также фотографировать, рисовать или лепить. Рынок биоискусства относится как к живым произведениям искусства, которые имеют продолжительность жизни, так и к работам, которые сохраняются. Кроме того, работа практиков биоискусства может также включать вспомогательные или документальные работы. Таким образом, можно выделить три взаимодополняющие формы работы — живую, сохраненную и документированную.

В каждом из них есть вызов традиционным способам видения, а именно в том, как эти художники хотят, чтобы их работы воспринимались зрителями. Речь идет о том, чтобы художники создавали идеальные условия для критического и общественного восприятия своих работ. Во-первых, биоискусство живое, поэтому оно также умирает. Живое биоискусство рассматривается этими художниками как стремление к идеальной форме биоискусства. Это также означает, что опыт этих живых работ является временным, поэтому их конкретные значения колеблются в зависимости от того, когда зритель воспринимает работу [35]. Требования предъявляются к зрителям, поскольку требуется большее участие. Ощущение длительности кажется более длительным, поскольку человека просят наблюдать постепенный процесс роста и распада в живом организме.

Кроме того, зрителям сложно испытывать напряжение между жизнью и смертью, связанное с живым биоискусством: есть чувство контроля и бессмертия, связанное с жизнью; в то же время, есть чувство уязвимости и неизбежности, связанное со смертью. Экспозиция и сбор живого биоискусства сталкиваются с трудностями. Например, экспозиция живых и полуживых организмов требует стерильных сред и биореакторов (т. е. устройств, используемых для выращивания и поддержания живых клеток и тканей вне их среды) для того, чтобы они выжили. Строительство временных лабораторий в обычных выставочных пространствах — «очень универсальное пространство, имеющее тот же тип ресурсов, что и хорошая биологическая лаборатория», по словам Кэттса, обсуждалось в UWA для размещения постоянной экспозиции работ *SymbioticA*. Более того, *SymbioticA* работает с реставраторами над созданием «инструментария» для художников и реставраторов, который поможет в сохранении произведений биоискусства.

В то же время, некоторые работы биоискусства, такие как «Естественная история Энигмы» Каца [30, 31] очень просты в сохранении, и их легче поддерживать, чем традиционные медиа, такие как масляная живопись на холсте: Цветок находится в постоянной коллекции музея в виде

семян. Цветок умрет в течение месяца или двух, но семена — нет. Генетическая последовательность также находится в коллекции. Еще долго после того, как меня не станет, семена должны быть хороши. ...«Естественная история Энигмы» должна пережить Веласкеса с большим отрывом. Во-вторых, учитывая трудности с демонстрацией живых и полуживых работ, то есть с реализацией их идей — художники разработали способы сохранения своих работ для демонстрации.

Например, проект «Культура тканей и искусство» разработал «ритуал убийства», чтобы остановить рост таких работ, как «Свинные крылышки» и «Полуживые куклы беспокойства» (2000), которые затем консервируются в глицерине. Реодика использует похожий подход в своем проекте *humNext*, выращивая девственные плевы до тех пор, пока они не достигнут желаемого размера; затем она быстро останавливает их рост и покрывает их латексом. Речь идет о размещении живого био-произведения искусства в определенный момент времени с намерением, чтобы зритель углубился в процесс художественного производства и идеи, лежащие в практике художника. В-третьих, документированное биоискусство отражает как технологические ограничения, так и кураторский выбор.

Результатом документированного биоискусства часто является фотография. Зрители теперь привыкли к фотографии как к форме искусства. Например, после начала проекта *Tissue Culture & Art* в середине 1990-х годов у Каца и Цурра было несколько аншлаговых выставок, основанных на больших цифровых отпечатках фотографий, изображающих их полуживые скульптуры. По словам Каца, эти выставки были «очень традиционными в том смысле, что то, что мы показывали, было представлением процесса... и объектов, которые были разработаны в лаборатории». Также поучительно отметить, что самая известная био-художественная работа, «*GFP Bunny*» Каца, известна большинству зрителей по документации.

Мнения о природе био-художественных работ различаются, хотя все практики — биологические и небιологические, интегрированы. Некоторые художники, такие как Кац и Стеларк, идентифицируют свои небιологические работы как расширения, или вспомогательные работы — оригинальных, живых, биологических работ. Эти вспомогательные работы включают документальные доказательства, такие как фотографии и видео; литография (дизайн Каца для его упаковок семян Эдунии) и скульптура (слепки Стеларка «Ухо на руке») также очевидны. Как объясняет Стеларк, «Удобно разделять документацию и художественный перформанс. Но я никогда этого не делал. Если я посмотрю видеозапись своих прошлых перформансов, для меня эта документация представляет собой период полураспада».

Но Кэттс считает иначе, уделяя гораздо меньше внимания документации. В двух отдельных случаях во время нашего интервью он упоминает, что «Крылышки свиньи» можно увидеть в нью-йоркском МоМА как часть его постоянной коллекции. Кэттс, похоже, разочарован тем, что работы, принадлежащие МоМА, являются «только отпечатками». Мы интерпретируем это как неполноту, что полнота его идеи не может быть передана в отпечатке. В качестве объяснения Кэттс ссылается на Бориса Гройса (2008): Искусство становится процессом, и документация процесса выставлена на обозрение. ...Гройс [в «Силе искусства»] ссылается на форму «жизненности искусства», — искусство проходит через жизненный цикл или цикл жизни. Приводя доводы в пользу участия аудитории и подлинности в живости концерта или чтения, Гройс, по-видимому, утверждает, что жизнь выступления находится в настоящем.

Когда выступление входит в экономику воспроизводства, оно менее живое. Существует аналогичное предпочтение живости в биоискусстве Кэттса, также выраженное Кацем в начале этого раздела, с живыми биохудожественными произведениями, имеющими большую ценность по сравнению с документированными работами. Время, проведенное в Гарвардской медицинской школе в конце 1990-х годов, помогло Кэттсу разработать новые методы; не менее важно, что *Ars Electronica* была готова создать полностью функционирующую лабораторию в выставочной обстановке. Это повлияло на отношение Кэттса к продажам на рынке искусства: *Tissue Culture & Art Project* и *SymbioticA* потеряли интерес к продаже чего-либо.

Нам гораздо интереснее показывать живую скульптуру. Учитывая нашу критику коммерциализации жизни, попытка коммерциализировать вещь в художественном контексте и продать ее была проблематичной. С 2000 года я не думаю, что мы продали хотя бы одну работу.

Биоискусство может быть одним из способов продемонстрировать материальность вещей этого мира за пределами их денежной меновой стоимости. Действительно, все эти практики биоискусства выразили желание контролировать условия критического и общественного восприятия своих работ, даже если это означает, что живое биоискусство менее продается частным коллекционерам и более вызывает трудности для зрителей.

Биоискусство: критическая практика и коммунальный этос

Искусство, безусловно, можно считать одним из самых мощных и признанных генераторов смысла сегодня. Объекты, созданные современными художниками, могут помочь осмыслить наш меняющийся мир, который отмечен быстрым технологическим и социальным прогрессом в контексте глобализированной экономики. В этой статье основное внимание уделено голосам и работе пяти современных художников — Орона Каттса из *SymbioticA*, Эдуардо Каца, Киры О'Рейли, Стеларка и Пола Вануза, которые путешествуют под знаменем биоарта, зарождающейся современной художественной практики начала двадцать первого века. Эти микронарративы творят историю современного искусства. Они также позволяют трем областям исследований возникнуть с общим фокусом на биоарте и его практиках: художникам, говорящим о биоарте, пересечениях искусства и науки, а также о распространении и восприятии биоарта.

Таким образом, мы лучше понимаем биоарт как критическую практику, основанную на коллективном этосе. Биоарт — это критическая практика. Мы имеем в виду критическую в том смысле, что она противостоит тому, что рассматривается как доминирующее. Вопросы биоарта вызывают беспокойство. Это своего рода размышления зрителей о концепции искусства и разрыве между искусством и наукой, которые нелегко укладываются в рамки дисциплин (например, в изобразительном искусстве и биотехнологии) и институтов (таких как художественные музеи и научные лаборатории). Поскольку живое биоискусство по определению физически эфемерно, возникает вопрос, может ли идея биоискусства оставаться в силе даже после того, как само произведение исчезло.

Биоискусство предлагает рассмотреть, как изложили Липпард и Чандлер [35]), насколько суждение об идее менее интересно, чем следование ей. В процессе следования идее человек узнает, является ли она хорошей идеей (которая плодотворна и достаточно открыта, чтобы предлагать бесконечные возможности, такие как предлагаемые наследием реди-мейдов Дюшана), посредственной идеей (которая исчерпывается) или плохой идеей (которая уже исчерпана или имеет мало содержания). Как форма культурного выражения, идея биоарта заключается в исследовании живого и частично живого путем создания произведений искусства. Для практиков биоарта есть возможности более полно реализовать свои идеи.

Современные художники, обращающиеся к науке и технологиям, как мы предполагаем, играют отличительную социально-политическую роль. Часто наблюдается чрезмерно позитивное отношение к науке и технологиям, связанное с самовосхваляющими и восторженными отчетами, которые ученые часто дают о своих собственных дисциплинах. Художники могут предлагать различные виды повествований в этом отношении: «Биоискусство приводит к художественным формам выражения и скульптурным объектам и новым способам исследования живого и частично живого», по словам Стеларка.

Это способ для художников конструировать свои практики и свои области знаний, одновременно вступая в дебаты по теме биотехнологии с остальной частью населения. Такие повествования помогают преодолеть разрыв между «двумя культурами» науки и искусства, выраженный как жалоба К. П. Сноу в его повторной лекции 1959 года «Две культуры научной революции» [11, 49]. Биомир включает в себя сложную науку и технологию, которые часто выходят за рамки возможностей неученых для комфортного и ясного обсуждения и общения. Художники, которые способны творчески взаимодействовать с биотехнологией, могут служить катализаторами.

Общинный этос пронизывает то, как практикующие биоарт, с которыми мы беседовали, обсуждают, что они делают, почему и как они работают. В биоискусстве происходят транснациональные обмены: очевидны сильные европейские корни, такие как выставки и конференции, хотя у практикующих есть англо-американская идентичность. Существует

конвергенция и расхождение. Художники приходят из разных направлений, и в биоискусстве нет определенных результатов. Нет манифеста; даже называя биоискусство движением, это не получает единодушной поддержки. Существуют индивидуальные действия и практики художников. Однако существует общая эстетика, включая творческое использование биотехнологии (или исключение научной полезности из биотехнологии для создания произведений искусства).

Практикующие биоарт стремятся служить сообществом интерпретаторов между дисциплинами. Есть понятия сообщества и сплоченности. Язык это — взаимное уважение и поддержка. Человеческие отношения отмечены дружбой, доверием и добродетелью. Биоарт предполагает проницаемость между дисциплинами. Однако междисциплинарная деятельность также оказывается сложной. Практикующие биоарт вызывают критику, поскольку биотехнология, по словам Такера [43, р. 94,] «заключается в фундаментальной перестройке тех самых прогрессов, которые составляют биологическую область».

Несколько критических замечаний и ответов представлены в рамках всестороннего обсуждения. Во-первых, биоарт основан на посягательстве на природу, которое нарушает границы между естественным и искусственным мирами [43]. В этом сценарии трансгрессия негативна: она выходит за рамки, установленные западными построениями гуманизма и гуманизма, и имеет связи с евгеникой. Было предложено альтернативное и позитивное использование трансгрессии, позиции аутсайдера-художника. Кац завершил наше интервью, повторив роль социальных отношений в его биоарт-практике (со ссылкой на Альбу): «работы должны быть живыми и независимыми от вас. Они должны иметь свою собственную жизнь. Так что дело не в том, что они делятся своей жизнью с вами, но и вы с ними».

Аналогичным образом, в своем кураторском заявлении для выставки «Висцеральное: выставка живого искусства» (*Visceral: the living art exhibition*, 2011), чтобы отпраздновать первое десятилетие *SymbioticA*, Кэттс и Зурр [52] формулируют «серию провокаций и головоломок вокруг природы живого и неживого, призывая нас рассмотреть множество возможных последствий нашего нового биологического инструментария». Второе критическое замечание заключается в том, что биоискусство движимо экономическими императивами, так что оно является связями с общественностью для биотехнологической промышленности [см., например: 43, 40]. Кэттс возражает против таких утилитарных толкований, предполагая, что «биохудожники заставляют ученых больше осознавать социальную роль, которую они играют, а не просто как производители знаний без ценностей».

Стеларк отвечает на обвинение своей текущей художественной практикой «непринятия биологического статус-кво тела... скорее, тело, дополненное технологией, становится расширенной операционной системой». Кроме того, по словам Стеларк, «биоискусство бросает вызов не только нашим эстетическим, но и нашим концептуальным парадигмам того, что такое жизнь, что такое тело и что составляет жизнь». Отсутствие публичного доступа к документации научных процедур, проводимых в рамках практик биоискусства, с акцентом на художниках, объявляющих результат в произведениях искусства, — это третья и последняя критика [33, 34]. Если не учитывать этические соображения, акцент делается на технических вопросах, которые могут привести к тому, что практикующие биоискусство будут восприниматься как сторонники более продвинутой биотехнологии в качестве ответа, что Такер [43] называет «технофилией».

Документация также могла бы обеспечить более полное признание научных сотрудников в творческом процессе, как в случае с живым биоискусством, где производство и экспозиция искусства совпадают. Несмотря на эстетическое чувство и восприятие искусства, которые могут быть значительными, биоискусство помогает нашему пониманию произведений искусства как социальных и политических объектов. При навигации в сложном и меняющемся ландшафте социальная сплоченность и доверие, которые практикующие биоарт развили как сообщество, полезны, если мы признаем, что они вносят вклад в социально-политические видения социальных наук.

Сноски

1. Работа Барбары Крюгер «Без названия» («Твое тело — поле битвы») была создана для марша 1989 года в Вашингтоне, округ Колумбия, в поддержку движения за права женщин и права на аборт.
2. Джордж Гессерт, который начал разводить декоративные растения в своем саду в Юджине, штат Орегон, провел свои первые выставки в конце 1980-х годов. Сравнения проводились с выставкой дельфиниумов фотографа Эдварда Стейхена как формы генетического искусства в Музее современного искусства в Нью-Йорке в 1936 году (см. Youngs 2000). Марта де Менезес использовала крылья бабочки в качестве своего холста. Она использует иглу, соединенную с тепловым генератором, чтобы изменить узоры крыльев бабочек; это не генетический процесс, поскольку каждая бабочка сохраняет свое естественное происхождение
3. Для представления работ пяти художников см. их индивидуальные веб-сайты: Catts <http://www.tca.uwa.edu.au/> and <http://www.symbiotica.uwa.edu.au/>; Кас <http://www.ekac.org/>; O'Reilly <http://www.kiraoreilly.com/blog/>; Stelarc http://stelarc.org/_swf/; and Vanouse <http://www.contrib.andrew.cmu.edu/~pv28/>.
4. На сайте we-make-money-not-art.com биоискусство представлено в отдельной категории, а Регина выступает в качестве автора статей о биоискусстве с 2007 года.
5. Название реди-мейд происходит от практики Дюшана выбирать массово производимые предметы, такие как писсуары или полки для бутылок, в качестве произведений искусства. Фонтан (1917) является самым известным реди-мейдом (оригинал 1917 года известен нам в первую очередь по фотографии, сделанной Альфредом Стиглицем; оригинал был утерян вместе с копиями, разрешенными Дюшаном в середине 1960-х годов.) Дюшан испытывал отвращение к ретинальному искусству (или искусству, которое радовало глаз). С помощью реди-мейда Дюшан изолировал обыденный, готовый объект от его функционального контекста; и он возвысил объект до статуса искусства этим актом художественного отбора. Для Дюшана реди-мейд вычел из концепции искусства все, что связано с художественным. Поступая так, Дюшан бросал вызов границам искусства (которые продолжали занимать последующие поколения современных художников).

Литература

- [1] Alberro, A. (2003) *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, MA and London: MIT Press.
- [2] Alberro, A. and B. Stimson., eds. (2009) *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writing*. Cambridge, MA and London: MIT Press.
- [3] Arts Catalyst (2009) *Eye of the Storm* (symposium). London: Tate Britain.
- [4] Buchloh, B. (1990) *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions* // *October* 55 (Winter): 106-143.
- [5] Buchloh, B., R. Krauss, A. Alberro, T. de Duve, M. Buskirk and Y.-A. Bois (1994). *Conceptual Art the Reception of Duchamp* // *October* 70 (Autumn): 126-146.
- [6] Catts, O. and I. Zurr. (2001) *The Aesthetics of Parts: Humans and Other Animals Are Becoming Each Other*. Accessed 1 July 2013. <http://www.tca.uwa.edu.au/pig/parts.html>.
- [7] Catts, O. and I. Zurr (2002) *Growing Semi-Living Sculptures: The Tissue Culture & Art Project* // *Leonardo* 35(4): 365-370.
- [8] Catts, O. and I. Zurr (2011) *Visceral: The Living Art Exhibition*. Dublin: Science Gallery, Trinity College Dublin. Accessed 1 July 2013. <http://sciencegallery.com/visceral>.
- [9] Danto, A. (1964) *The Artworld* // *Journal of Philosophy* 61 (October): 571-584.
- [10] Danto, A. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press.
- [11] Davis, L.J. and D.B. Morris. (2007) *Biocultures Manifesto* // *New Literary History* 38(3): 411-418.
- [12] De Menezes, M. (2003) *The Artificial Natural: Manipulating Butterfly Wing Patterns for Artistic Purposes* // *Leonardo* 36(1): 29-32.
- [13] Duchamp, M. (1917) *The Richard Mutt Case. The Blind Man* 2 (May). Accessed 1 July 2013. <http://radicalart.info/things/readymade/duchamp/text.html>.
- [14] Duchamp, M. (1957) *The Creative Act: Lecture to the American Federation of Arts*. <http://radicalart.info/things/readymade/duchamp/text.html>. Accessed 1 July 2013.
- [15] European Commission (2004) *Biotechnological Art: The Mysteries of a Mutant Art*. RTDinfo: Magazine on European research (March). Accessed 1 July 2013. http://ec.europa.eu/research/rtdinfo/special_as/article_814_en.html.
- [16] Foster, H. (1985) *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Townsend, WA: Bay Press.
- [17] Foster, H. (1996) *The Return of the Real*. Cambridge, MA and London: MIT Press.
- [18] Foster, H., ed. (1983) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, WA: Bay Press.

- [19] Garoain, C.R. and Y.M. Gaudelius. (2001) *Cyborg Pedagogy: Performing Resistance in the Digital Age* // *Studies in Education* 42(4): 333-347.
- [20] Gessert, G. (1993) *Notes on Genetic Art* // *Leonardo* 26(3): 205-211.
- [21] Gessert, G. (1996) *Bastard Flowers* // *Leonardo* 29(4): 291-298.
- [22] Gessert, G. (1997) *Art and Biology* // *Leonardo* 30(3): 169-170.
- [23] Groys, B. (2008) *Art Power*. Cambridge, MA: MIT Press.
- [24] Haraway, D. (1991) *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- [25] Haraway, D. (1997) *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan#_Meets_OncoMouseTM: Feminism and Technoscience*. New York: Routledge
- [26] Hauser, J. (2003) «L'Art Biotech» (exhibition). Luxembourg: Casino Luxembourg.
- [27] Hauser, J. (2009) *sk-interfaces: Exploring Borders in Art, Technology and Society* (exhibition). Luxembourg: Casino Luxembourg.
- [28] Hauser, J., ed. (2008) *sk-interfaces: Exploring Borders – Creating Membranes in Art, Technology and Society*. Liverpool and Chicago: Liverpool University Press.
- [29] Hayles, N.K. (1999) *How We Became Postmodern: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- [30] Kac, E. (2003) *GFP Bunny* // *Leonardo* 36(2): 97-102.
- [31] Kac, E., ed. (2007) *Signs of Life: Bio Art and Beyond*. Cambridge, MA and London: MIT Press.
- [32] Kruger, B. (1989) *Untitled (Your body is a battleground)*. Accessed 1 July 2013. <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html>.
- [33] Levy, E. (2006) *Art Enters the Biotechnology Debate: Questions of Ethics*. In: E. King and G. Levin, ed(s), *Ethics and the Visual Arts*. New York: Allworth Press, 199-216.
- [34] Levy, E. (2007) *Defining Life: Artists Challenge Conventional Classifications*. Accessed 1 July 2013. http://a.parsons.edu/~vesnav/nanobioart/parsons/files/2010/02/Ellen_Levy_BioArt.pdf.
- [35] Lippard, L. and Chandler, D. (1968) *The Dematerialization of Art* // *Art International* 12(2): 31-36.
- [36] Munster, A. (2005) *Why Is Bioart Not Terrorism? Some Critical Nodes in the Networks of Infomatic Life* // *Culture Machine* 7: 31-38.
- [37] Puncer, M. (2008) *Artistic Research on Life Forms: Exploring the Intersection of Science, Art and Life in the Context of Globalization* // *Leonardo* 41(5): 468-477.
- [38] Regine (2013) *We Make Money Not Art*. Accessed 1 July 2013. <https://we-make-money-not-art.com/category/bioart/>.
- [39] Reodica, J. (2007) *hymNext Project* // *New Literary History* 38(3): 414-415.
- [40] Rifkin, J. (2003) *Dazzled by the Science: Biologists Who Dress Up High-Tech Eugenics as New Art Form Are Dangerously Deluded* // *Guardian*, 13 January. Accessed 1 July 2013. <http://www.guardian.co.uk/education/2003/jan/14/highereducation.uk>.
- [41] Smith, M., ed. (2005) *Stelarc: The Monograph*. Cambridge, MA and London: MIT Press.
- [42] Thacker, E. (2003a) *Aesthetic Biology, Biological Art*. Accessed 1 July 2013. http://www.noemalab.org/sections/ideas/ideas_articles/pdf/thacker_aesthetic_biology.pdf
- [43] Thacker, E. (2003b) *Data Made Flesh: Biotechnology and the Discourse of the Posthuman* // *Cultural Critique* 53(3): 72-97.
- [44] Thacker, E. (2004) *Biomedica*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- [45] Thacker, E. (2005) *The Global Genome: Biotechnology, Politics, and Culture*. Cambridge, MA and London: MIT Press.
- [46] Thacker, E. and N. Ruiz (2006) *An Era of Zoë and Bios? A conversation with Eugene Thacker Kritikos* (August). Accessed 1 July 2013. <http://intertheory.org/thacker-ruiz.htm>.
- [47] Tomasula, S. (2002) *Genetic Art and the Aesthetics of Biology* // *Leonardo* 35(2): 137-144.
- [48] Van Maanen, H. (2009). *How to Study Art Worlds: On the Societal Function of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- [49] Wilson, S. (2002) *Information Arts: Intersection of Art, Science, and Technology*. Cambridge, MA and London: MIT Press.
- [50] Youngs, A. (2000) *The Fine Art of Creating Life* // *Leonardo* 33(5): 377-380.
- [51] Zaretsky, A. (2004) *Viva Vivo! Living Art is Dead* // *Leonardo* 37(1): 90-92.
- [52] Zurr, I. and O. Catts. (2003) *The Ethical Claims of Bio Art: Killing the Other or Self Cannibalism?* Accessed 1 July 2013. [http://www.tca.uwa.deu.au/publication/TheEthicalClaims of BioArt.pdf](http://www.tca.uwa.deu.au/publication/TheEthicalClaims%20of%20BioArt.pdf).

**Ann Byerly, Derrick Chong. Biotechnological Aesthetics:
A Study of the Practice of Bio-art (translated from English)**

A. N. Lipov

Institute of Philosophy RAS, Russia

Abstract: Advances in biotechnology include contemporary artists working in laboratories to create living and semi-living works of art. The translation of the scientific article substantiates the assumption that bio-art can be considered as an art form that forms the modern art practice of the early 21st century and is based on the precedent in the history of art by Marcel Duchamp, who transformed objects from everyday existence into works of art and modern art theories. Empirical data in the form of interviews with leading bioart practitioners Oron Cutts, Eduardo Katz, Kira O'Reilly, Stelarc, and Paul Vanouse are used by the author to explore how artists create hybrid bioart using living tissue, bacteria, microorganisms, or entire ecosystems. In translating a scientific article, the author explores bioart as a critical practice based on a collective ethos, as bioart inevitably addresses the question of the role of science in society, simultaneously touching on social issues and conveying political and social criticism through a combination of artistic and scientific processes.

Keywords: Anti-aesthetica Artistic practice, Bio art, Biotechnology, Marcel Duchamp