



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



DYPLOMOWA PRACA MAGISTERSKA

Maciej Śmietański

Numer albumu: 7432

Wydział Rzeźby i Intermediów

Kierunek: Intermedia

Praca dyplomowa

I. Część artystyczna:

Pasożyty.

Promotor:

Prof. Grzegorz Klaman

II. Część teoretyczna:

**Bio-art w kontekście
symultanicznego rozwoju nauki,
filozofii i sztuki.**

Opiekun:

Dr hab. Łukasz Guzek Prof. ndzw. ASP

Recenzent:

Dr Anna Leśniak

Gdańsk, 19.09.2020.

Podziękowania dla
Grzegorza Klamana
Jacka Kornackiego
Krzysztofa Polkowskiego
za zachęcenie do podjęcia wyzwania

szczególne podziękowania dla
Grzegorza Klamana
za zaufanie i pomoc w przeprowadzeniu tego projektu

Spis treści:

A. Część teoretyczna.

Rozdział I: Wstęp

I.a. Teza	7
I.b. Nauka, filozofia i sztuka na drodze rozwoju	7
I.c. Bio-art. I science-art	12

Rozdział II: Wybrane przykłady twórczości jako podstawa dyskusji o istocie bio-artu.

II.a. alfa(α).	17
II.b. beta (β)	22
II.c. gamma (γ)	29

Rozdział III: Podsumowanie

34

Piśmiennictwo	37
Spis rycin	39

B. Szczegółowy opis Pracy Dyplomowej

B.I. Założenia pracy dyplomowej	40
B.II. Opis projektu	
B.II.a. Część badawcza	42
B.II.b. Część performatywna	44

BIO-ART W KONTEKŚCIE SYMULTANICZNEGO ROZWOJU NAUKI, FILOZOFII I SZTUKI.

Rozdział I (Wstęp)

I.a. Teza

Poniższa praca powstaje dla uzasadnienia tezy o jednoczasowym rozwoju nauki, filozofii i sztuki i ich przemian. Wykazanie słuszności tej tezy opiera się nie tylko na śledzeniu historii tych dziedzin w ostatnich dziesięcioleciach, ale także wybranych przykładach ukazujących ich rozwój i ewolucję. Do udowodnienia tej tezy należy wykazać, że wszystkie trzy dziedziny przesuwiają swoje zainteresowania od konkretnych, przedstawianych i opisywanych przedmiotów do interakcji wymagających stron w opisywanym układzie. To uzasadnienie prowadzi do wykazania, że w tym układzie filozofia akceptuje i opisuje, a sztuka i nauka odchodzi od przedstawienia, na rzecz refleksji nad podjętym sposobem myślenia i przedstawionym redukcijnym modelem.

I.b. Nauka, filozofia i sztuka na drodze rozwoju.

Poniższy rozdział ma na celu przedstawienie koncepcji jednoczasowości rozwoju nauki, sztuki i filozofii. Nie tylko jednak jednoczasowości, ale także nierozzerwalności ich synchronicznego rozwoju. Zdaniem autora wynika to z podstawowego założenia, że na różnych gruntach te trzy dziedziny próbują odpowiedzieć na pytanie o świat, który nas otacza, występujące w nim zależności, a więc jego strukturę, włączając w to podstawy istnienia człowieka i przyrody, jego/jej działanie i motywacje.

Na wstępie zauważyć należy, że ani nauka, ani sztuka, ani filozofia nie zajmują się współcześnie przedmiotami. A więc człowiekiem, elektronem, dziełem, czy teorią. Zajmują się one oddziaływaniami. O ile w nauce zrozumieć to prosto, gdyż np. grawitacja nie jest czymś realnym, lecz tylko zapisem oddziaływania mas w układach, trudniej to zrozumieć w

filozofii i w sztuce. Nie można tu przykładać klasycznego empiryczno-matematycznego modelu do opisu doświadczenia estetycznego, czy stanu umysłu, w którym znajduje się odbiorca pola sztuki, lub teorii filozoficznej. Ale czy jest tak w nauce?

W roku 2013 wykryto tzw. bozon Higgosa. Czyli opisano świat oddziaływań kwantowych regulujących teorię budowy naszego świata. Można by przejść nad tym do porządku dziennego, gdyby nie pewne fakty. Cytując za choćby Wikipedią, upraszczając pewne zjawiska dla popularnego czytelnika, udokumentowano istnienie cząstki „uzasadnionej teoretycznie mechanizmem Higgosa, polegającym na sprzężeniu pól kwantowych materii (pola fermionowe, jak pole elektronowe, pola kwarkowe, pola bozonowe – jak pola W i Z itp.) z dodatkowym skalarnym polem kwantowym, zwanym polem Higgosa, w wyniku którego, poprzez spontaniczne złamanie symetrii, bezmasowe cząstki modelu standardowego nabierają masy”. Ktoś zadał sobie trud przyspieszenia dwóch protonów, tak aby po tysiącach okrążeń przyspieszacza CERN, z ogromną prędkością uderzyły w siebie i na bardzo krótki moment umożliwiły powstanie bozonu Higgosa (ok. 1×10^{-22} sec.), czyli pozwoliły mu uzyskać masę, którą dało się odczytać na detektorze. Oczywiście trywialnym jest stwierdzenie, że bozonu nikt nie widział, był za mały i trwał za krótko. Aby go wykryć po jego opisaniu w roku 1964 poświęcono ponad 40 lat i wydano ponad 13 mld. dolarów.¹

Dzieje się tak dlatego, iż dziś pierwotnym doświadczeniem jest konstruowanie jego matematycznej podstawy. Filozofia nauki pozwala konstruować teorie na podstawie rozwoju matematyki i dopiero później przekłada je na fizykę, by na końcu sprawdzić je w stworzonym modelu. Opisuje więc nie świat, ale oddziaływania w takim układzie. Nadaje nazwy rzeczom, których w zasadzie nie ma, po to aby poruszyć wyobraźnię, np. w najprostszym przykładzie liczby (jeden, dwa, sto), które przecież nie istnieją jako obiekty. Mamy więc obraz świata, który możemy odnieść do naszego poziomu rozwoju wiedzy i świadomości.

W przekonaniu autora z podobną sytuacją mamy do czynienia również w sztuce. Jej klasyczny kanon wywodzi się z kreacjonistycznej teorii teistycznych. Możemy przyjąć za ogólny model, że jakiś dowolny bóg stwarza świat zwykle na swój obraz i podobieństwo (w teoriach kreacjonistycznych zazwyczaj z niczego). Potem człowiek/artysta, czyli kreacja

¹ *Higgs boson*. online: https://pl.wikipedia.org/wiki/Bozon_Higgosa

tego boga opisuje ten świat poprzez odwzorowanie. Robi to dlatego, że rozumie ten świat przez istnienie tego boga, lub jakiejś iskry mu danej i pozwalającej na taki akt. Robi to tak jak umie i widzi świat, i na poziomie swojej i świata wiedzy o sobie. Czasami spektakularnie i zachwycająco dla odbiorcy. Podobnie jak jego mistrz/bóg/kreator artysta tworzy dzieło poprzez dzieło, którym sam artysta jest (w rozumieniu artysty-człowieka jak dzieła boga). I jeśli odniesiemy się do świata nauki, to rozwój myślenia o oddziaływaniu, nie zaś o obiekcie, skłania do tego, że sztuka nie może odrzucić tego rozwoju. Tak więc jeśli miarą wartości jest doświadczenie (można tu też użyć Hegłowskiego określenia „doświadczenie estetyczne”, jako interakcja z odbiorcą)², to również dla sztuki obiekt, a więc dzieło, nabiera charakteru drugorzędny. Jest raczej przedstawieniem zapisu teorii, którą tworzy artysta, i może trwać bardzo krótko podobnie jak opisywany powyżej bozon. W tym kontekście sztuka przedstawienia w zamkniętym dziele czegoś ma takie samo znaczenie jak wystawianie wzorca jednego metra w muzeum w Sevres. Jest bytem wyłącznie historycznym. Znaczenia nabierają za to teoria, interakcja i za tym idąca dokumentacja. Podobnie jak w fizyce i matematyce nikt nie chce obejrzeć bozonu, lecz zrozumieć świat, tak w sztuce znaczenia nabiera oddziaływanie (czyli doświadczenie estetyczne). Tak w skrócie. Bowiem należałoby jeszcze wspomnieć o zacieraniu granicy pomiędzy sztuką a życiem, czyli całkowitym pozbawieniu działania artystycznego widomego obiektu. Życiu jako postawie i projekcie, życiu jako akcji bez ram czasowych.

Nie może za tym nie nadążać filozofia. Jest bowiem tak, że jeśli filozofia ma zamiar zidentyfikować dzieło jako nośnik zmysłowo postrzeganej prawdy w sztuce, lub przedstawienie rozwoju nauki, to nie objęłoby to wszystkich zjawisk sztuki i nauki jakie dziś obserwujemy. Tak więc odnosimy się do przełamywania transcendencji jako metody poszerzania poznania artystycznego i naukowego. I to właśnie poszerzenia o oddziaływania w układzie. Podobnie jak przedstawione powyżej przykłady naukowe, tak i w sztuce środkiem artystycznym staje się oddziaływanie, np. oddziaływanie pomiędzy rzeczywistością, artystą i widzem. Postawiona tak restrykcja pozwala uchwycić oddziaływanie estetyczne, w którym nie powstają dzieła w rozumianym powszechnie sensie, i docenić ich estetyczną wartość. (w wariacji za : E. Kant: „*Krytyka władzy sądenia*”)³.

² R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2005.

³ I. Kant *Krytyka Władzy Sądenia*. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2004.

Wobec powyższego takie oddziaływanie wymaga opisywania, gdyż wartość estetyczna materializuje się w oddziaływaniu i dopiero poprzez nie się konstytuuje. Sztuka i nauka w takich założeniach nie jest więc przedstawieniem, lecz refleksją nad przedstawionym sposobem myślenia i wynikającym zeń redukcyjnym modelem.

Za tym sposobem myślenia podąża jeszcze jedna zmiana dokonująca się na wszystkich trzech opisanych polach. Najogólniej można nazwać ją post-humanizmem. Według tego założenia człowiek nie jest już suprematorem oglądającym i oceniającym świat jako jego główny i nadrzędny badacz i arbiter. Na polu nauki zdano sobie sprawę, że człowiek jest istotą biologiczną, w zasadzie nie różniącą się od innych, a także działającą w sposób biologiczny. Nie jest tworem boga, lecz ciałem-mięsem. Tak więc nasza percepcja podlega naszej fizjologii. Oko człowieka widzi inaczej niż oko innych gatunków, podobnie pozostałe zmysły różnią się ostrością i spektrum postrzegania. Wprowadzone pojęcie biotomu, zwłaszcza w odniesieniu do organizmu ludzkiego (lub układu organizmów o nazwie „człowiek”) nakazuje patrzeć w inny sposób na zachowania gatunku ludzkiego i jego stosunek do świata. Człowiek-badacz nie jest już obserwatorem, lecz częścią układu/biotomu – czyli działa od wewnątrz. Rozwijająca się wiedza naukowa wpływa również na sztukę. Poznanie fizjologii widzenia i zjawisk foto-chemicznych zachodzących w oku i mózgu przyniosło w XX-tym wieku rozwój sposobów odwzorowywania widzenia wynikających z badań naukowych. Przykładowe czerwone koło nie jest czerwonym kołem. Jest tylko interakcją fotonu (który de facto też nie istnieje, a jest jedynie energetyczną interakcją pola) z aparatem fizjologii widzenia (oko-nerwy-mózg) i jest czerwonym kołem tylko w krótkim czasie – jest interakcją. Nie można budować nauki w oderwaniu od tego kontekstu - stąd badania interakcji i jej otoczenia. To wszystko legło u podstaw przemian filozofii i sztuki. W teorii, jeśli naukowa interakcja zachodzi w kontekście otoczenia i jest względna, to trudno jest przewidzieć jej fluktuację. Pojawiające się aberracje łamią XIX-nasto wieczne pojmowanie nauki jako linearnego rozwoju wiedzy. Liczne grupy naukowców badają multiplikowalne zjawiska i nie jest jasne, w którym zespole zostanie osiągnięty wynik – czyli czasowo udowodniony model interakcji. Może on pojawić się wszędzie i to jest istotą odejścia od awangardy w nauce. Także w filozofii („Kłącze” Deleuze’a) i sztuce. Stąd też pojawienie się jako wyniku postępu nauki i filozofii sztuki kontekstualnej, artysty nie awangardowego, ale działającego od środka, w kontekście otoczenia, niejako od wewnątrz.

W części wstępu należy jeszcze rozważyć pewne różnice semantyczne metafizyki sztuki/filozofii i nauki. Uwspólnianie języka ma dla dalszych rozważań o bio- i science-art'cie kluczowe znaczenie z uwagi na medium, w którym science-art chce się poruszać. Dotyczy to głównie dwóch pojęć: transgresji i transcendencji. Dla filozofa transcendencją jest istnienie przedmiotu poznania poza umysłem poznającym, bądź bytu absolutnego poza rzeczywistością poznającego. Jako taka transcendencja się nie racjonalizuje. Dla naukowca transcendencja jest pojęciem węższym, jest tym, co istnieje poza granicami metody badawczej. Historycznie istnieje na obrzeżu nauki. Jednak współcześnie rozwój metod badawczych pozwala te granice przesuwając i wkraczać nauce w to, co kiedyś było poza jej granicą poznania. Zmiany te dokonują się poprzez rozszerzanie granic nauki niejako poziomo, ale niekiedy dotyczą kwestionowania praw już opisanych i w tym kontekście mogą podważać podstawy tych praw (działać pionowo). Tak więc dla współczesnej nauki transcendencja to nie peryferia. Horyzont transcendencji jest wszędzie. Inaczej rzecz ma się z transgresją. Dla filozofa i artysty transgresja jest po prostu przekroczeniem granicy. Granicy biologii, norm społecznych, osobowości, czy zachowań moralnych. Dotyczy także w różnych poglądach rozważań nad celem i sensem życia, sensem podejmowania decyzji, wpływem kultury i religii etc. Kluczem jest jednak motywacja i decyzyjność, lub intuicja, które stoją za aktem transgresji. Dla naukowca-biologa transgresja jest terminem z zakresu genetyki. W skrócie opisuje ona ekspresjonowanie pewnych cech przez potomstwo, których nie miały, lub ekspresjonowały w mniejszym stopniu, osobniki rodzicielskie. Pozornie mniej znaczeń kryje się w takim genetycznym opisie. Jednak gdy bliżej mu się przyjrzeć, to niesie on przesłanie o sensie transgresji, jako o cytacie przetransformowanym. Gdyby tak odnieść go do sztuki, to można byłoby nadać sens cytowaniu i transformacji dowolnego dzieła w inne lepiej pasujące do współczesnego świata, lub jego rozumienia, czyli interakcji. Takie rozumienie transgresji odnaleźć można w postmodernistycznych założeniach reenactmentu, remiksu, czy rekonstrukcji. Re-robienie czegoś, lub nadawanie nowych kontekstów jest w tym przypadku odejściem od historycznej awangardy.

I.c. Bio-art i science-art.

Bio-art i science-art., jeśli przyjmiemy powyższe rozważania za prawdziwe, nie są więc przedstawieniem czegoś jako procesu utworzonego z biomasy, lub teorii fizycznej. Włączenie tych nurtów do sztuki w kategorii tzw. nowe media w przekonaniu autora, popartym przedstawionym dowodzeniem, jest błędem w założeniu. Podział sztuki na tzw. klasyczne media i nowe media, czyli włączenie do niej komputerów, video, akcji artystycznych, czy właśnie elementu bio, a więc tzw. mediów mokrych, nie wytrzymuje restrykcji definicji tzw. „nowych mediów” w kontekście przedstawionych powyżej rozważań. Należy raczej skupić się na transcendentnych założeniach wybranych projektów i popatrzeć, gdzie i jak przesuwają one granice poznania, używając do tego nauki i jej filozofii, a filozofii jako ontologii do tłumaczenia zjawisk ogólnych poprzez doświadczenie estetyczne.

Należy stwierdzić (wg. autora), że potoczne podejście do bio-artu w dużej mierze opiera się na braku zrozumienia istnienia tej formy sztuki przez odbiorcę próbującego ocenić przedstawiane na wystawach obiekty jako dzieła sztuki, pomijając kontekst i założenia teoretyczne i filozoficzne przedstawianych prac. Idąc dalej, często odbiorca nie dostrzega, że przedstawiony obiekt jest tylko dokumentacją procesu, a moment wystawy nie jest zwieńczeniem projektu, lecz jego etapem, lub wręcz początkiem. Dlatego (jak w całej sztuce konceptualnej, postkonceptualnej i akcyjnej) dokumentacja nabiera statusu dzieła. Także w sensie wystawienniczym i komercyjnym.

Dla zrozumienia tego mechanizmu należy na chwilę zastanowić się nad projektem przez wielu uważanym za sztandarowy, wręcz założycielski dla bio-artu, czyli tzw. świecącym królikiem Eduardo Kaca. W roku 2000 Eduardo Kac tworzy zespół w instytucji w Jouy-en-Josas we Francji i wraz z naukowcami zajmującymi się inżynierią genetyczną i zoosystematyką (L. Bec, L-M. Houdebine i P. Prunet) doprowadza do narodzin królika z włączonym do genomu genem kodującym białko odpowiedzialne za fluorescencję. Informacja kodująca białko (GFP) pochodzące oryginalnie od meduzy (*Aequorea victoria*) była używane już wcześniej w projektach genetycznych, tak więc jego transkrypcja do DNA królika nie była już wtedy niczym nowym. Naukowcy dokonywali udanych fuzji DNA z tą sekwencją kodującą także na ssakach, więc nie można tu mówić o nowości metodologicznej, czy przełomie naukowym. Królik z tak ekspresjonowanym białkiem świeci jasno zielonym światłem. Tu rozpoczął się problem. Królik świeci jasno zielonym światłem (509 nm), ale

tylko gdy oświetli się go światłem jasno niebieskim o długości pasma 488 nm, a detekcji dokona się przez specjalnie skonstruowany filtr światła żółtego. Ponieważ autor projektu nie przedstawia dokumentacji takiego zjawiska, krytycy tak zaprojektowanej pracy mogą podnosić wątpliwości co do zaistnienia tego zjawiska w ogóle. Jak wiemy, Eduardo Kac nie dąży do stworzenia takiej dokumentacji. Należy rozważyć - dlaczego?

W opisie swojej pracy zamieszczonym w licznych periodykach przedstawia cele projektu, które należy tu przytoczyć dla zrozumienia istoty jego pracy. Te cele to (w tłumaczeniu i skrócie autora tekstu): 1) podtrzymanie dialogu pomiędzy różnymi dyscyplinami i specjalistami z zakresu sztuki, nauki, prawa, literatury, filozofii i nauk społecznych na temat kulturowych i etycznych implikacji inżynierii genetycznej; 2) kontestowanie przypuszczanej supremacji DNA w tworzeniu życia na rzecz kompleksowego zrozumienia zależności pomiędzy genetyką, organizmem i środowiskiem; 3) rozszerzenie konceptu bioróżnorodności i ewolucji w kontekście inżynierii genetycznej; 4) międzygatunkowa komunikacja pomiędzy człowiekiem i transgenicznymi ssakami; 5) włączenie i prezentacja królika GFP w społecznym interaktywnym kontekście; 6,7 (pominięto – wybór autora); 8) publiczny szacunek i uznanie dla poznawczego emocjonalnego życia organizmów transgenicznych; 9) rozszerzenie praktycznych i teoretycznych ograniczeń dla włączenia wynajdywania życia jako sztuki.⁴

Tak postawione tezy pracy pokazują, że celem projektu nie było stworzenie królika, lecz poprzez ten gest wywołanie dyskusji o tym fakcie, a na dalszym etapie włączenie królika do rodziny autora (nadano mu imię Alba) i współistnienie z nim. Kac odpowiada krytykom „mieszania” w genomie opisując historię królików na przestrzeni dziejów. Króliki i ich rasy są wyłącznym wytworem człowieka, podobnie jak psy, krowy, świnie i wiele innych zwierząt. Dotychczas odbywało się to na zasadzie doboru sztucznego wg wybranych cech, a więc eugeniki. Nasza kultura i etyka zaakceptowała taką formę manipulacji populacyjnej, z wyjątkiem stosowania jej u ludzi. Kac stawia pytanie o to dlaczego zaakceptowaliśmy eugenikę, a mamy problem z inżynierią genetyczną? Pokazuje tu szerszy paradoks. Dlaczego akceptujemy transplantacje, a kanibalizmu nie? Integralną częścią projektu jest więc dyskusja. Kac idzie dalej. Odpowiada sceptykom, dlaczego chcą dowodu,

⁴ E. Kac E. *GFP Bunny*. w D. Bulatov *Biomediale. Contemporary Society of Genomic Culture*. Kaliningrad, The National Centre of Contemporary Art., 2004, str:360-374

że królik świeci? Stawia tu dylemat społecznej akceptacji. Czy pozycjonowanie w społeczeństwie zależy od dowodu? Czy nie można po prostu przyjąć równoważności znaczenia innego z naszym bez badania i potwierdzenia? To rozszerza dyskusję o problemy narodowe, rasowe i religijne w naszych społeczeństwach. Poprzez włączenie „obcego”, „mutanta” do swojej rodziny pokazuje nieistotność tych podziałów. Pokazuje, że to nie inżynieria genetyczna go interesuje, ale mechanizmy wdrożenia społecznego organizmów transgenicznych. W swojej pracy pisze jasno, że kwestia społecznej inkorporacji nie może i nie jest związana z personalną odpowiedzialnością za to, kim się genetycznie jest. Odpowiedzialność w kontakcie z innym rodzi przemyślenia i rozwój pozostałych na drodze dialogu, wspólnego przeżycia i inter-subiektywnych relacji. Odwołuje się tu do myśli filozoficznych końca XX-go wieku omawiających tzw. sfery dialogu, jego przestrzeń i podstawy. Kac otwiera podstawę do interakcji tak na płaszczyźnie socjalizacji, jak i sztuki. Każdy kto wchodzi w kontakt z królikiem (de facto królicą) nadaje projektowi nowy sens i znaczenie, rozszerza go o pewien poziom dyskusji, tak więc rozszerza go poza założone ramy czasowe i czyni nieznanym jego zakończenie. Tak postawioną interpretację dzieła znajdziemy również w jego filozoficznych analizach np. u Moniki Bakke, gdzie jest ona podstawą do rozszerzenia sensu myślenia o kontaktach pomiędzy człowiekiem i innymi istotami nie-ludzkimi z włączeniem do tego dialogu również roślin.⁵

Trzeba więc w tak rozumianym działaniu zobaczyć wszystkie czynniki i zależności opisane w poprzednim rozdziale. Aspekty post-humanistyczne, kontekstualne, odejście od dzieła na rzecz interakcji, rozszerzenie transcendentu i to bardziej pionowo niż poziomo. Położenie nacisku na doznanie w oderwaniu od obiektu, który staje się bardziej zapalnikiem projektu i dokumentacją niż dziełem samym w sobie. W tym kontekście królik mógłby nie istnieć. Ten projekt należy potraktować jako arcydzieło Kaca.

Instalacja *Genesis*, w której Kac „wpisuje” do genomu bakterii cytaty z Księgi Rodzaju, aby po wielu mitotycznych podziałach odczytać go ponownie (*encryption*) nie prowadzi już do takich interakcji. Tu Kacowi nie udaje się uciec od antropocentrycznego obrazu twórcy jako kreatora, gra boga, jednak odtwórczo. Wykorzystanie żywego organizmu jako pamięci nie jest bowiem niczym nowym, takie eksperymenty (bio-pamięć

⁵ M. Bakke *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.

komputerowa) instytucje np. MIT prowadzą wówczas już od kilkunastu lat (połowa lat 80-tych XX-go wieku). Sam koncept na polu sztuki (tu literatury) wprowadził Ray Bradbury w swojej powieści *Fahrenheit 451*. Ludzie przechowujący pamięć arcydzieł literatury, żyjący w idyllicznym otoczeniu są zapowiedzią „bakterii pamięci” z pracy Kaca, które miałyby być przechowywane w specjalnych instytucjach dla przyszłych pokoleń. To zaprzeczenie pracy GFP Bunny, nie daje rozszerzenia na przemianę i nadchodzące inne relacje, jedynie konserwuje nasze antropocentryczne podejście do świata w myśl „pozostawienia czegoś po sobie”, a więc poczucia własnej wyjątkowości jako jednostki albo gatunku.

Zestawienie tych dwóch prac Eduardo Kaca, w opinii autora, pokazuje główne problemy bio-artu, które zostaną omówione na przykładach w następnym rozdziale. Jest to problem właściwej interpretacji dzieła, zrozumienie jego podstaw i przesłania. Takie odejście od dogmatu dzieła jako wyłącznej kreacji artysty musi dokonywać się za pomocą odpowiednich narzędzi. Dlatego należy poruszyć rolę instytucji kuratorskich i dokumentacji jako krytycznej analizy poddawanych opisowi działań. Ta musi dokonywać się niejako niezależnie od samego artysty. Można byłoby zbyć to starym powiedzeniem, że próbujemy powiedzieć, „co artysta chciał przez to powiedzieć...”; jednak nie. Właściwa interpretacja systemu artysta-interakcja-dzieło może prowadzić do wniosków dużo ciekawszych niż działanie artysty samo w sobie. Tu należy jednak rozważyć jak jest rola teoretyka sztuki i dokumentalisty w kreacji przesłania. Czy artysta jest twórcą ostatecznym, czy jedynie medium dla dalszych rozważań. W dalszej części tego tekstu spróbuję dowieść, że często ten drugi wariant wnosi więcej do historii niż samo dzieło lub działanie artysty.

Kolejnym zagadnieniem jest to kim artysta (w kontekście bio-artu) jest. A więc rola jego wykształcenia, horyzontów myślowych i wycucia czasu, w którym żyje. Bez wiedzy i zrozumienia postulowanego jednoczasowego rozwoju nauki, filozofii i sztuki nie można tworzyć prac bio-artowskich na bazie poprzednich epok. Rozwój sztuki jako tożsamy z postępowaniem nauki (geometrii, postrzegania koloru, doznań czy perspektywy) tworzył coraz bardziej skomplikowane systemy obrazowania w sztuce – adekwatne do postępu tej nauki w danych okresach. Podobnie jest i teraz. Rozwój nauki filozofii wymusza na artyście przełożenie tego postępu na środki wyrazu (środki artystyczne). W tym kontekście

odtworzenie dowolnego obrazu np. madonny z dzieciątkiem za pomocą rosnących bakterii jest tylko fajerwerkiem estetyki, nie jest działaniem współczesnym.⁶

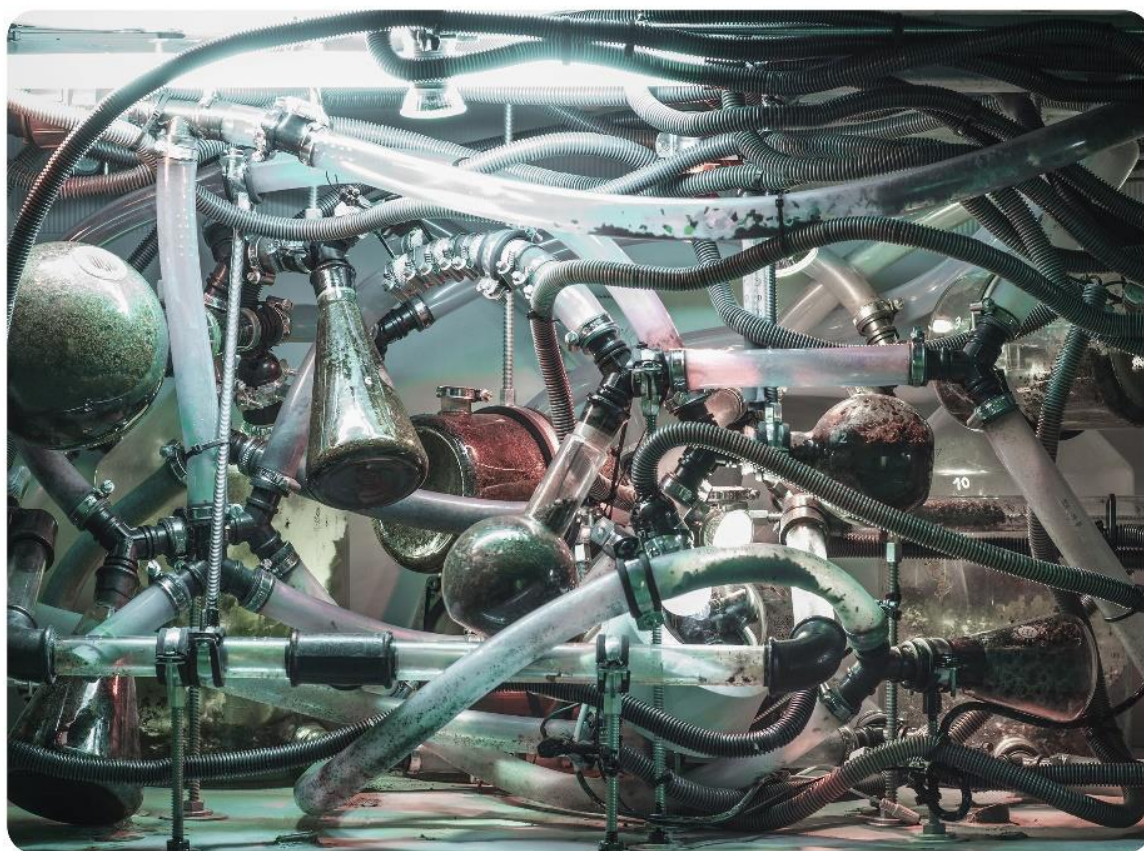
I kolejne zagadnienie, czyli rola nauki i warsztatu nauki w sztuce bio-artu. Nie ma dzieł bio-artu bez podstaw naukowych. Artysta w tym kontekście musi tworzyć interdyscyplinarne grupy badawcze, bo tylko tak może uciec od dylematu laborantki. Może się bowiem okazać, że to, co dla twórcy bez podstaw naukowych jest fenomenem życia, dla pracownika laboratorium medycznego jest podstawową powtarzalną pracą zarobkową. Podnoszę tu kwestię kształcenia w zakresie nowych mediów w sztuce jako bazy dla późniejszej twórczości. Pomimo, iż problem jest bardzo subtelny, ma on w opinii autora kluczowe znaczenia w ocenie dzieł bio-artu, i to nie tylko z technicznego punktu widzenia.

⁶ M. Klimas *Microbiologists Recreate 'Starry Night' And Other Art With Bacteria For Microbe Art Competition*. online: <https://www.demilked.com/agar-jelly-petri-dish-microbe-bacteria-art-van-gogh-starry-night/>

Rozdział II

II. alfa (α)

Jarosław Czarnecki znany pod artystycznym pseudonimem Elvin Flamingo jest jednym z pierwszych artystów polskich, który zasłynął z prac bio-artu, a z pewnością pierwszym wielokrotnie nagradzanym, który bio-artowi poświęcił również swoją dysertację doktorską. Prace *Symbiotyczność tworzenia* i *My-wspólny organizm*. eksplorują habitaty zwierzęce, tu mrówki lub dżdżownice do wytworzenia interakcji z widzem, pozostawiając jednak duże pole tym zwierzętom do swobodnego egzystowania w stworzonych habitatach.



Flamingo tworzy 4 bioreaktory mrówek umieszczając je w zaprojektowanych przez siebie systemach kolumn i naczyń, które zasiedla egzotycznymi mrówkami. Działanie zaprojektowane na wiele lat (pierwotnie dwadzieścia) zakłada istotne założenie, że organizm współuczestniczący w procesie nie podlega jedynie umieszczeniu na wystawie i nie ginie wraz z jej przedstawieniem. Mrówki żyją i będą żyć w myśl założenia o szacunku dla współuczestnika projektu. Poszczególne elementy pracy to "Rekonstrukcja nie-ludzkiej kultury", "Królestwo współcodzienności", "Po człowieku. Biokorporacje" oraz "Walka podziemna". Artysta nawiązuje tu do złożonej sytuacji tworzącej interakcję pomiędzy

habitem, czyli technicznym urządzeniem samym w sobie, mrówkami, jako kreatorami zadanego świata i artystą, kreatorem ale i obserwatorem nieprzewidzianych rzeczy w tym świecie i widzem. Wszyscy ci uczestnicy projektu (nazwijmy ich za konceptem Latoura „aktorami” – o czym w dalszej części rozdziału), poddawani są tej określonej przez artystę symbiotyczności. Flamingo w dalszych prezentacjach performatywnych zapisywał lub odtwarzał na żywo wzmocnione dźwięki wydawane przez mrówki z kolażami muzycznymi/dźwiękowymi tworząc rodzaje spektakli, w których element kreowany przez mrówki pełnił istotną rolę. Jednocześnie dokonywano zapisu procesu budowania kolonii w postaci dokumentacji fotograficznej, która sama w sobie jest cyklem obrazów – dokumentacji artystycznej procesu. Autor rozwinął tę symbiotyczność w pracy *My-wspólny organizm*. Tu habitatem dla nieludzkiego aktora jest bioreaktor dla dżdżownic. Zapis aktywności bioelektrycznej pierścienic przekłada się na impulsy świetlne, których doświadcza widz. Widz siadając na krześle (o podobnej do krzesła elektrycznego strukturze) poprzez okulary VR doświadcza też całkowicie nowego świata zaprojektowanego przez autora. Flamingo dopełnia instalacji poprzez ustawiony obok habitat – pusty jednak i jakby gotowy do zasiedlenia przez nas – ludzi, widzów. Ten habitat oświetlają również impulsy generowane na bazie aktywności dżdżownic. Ta praca idzie dalej, niż „symbiotyczność...” poprzez właśnie tę część wystawy, gotową do przyjęcia nowego aktora tego procesu w przygotowanym już bioreaktorze.

W pierwotnym założeniu w roku 2012 Flamingo opierał swoje prace na dość negatywnym stosunku do działań człowieka, wspominał film ukazujący zalewanie betonem wielkiego mrowiska, niszczące działania człowieka. W wywiadzie udzielonym podczas pierwszej prezentacji habitatów powiedział: „Człowiek zawsze stawia się na pozycji wyższej, tej pierwszej, nadrzędnej, i daje sobie prawo do tego, żeby zalewać, wymazywać, niszczyć.”⁷ Można więc przyjąć, że budując habitat chciał dać okazję do tworzenia mrówkom życia na nowo w warunkach partnerstwa z twórcą. Założenie post-humanistyczne.

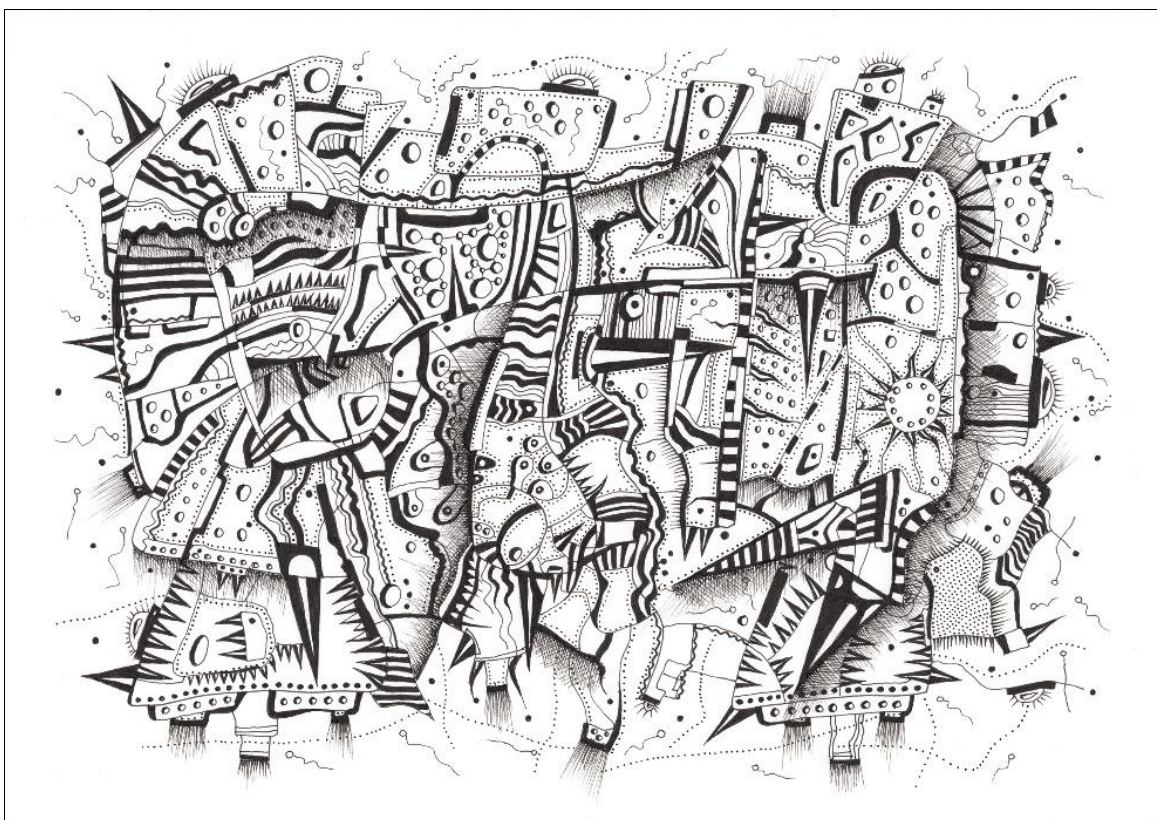
Autor projektów wyraźnie inspirował się tu założeniami filozofii i socjologii nauki reprezentowanymi przez Bruno Latoura. Nie dziwi to w kontekście tego, że choć swoje założenia Latour przedstawiał już od lat 80-tych XX-go wieku, to przekłady polskie i

⁷ *Elvin Flamingo - Życie i twórczość*. online: <https://culture.pl/pl/tworca/elvin-flamingo>

zainteresowanie tą wiedzą w Polsce trafia na lata 2008-2014. Flamingo działa więc w czasie, w którym Latour jest w szczycie swojej polskiej popularności. Z pewnością artystę inspiruje też promotor jego pracy doktorskiej Prof. Grzegorz Klaman, wielki entuzjasta tak bio-artu, jak i post-humanistycznych koncepcji filozoficznych w tym Latoura. Sama wiedza o teorii aktora-sieci (ANT actor-network theory) rozwija się w Polsce w sposób specyficzny. Tłumaczeń dotyczących ANT i opracowań podejmują się albo ludzie związani z kulturą (tu toruńska szkoła konstruktywizmu), albo polityką (tłumaczenia Krytyki Politycznej). Z tego powodu obraz ANT skupia się bardziej na jej znaczeniu politycznym, społecznym lub filozoficznym, pomijając kwestie ekologiczne, czy włączane do ANT koncepcje naukowe i techniczne. Niemniej jednak Flamingo wyczuwa w tamtym czasie potencjał tak skonstruowanego systemu obrazowania i rozumienia świata, jako równoważnego dla wszystkich aktorów procesu. Jest to siłą i nowością projektów. Czy jednak są one w swoim założeniu bio-artowskie i post-humanistyczne? I tak i nie. Jak zacytowano poprzednio, autor tworzy swoje prace w odpowiedzi na działanie człowieka. Wyraża w nich niepokój i współczucie dla niszczonej natury i próbuje pokazać rozwiązania znaczące do postulowanej symbiotyczności. Stawia więc postulat realizowany przez nadawanie ról aktorom procesu, ukrywa jednak fakt, że sam jest kreatorem tego procesu. Tworzenie spektakli dźwiękowych jest tu cały czas antropocentryczne, narzuca skojarzenie z tetrami dziwołagów z przełomu XVIII i XIX wieku. Istota wyższa inkorporuje tę niższą i pobudza do wytworzenia znanej sobie formy estetycznej. To założenie można podważyć tylko widząc artystę jako kuratora procesu, uwydatniającego nieznane interpretacje aktorów procesu – i tu na równi mrówki, artystę i muzyków.

Aby to zrozumieć trzeba sięgnąć do dalszej twórczości Flamingo. Przywołać należy tu prace z cyklu *Dziennik Szpitalny* z roku 2018. Elvin Flamingo był hospitalizowany, o czym sam pisze w materiałach towarzyszących wystawie w szpitalu psychiatrycznym z powodu zaostrzenia choroby dwubiegunowej. W szpitalu tworzy rysunki o bardzo złożonej strukturze z przenikającymi się fantazyjnymi kreacjami o cechach ni to ludzi, ni zwierząt; jakiś hybryd zapełniających pole rysunku. Jest ich kilkanaście, może kilkadziesiąt (autor nigdy nie wystawiał wszystkich). Te przenikające się kreacje tworzą zawsze zamknięty twór-organizm o dużej złożoności sugerujący właśnie symbiotyczność poszczególnych elementów składowych. Prace są zamknięte w formie, organizm zawsze tworzy centralny twór przenikających się podstruktur, obramowanie pozostaje białe i puste. To jak habitaty mrówek. Jednak w tym przypadku to autor podlega działaniu jako nieludzki aktor sieci. Z

uwagi na chorobę podlega zamknięciu w reaktorze szpitala. Już nie on mrówkom, ale lekarze jemu stworzyli habitat. Dają dom, karmią, otaczają opieką, wreszcie podają leki. Ta biała bezpieczna przestrzeń habitatu pokazuje się na rysunkach, nawet jeśli centralny twór budzi jakieś niepokoje, to białe spokojne obramowanie jest tą przestrzenią bezpieczeństwa. Szpital odcina autora od groźnego świata, daje poczucie bezpieczeństwa i spokojnej pracy.



I to jest kontekst oceny prac Flamingo. Podzielenie tych prac i pokazywanie ich osobno ten kontekst gubi. Dokumentacja zapisu bioreaktora mrówek i część prac ze szpitala została zakupiona przez tworzone muzeum NOMUS. Na wystawie *NOMUS. Muzeum w budowie* w roku 2019 prace pokazane zostały oddzielnie, bez należytego komentarza. Flamingo nie miał tu szczęścia do opieki kuratorskiej. Zabrakło tej ostrości widzenia, którą powinien nadać kurator, czy historyk sztuki, jej badacz, dokumentalista. W tym kontekście habitaty, rysunki i inne artefakty, które Flamingo pozostawia, są tylko dokumentacją interakcji, którą tworzy on w latourowskiej sieci, gdzie aktorzy zamieniają się rolami. Raz Flamingo dominuje tworząc habitat dla mrówek, raz lekarze tworzą go dla niego, oni stają się kreatorami o najwyższej możliwości działania. Ale tylko do roku 2020. Pandemia COVID zdejmie lekarzy z tego piedestału burząc ich starannie skonstruowany świat, przewracając

organizację wydawać by się mogło doskonałą. Lekarze stają się elementem tego samego łańcucha. Opisywane koło zależności zamyka się poddając człowieka władzy mikroorganizmów w ich stworzonym dla człowieka habitacie.

Z tego punktu widzenia udaje się pokazać współczesne współlistnienie i przełożenie na sztukę i naukę filozofii ANT. Nie widzą jej lekarze w Polsce, system jako niedofinansowany i niewydolny personalnie nie docenia psychiatrii behawioralnej. Tak więc (z wyjątkiem próby przyłożenia ANT do badań nad ADHD) Polska znajduje się na peryferiach tych rozważań, co nie pozwala na właściwe zrozumienie tez Latoura w praktyce. Szerokość myślenia powinna pokazać, że nie tylko Flamingo, jego prace, czy interakcja są tu aktorami. Na równi występują to opisy i słowa, analizy tak pracy jaki życia Flamingo. W tym kontekście ani jego bioreaktory, ani rysunki nie są „dziełami” bio-artu. Sztuką jest on sam. Przez swoją drogę stawia znak równości pomiędzy życiem-naturą a sztuką, zaciera granice dokonując transgresji od tego, co tworzy do tego, czym, lub kim, sam on jest.

Ten przykład pokazuje, że działania bio-artu nie mogą być ocenione bez kontekstu współczesnej nauki i filozofii. W późnym okresie po roku 2000 Latour i inni twórcy ANT przekładają jej założenia na koncepcję czarnych skrzynek, czyli w zakres tzw. teorii relacyjnych. Poszczególni aktorzy, lub grupy aktorów, jeśli ich relacje są ustabilizowane, opisywani są jako czarne skrzynki o nieistotnej zawartości. Tylko dane na wejściu i wyjściu ze skrzynki stanowią o relacjach systemu, czyli interakcji aktorów. Ta koncepcja nie jest niczym nowym. Jeśli trafiła do sztuki i filozofii, socjologii i medycyny, badan nad katastrofami i klimatem musi mieć swoje podstawy w matematyce. I tak rzeczywiście jest. ANT choć pierwotnie podświadomie, ale później już wprost (już w XXI wieku) czerpie z cybernetyki. Światowy twórca cybernetyki Marian Mazur już w latach 60-tych XX-go wieku oparł swój zarys cybernetyki (który po wyjeździe z Polski rozwijał na MIT w Bostonie) na koncepcji skrzynek, boksów. Proces wewnątrz takiej skrzynki był nieistotny, był pochodną interakcji pomiędzy skrzynkami (aktorami) tylko reagującymi danymi na wejściu i wyjściu ze skrzynki, boks wewnątrz uczył się pewnych zachowań, różnie w zależności od wejściowych danych, 20 lat później to uczenie opisze teoria chaosu dopiero po ustanowieniu matematycznej koncepcji teorii elementów skończonych (FEM – fine element model). Ciekawe jest tu przywołanie Mariana Mazura w kontekście interakcji międzyludzkich, ponieważ w jednej z jego pierwszych książek, dla zrozumienia przez czytelnika opisał on

cybernetyczny model bójki w barze na Śląsku.⁸ I tak filozofia goni naukę, sztuka filozofię, aby dopełnić sposób tłumaczenia świata. Jarosław Czarnecki przyjmuje pseudonim Elvin Flamingo. Tworzy byt - obiekt sztuki. Staje się projektem. Czarną skrzynką.

II. beta (β).

Nowe media w sztuce, w tym tzw. media mokre będące podstawą prac bio-artu są stosunkowo nową formą sztuki. Mówimy, że ich rozwój przypada na erę posthumanizmu, końca awangardy, czyli ogólniej na epokę, w której człowiek traci swoją pozycję jako sprawca dziejów i sam staje się częścią przyrody/natury, redukcją funkcji sił nadprzyrodzonych (Boga/boga) i utratę poczucia wyjątkowości. Gubi się gdzieś Kantowskie asertoryczne stwierdzenie, że „człowiek ma rozum”, gubi się sama asertoryczność zła i dobra. Dla zrozumienia pozycji bio-artu wymaga to nieco głębszego rozpatrzenia.

Nauka od czasów wprowadzenia pojęcia ewolucji rozpatruje miejsce gatunku ludzkiego i jego pochodzenie w kontekście odejścia od wyjątkowości kreacji i wyjątkowości naszego gatunku. Należy zauważyć, że nawet wczesne myślenie o ewolucji zakładało, że „pochodzimy od małp” i było cały czas stwierdzeniem antropocentrycznym. Dowodzi, że jakkolwiek zgadzamy się z ewolucją i ona nas uformowała to jednak zaszliśmy wyżej i jesteśmy ważniejsi, lepsi i mądrzejsi od naszych protoplastów. Ten aksjomat zostaje zredukowany w drugiej połowie XX-go wieku. Badania nad genomem człowieka udowadniają, że odsetek genów różniących nas od innych ssaków jest mniejszy niż 10%, a gdy porównujemy się do małp naczelnych ta różnica spada poniżej 2%. W myśl tych doniesień naukowych człowiek przestaje być wyjątkowy. Naukowcy zaczynają zdobywać wiedzę o sposobach organizacji życia zwierząt, ich strukturach społecznych, sposobach komunikowania i wspólnoty działania. Natura nie wydaje się być zbiorem jakichś jednostek roślinnych, czy zwierzęcych, ale objawia swoją złożoność i strukturalny porządek. Samo odkrycie pewnej cykliczności procesów, czy zakrętów czasowych w momentach okresów

⁸ M. Mazur *Cybernetyka i Charakter*. online:
http://autonom.edu.pl/publikacje/mazur_marian/cybernetyka_i_charakter1976-ocr.pdf

wielkiego wymierania gatunków (min. dwukrotnego), nakazuje spojrzenie na człowieka w jego krótkiej historii jako na element pewnego cyklu, okresów wzrostu, panowania, regresji i ostatecznego zaniku. Po tysiącach lat historii świadomości człowieka zrozumieliśmy jako gatunek, że nie jesteśmy wyjątkowi. Co więcej zrozumieliśmy, że pewne procesy nie są zadane, nieuchronne i stałe w swojej strukturze. Rozwój genetyki i inżynierii genetycznej pokazał, że genami można manipulować, zmieniać je, modyfikować i w ten sposób wpływać na proces ewolucji. Ortodoksi oczywiście powiedzą, że to nienaturalne, że to wbrew porządkowi świata. Jak opisano we wstępie do tej pracy są to dylematy, które w pracy ze swoim królikiem postawił Eduardo Kac. Trzeba jeszcze raz przypomnieć, że przywykliśmy do pewnej manipulacji ewolucją, eugenicznego budowania nowych gatunków i ras roślin, czy zwierząt. Podobnie przywykliemy do inżynierii genetycznej. Nikogo nie dziwi już podawanie genetycznie uzyskanych przeciwciał monoklonalnych w leczeniu niektórych chorób nowotworowych. Dla wyjaśnienia np. preparat Rytuksymab (INN: *rituximab*, ATC L01X C02) to lek przeciwnowotworowy i immunosupresyjny. Jest to ludzko-mysie chimeryczne przeciwciało monoklonalne anty-CD20, produkowane metodą inżynierii genetycznej w hodowli zawiesiny komórek jajnika chomika chińskiego. Rytuksymab jest stosowany w leczeniu chłoniaków nieziarniczych (NHL), przewlekłej białaczki limfocytowej (CLL) i reumatoidalnego zapalenie stawów. Preparat stosowany dziś standardowo, i nie on jeden. Na drodze inżynierii genetycznej pozyskiwanych jest wiele preparatów. Najpopularniejszym jest insulina ludzka. W roku 1982 zaakceptowano klinicznie leczenie za pomocą preparatu otrzymanego poprzez wprowadzenie genu ludzkiego do organizmu drożdży. Pozwala to na leczenie setek milionów ludzi na całym świecie bez konieczności uśmiercania zwierząt dla pozyskania ekstraktów z ich trzustek. Można więc stwierdzić, że dopóki czegoś nie widzimy i nie wiemy akceptujemy to. Czyli etyka. Etyką zasłaniamy się zawsze ze strachu, coś jest niedopuszczalne, bo się tego boimy. Ale nie odmówimy insuliny. W taki sposób nauka wyprzedza asertoryczne (dane jako fakt) rozumienie świata. Czy człowiek nadąża za tym postępem nauki?

Żeby się nad tym zastanowić można przywołać popularną wśród ludzi zainteresowanych myślą filozoficzną książkę Jolanty Brach-Czajny.⁹ Autorka dość brutalnie

⁹ J. Brach-Czajna *Szczeliny Istnienia*. wyd III; Warszawa, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, 2018.

rozprawia się z powszechną definicją życia, istnienia, przejawów naszej ludzkiej natury, natury zła i dobra, czy wreszcie z cielesnością i bardziej nawet mięsnością naszej egzystencji. Całe rozważanie zaczyna od fizjologii porodu i nie o fizjologię tu chodzi, ale o konieczność bycia na świecie. Odrzuca stwierdzenia o tzw. darze życia, mówi wprost o tym, że urodziliśmy się bez wyboru. Poród jako mechanizm jest niekontrolowaną fizjologią, nie możemy decydować czy pozostać w łonie matki, czy przyjść na ten świat. Również matka nie może zatrzymać tej fizjologii. Autorka mówi, że zostajemy wypłuci na ten świat i musimy żyć, do końca. Życie w tym obrazie jawi się jako konieczność wynikająca z fizjologii, a my chcemy tylko to życie przeżyć w jakiś sposób. Autorka sama w przedmowie do książki napisała, że: „... fakt istnienia przeżywamy jako niezwykle ważny, więc ogarnia nas zdumienie, ilekroć uświadamiamy sobie, że upływa ono na drobniaczkach”. To pozornie banalne stwierdzenie wyprowadza jednak dalsze implikacje. Wprowadzony zostaje termin „krząctwa” jako opis codzienności. Ruchu poziomego, drgania przy zwykłych czynnościach, nie pozostawiających śladu w pamięci tak osobistej, jak i zbiorowej. To krząctwo czyni nas naturalnym podmiotem życia, częścią przyrody. Drżymy tak samo jak inne gatunki, nawet rośliny. To drżenie powoduje również reakcję innych ludzi. Ciekawym aspektem książki są rozważania na temat charakteru zła i dobra. Autorka odrzuca stereotyp dobra jako naturalnego zachowania się człowieka, a zatem potrzeby walki ze złem. Stara się dowiedzieć, że zło i dobro są naturalnymi stanami współistniejącymi w człowieku. Co więcej, że zło wypływa z natury człowieczeństwa i ma swoją funkcję w naszym życiu i rozwoju. Z podstawowego założenia, że zło i dobro nie jest dane jako dogmat (asertoryczne) wywodzi, że zło i dobro istnieje nie jako obiekt wykonany, ale jako interakcja. Do powstania zła i dobra (podobnie) potrzebny jest ten kto je czyni, ale i ten kto jest jego odbiorcą. Co więcej jakościowe postrzeganie zła zależy od jego odbiorcy. To on przetwarza zadany czyn i to w jego odczuciach zło się materializuje. Siła tego doznania zależy od odbiorcy. W tak przyjętym założeniu logiczniejszym wydaje się Faustowski dylemat chęci czynienia dobra, które prowadzi do zła. Intencje z pozoru dobre mogą obrócić się w zło i cierpienie odbiorcy nawet nie uświadomione. Autorka podaje tu klasyczny przykład odwzajemnienia uczucia miłości do jednej osoby, który to fakt rani inną na ten afekt liczącą. Na pozornym szczęściu buduje się tragedia. Podobnie zło absolutne, bezkierunkowe, wydawać by się mogło bezsensowne jawi się nie jako fakt, ale okoliczność. Człowiek poszukuje w takim złe absolutnym sensu i daje mu ono okoliczność do przeżycia czegoś i skorzystania. Nie należy jednak myśleć, że cierpienie uszlachetnia, wtedy zadający cierpienie jawił by się w roli nauczyciela życia. Tak nie jest. Autorka widzi jedynie równowagę zła i dobra w naturze,

odrzuca więc walkę ze złem, tak samo jak i celowe zło motywowane jakimś paradygmatem. Te rozważania prowadzą dalej, do zrozumienia bezsensu teorii teologicznych istniejących w oparciu o stwierdzenie, że bóg uczynił człowieka dobrym, a potem coś się wydarzyło. Najchętniej jeśli to zło spersonifikujemy i nazwiemy (wspomniany Szatan Fausta), pozwala nam to mentalnie odrzucić zło, które jest naszą naturą. W myśl tych rozważań nie jesteśmy już wyjątkowi, inni od zwierząt, jesteśmy naturą. Tylko na marginesie należy przytoczyć rozważania autorki o semantyce słów „bestialstwo”, czy „zwierzęce zachowanie”. Frazeologicznie i semantycznie przypisaliśmy zło zachowaniom zwierząt, choć żaden gatunek nie zachowuje się tak okrutnie wobec własnych przedstawicieli jak człowiek.

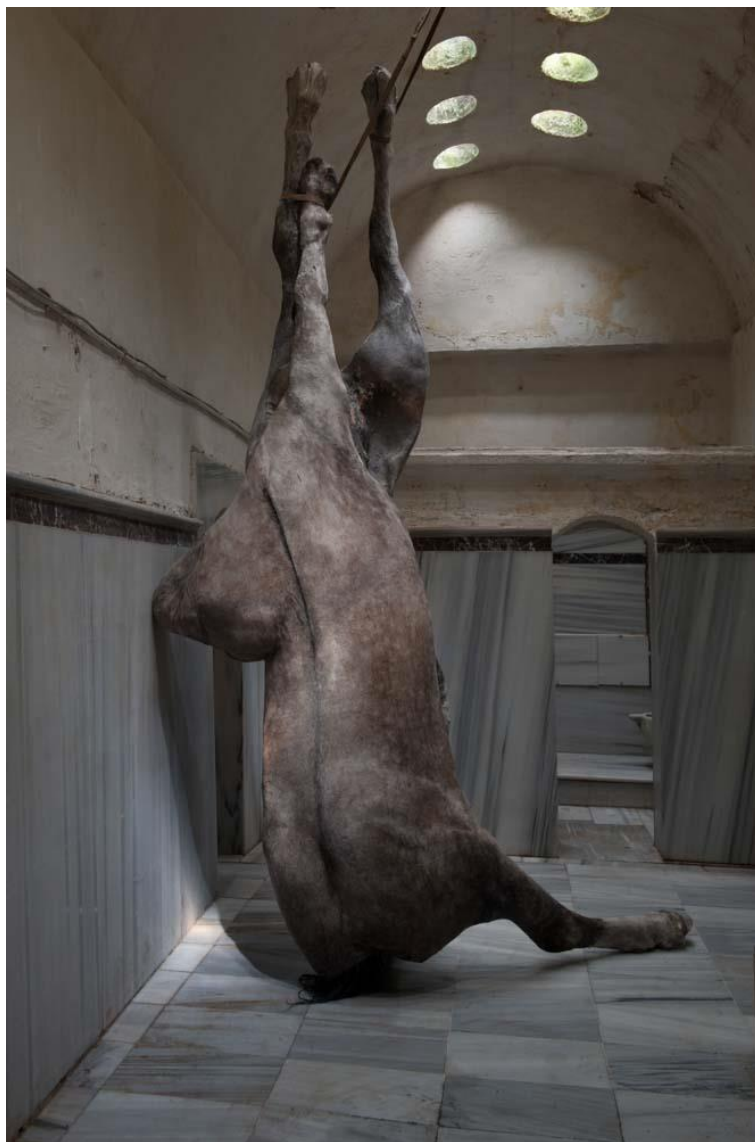
Brach-Czaina w finale swojej książki próbuje znaleźć odpowiedź, wokół której toczą się również rozważania tego opracowania. Odpowiedź o sens istnienia. Odnajduje go w cielesności, czy jak definiuje w mięsnoci człowieka. Zauważa, że człowiek jest mięsem, jak i wszystkie inne stworzenia tworzy łańcuch pokarmowy całego biotomu Ziemi. Porównuje świadomość naszego istnienia do jedzenia zwierząt, które w konsekwencji prowadzi nas do bycia zjedzonym, choćby po śmierci. Widzi w tym łańcuch poświęcania życia dla podtrzymania innego życia, i jest to łańcuch pokarmowy. W kontekście nieuniknionego aktu narodzenia, krzątaactwa i dobra i zła w ludzkiej naturze widzi w tym jedyny sens istnienia, jako poświęcenia oddawanego wzajemnie w podtrzymaniu istnienia – zjadaniu się nawzajem. W tym znaczeniu zadanie człowieka widzi nie jako jedynie wejście w mięsnoci, ale jako jej udźwignięcie. „Czynności uwznioślana – tak nam droga a tak nieszczęśliwie oderwana od wszelkiej realności- dokonana musi być na samym dnie” – pisze Brach-Czaina.¹⁰ To mięsnoci staje się łącznikiem pomiędzy realnością świata a naszymi pragnieniami wyjątkowości antropocentrycznej. Tak traktowana mięsnoci pozwala zredefiniować znaczenie wspólnoty, jako elementów współznaczących, współdziałających ale i współopiekuńczych. To taki rodzaj związku, który wymaga nie tylko wzajemnego uzależnienia, ale i wzajemnego wsparcia. Postrzega jednak tę wspólnotę jako taką, w której inne byty nas nie uspokajają, ale niepokoją. Jak pisze „jest to wspólnota krwiożercza, wspólnota pokarmu, powszechna służba ciałem, na którą jesteśmy skazani i dzięki której istniejemy i gnijemy”.¹¹ Pozornie odwraca to człowieka od religii, wiary w przeznaczenie człowieka, jego wyjątkowość jako kreacji boga, naznaczenie dobrem i pięknem itd. Pozornie. Brach-Czaina w rozdziale o mięsnoci jako przypis wtrąca jednak misterium

¹⁰ J. Brach-Czaina *Szczeliny Istnienia*. Wyd. III; Warszawa, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, 2018.

¹¹ tamże

Chrystusa: bierzcie i jedzcie z tego wszyscy, to jest bowiem ciało moje... Dlatego trzeba się nad tym zastanowić (bo wręt ten musi być celowy). Gdy dokona się fuzji wyników badań naukowych nad genomem z filozofią Brach-Czainy należy również zredefiniować mityczną przypowieść o Chrystusie. W tym znaczeniu jest to mit założycielski posthumanistycznego, antyawangardowego ateizmu. Jezus jako pierwszy rozumie tu postulowaną mięśność, naturalny cykl istnienia, i warunek poświęcenia w cyklu pokarmowym. Dla słuchacza (czy czytelnika Nowego Testamentu) musi być wzniesiony do roli boga, który poprzez własne poświęcenie, czy zrozumienie potrzeby bycia ostatecznie zjedzonym służy istotom mniejszym (tu ludziom). Zło czynione przez Piłata nie jest już złem, ponieważ nie ma odbiorcy. Biczowanie nie powoduje aktu zła, gdyż Jezus chce pokazać nietrwałość i cykliczność mięsa rozdartego w cyklu natury, nie budzi grozy, jak nie budzi grozy widok polującego lwa. Mówiąc „wracam do domu Ojca” Jezus ma zapewne na myśli powrót do pokarmowego kręgu natury; stąd ciało i krew, którą nakazuje spożywać. Odbiera sobie wyjątkowość boga stawiając się na równi z tymi, którzy go zjedzą w opisywanym przez Brach-Czainę misterium istnienia. Dygresją autora tego tekstu jest stwierdzenie, że Brach-Czaina postawiła się w roli kobiet, które nie odeszły spod krzyża, chciały dokładnie pojąć znaczenie i przesłanie tego ostatecznego performansu. Inaczej niż mężczyźni, którzy odeszli natychmiast, albo w ogóle się nie pojawili, dokonali własnej interpretacji i wdrożyli ją w życie. W tej przeñośni Brach-Czaina czekała pod tym krzyżem prawie dwa tysiące lat. Jak to zobrazować? Jak przebijając się można z takim rozumieniem znaczenia nauki i filozofii do odbiorcy, czyli krzątającego się człowieka. Dla potrzeb opracowania wybrano twórczość Berlinde De Bruyckere przekładającej przedstawione powyżej idee na praktykę twórczą także w technikach bio-artu. Na swoich ostatnich wystawach na Biennale w Istambule (2017) i w Kunsthaus w Bregencji (2015) autorka pokazuje właśnie mięśność. Obiekty stworzone ze skóry, kości i poroży zwierząt uzupełniane są technikami budowania z wosku, papieru i tekstyliów. W odbiorze widzimy ciała zwierząt, sterty ich skór, zabalsamowane szczątki ludzkie. Autorka nakazuje widzowi oswojenie się z ciałem/mięsem w jego końcowej formie rozkładu.

W przedmowie do wystaw De Bruyckere opisuje wprost swoją inspirację Gillessem Deleuze, cytując fragment jego książki o Francisie Bacon'ie: „Człowiek staje się zwierzęciem, ale nie bez zwierzęcia stającego się stworzeniem duchowym w tym samym czasie, duch człowieka, jego fizyczność objawia się w lustrze takiego Eumenidesowego przeznaczenia”.¹²To nawiązanie do cyklu natury, zła i dobra, który to dylemat rozwija ta pierwsza z wielkich greckich tragedii. De Bruyckere chce zrozumieć to obycie z mięsem właśnie w świetle Deleuze'owskich rozważań o ciele. „Ciało (body) ujawnia się gdy



przestaje być podtrzymywane przez kości, a kości nie są pokrywane ciałem-powłoką (flesh – tu różnica pomiędzy body i flesh trudna do uchwycenia w języku polskim), gdy istnieją na swoich warunkach. Ten malarski obraz napięcia pomiędzy kośćmi i ciałem jest do

¹² B. De Bruyckere *The Embalmer*. Bregenz, Kunsthaus Bregenz Verlag, 2015.

wyobrażenia ale tylko poprzez mięso, jego strukturę i kolor. Mięso określa ciało (body), w którym ciało-powłoka (fesh) raczej konfrontuje się z kośćmi niż z nimi komponuje jako całość.”¹³ Widz ma zrozumieć, że sam jest mięsem; nie różni się od zwierząt, czy roślin w swoim przemijaniu w cyklu natury. Estetyka mięsa jest tu trudna do przyjęcia, wrażenie zetknięcia z czymś bolesnym jako wiedzą o sobie samym nakazuje tę wizję podświadomie odrzucić.

W Bregencji (*The Embalmer* 2015) autorka pokazuje całą salę zabalsamowanych obiektów przypominających ludzkie ciała zamkniętych w porożach jeleni, pokrytych krwią



i nieznanymi wydzielinami. Ten obraz rozkładu konfrontowany z czystością betonowej sali bez okien, sztucznym światłem przypomina prosektorium, czy fabrykę gdzie mięso jest tylko mięsem. De Bruyckere pokazuje film z ubojni w Brukseli, gdzie codziennie setki zwierząt jest oskórowanych, skóry do dalszego procesu przetwarzania układa się w stosy ociekające tłuszczem i krwią. To świadome zestawienia przekazywane widzowi niejako na zimno. Kontekst historii, mitologii, filozofii, ale także znajomości procesów technologicznych pozwalana osiągnięcie zamierzonego efektu. Obiekt jest nośnikiem tej interakcji, artystka znika w tle, bo dla interakcji jej przeżycie nie jest istotne. Pomimo, iż prace De Bruyckere

¹³ B. De Bruyckere *The Embalmer*. Bregenz, Kunsthau Bregenz Verlag, 2015.

są znaczącymi obiektami wizualnymi, to należy zauważyć, że skala przedstawienia nie jest tu elementem tworzącym opisaną interakcję.

Można skonfrontować takie podejście z *Piramidą Zwierząt* Katarzyny Kozyry. Za Karolem Sienkiewiczem zauważamy, że, Kozyra przeżywa przetworzenie i wypchanie konia do swojej instalacji, pogrąża się w depresji, zamyka. Przywołuje w sobie obrazy ciągnięcia ciała konia po podłodze, zadarcia skóry o strukturę betonu...¹⁴ Inaczej niż Berlinde De Bruyckere przeżywa – nie analizuje. *Piramida Zwierząt* wyraża to samo co *Embalmer* De Bruyckere, ale nie jest zapisem świadomego przetworzenia kultury i filozofii, to nie filozoficzne studium cyklu życia, ale lament nad okrucieństwem.

II. gamma (γ)

Od nieco ponad pięćdziesięciu lat człowiek umiera inaczej niż wszystkie organizmy żywe. Kiedy ścinamy drzewo za jego śmierć uznajemy moment kiedy ustaje przepływ płynów wewnątrz jego korzeni, pnia i liści, a więc możliwość zaopatrzenia w wodę i substancje mineralne. Podobnie zwierzę umiera gdy ustanie akcja serca i zatem krążenie krwi, czyli kończy się możliwość przenoszenia tlenu i substancji pokarmowych poprzez obieg płynów. Jedynie człowiek od 1967 umiera inaczej. Do śmierci człowieka nie jest potrzebne ustanie krążenia płynów, śmierć pnia mózgu, organu regulującego pracę innych narządów kończy nasze biologiczne życie. Dla postronnego obserwatora, nie-specjalisty, człowiek żyje dalej, bije serce, krąży krew, ciało odruchowo zareaguje na ból. Rozwój wiedzy o fizjologii umierania pozwolił na takie przededefiniowanie śmierci. Ale nieprzypadkowo definicja pojawia się w roku 1967. To rok, w którym Christiaan Bernard przeszczepia pierwsze serce. Pojawia się konieczność pozyskiwania narządów dla ratowania życia innych ludzi. Państwo (państwa) musi się odnieść do tego postępu nauki. Medycyna wyprzedziła dyskurs etyczny, czy rozwój tanatologii (nauki o śmierci). Państwo do umycia rąk od takiego problemu wykorzystało naukowców. Na Uniwersytecie Harvarda zbierze się komisja bioetyków i lekarzy aby zdefiniować śmierć na nowo. Robert Ebert, Dziekan Wydziału Medycznego Uniwersytetu Harvarda, w swoim liście do komisji napisał:

¹⁴ K. Sienkiewicz *Zatańczą ci, co drżeli. Polska Sztuka Krytyczna*. Warszawa, Wydawnictwo Mówi Muzeum, 2014.

„Chcielibyście przededefiniować śmierć, aby umożliwić pozyskiwanie odpowiednich organów dla osób wymagających transplantacji”. Nikt nie zaprotestował, nawet wszechobecny w Bostonie dość ortodoksyjny kościół katolicki. Już rok później tak rozumianą definicję śmierci przyjmie cały świat, wyłame się tylko Japonia. Ta pozornie drobna zmiana doprowadziła do olbrzymiego sukcesu transplantologii jako formy leczenia. Ale też zwalnia lekarzy z utrzymywania „przy życiu” (wg poprzedniej definicji) ludzi z uszkodzonym pniem mózgu, redukuje koszty systemu medycznego. Władza używając wiedzy wpływa na populację przesuując zasoby z leczenia/ podtrzymywania ludzi nieuleczalnie chorych na kreację ludzi przywracanych społeczeństwu. Nawet, ale dopiero 30 lat później papież Jan Paweł II na kongresie transplantologów w Rzymie pochwali i usankcjonuje tą praktykę. Nazwie ją „darem życia”. Ale władza pójdzie dalej. W wielu państwach wprowadzi tzw. zgodę domniemaną. Uzna, że każdy człowiek ma taką wiedzę o transplantacjach, że jeśli nic o tym nie mówi to zgadza się na takie wykorzystanie swojego ciała po śmierci. Może wpisać się na tzw. listę sprzeciwów, ale musi poświęcić na to czas i dotrzeć do sposobu w jaki to zrobić. Tego władza nie będzie propagować.

To rozważanie absolutnie nie podważa słuszności definicji śmierci, nie staje w kontrze do rozwoju medycyny. Pokazuje jedynie sposób realizacji celów populacyjnych podparty badaniami i aliansem wiedzy z władzą.

Jest jeszcze jeden aspekt tego zagadnienia. Na początku lat dwutysięcznych, Ferdinand Koeckerling, prowadzący niemiecką bazę chorych operowanych z powodu przepuklin (HerniaMed) zauważa, że niewielkie przepukliny pępkowe mogą być operowane bez implantu. Wyniki są podobne. Nie otrzyma jednak zgody na takie badania, nie zdobędzie finansowania. Pozytywny wynik takich badań znacznie zredukowałby rynek implantów i naruszył interes korporacji, które je produkują. Dlatego nikt nie sfinansował tych badań do dziś. W okresie globalizacji i maksymalizacji zysków rozwój nauki dokonuje się bardzo często pod konkretne tezy. Władza ma mechanizmy kontroli wiedzy. Specjaliści medycyny, tak transplantolodzy jak i herniolodzy (chirurdzy - specjaliści leczenia przepuklin), opierają się na wynikach badań naukowych i algorytmach. Przeciętny pacjent nie wyobraża sobie nawet zaplecza procesu leczenia, któremu jest poddawany. Nauka i algorytmy zrobiły z pacjenta jednostkę biologiczną, bo nie leczy się chorego, ale chorobę (nawet frazeologicznie: „Pan X. był leczony na raka trzustki”, a nie „leczono pana X.”) nie dając mu wyboru w procesie leczenia. Nawet zgoda na interwencje medyczną może być podpisana *ex cathedra* przez 3 specjalistów, ubezwłasnowolni chorego. Nauka i algorytmy uwolniły też lekarza od

odpowiedzialności, jeśli zrobił wszystko tak jak napisano, nie ma sobie nic do zarzucenia. Takie podejście zamienia uniwersytet medyczny na wyższą szkołę zawodową. Są to mechanizmy postulowanej przez Michela Foucaulta biowładzy i biopolityki.^{15 16}

Filozofia społeczna Foucaulta opisuje różne rodzaje władzy i różne mechanizmy wpływania na społeczeństwo. Od podstawowego mechanizmu kary za przekroczenie prawa, a więc zwrócenie się przeciwko państwu to prawo stanowiącemu. To powód, dla którego kary nie wymierza pokrzywdzony, lecz państwo, czyn oceniany zwraca się przeciwko niemu. Autor dowodzi, że historycznie było tak do mniej więcej początku XVIII-go wieku. Potem zrozumiano, że samo karanie nie jest do końca skuteczne i przetransformowano karę w troskę. Obywatel jako siła napędowa rozwoju społeczeństwa przemysłowego jest już nie własnością, ale zasobem, o który trzeba dbać. Foucault rozkłada ten system na czynniki i tłumaczy jego mechanizmy działania. Władza ulega dysocjacji poprzez oddanie kontroli na dół drabiny społecznej, w idealnej wersji na kontrolę jednostki nad samym sobą w interesie władzy i społeczeństwa. W społeczeństwach liberalnych ta kontrola dokonuje się poprzez chorobę lub wstyd. W społeczeństwach nieliberalnych poprzez obyczajowość i religię. Choroba i wstyd podobnie jak obyczajowość i religia narzucają gorset jednostce, czyniąc ją społecznie nieużyteczną. Jest to technika modelowania populacji dla celu jakim kieruje się władza. Opanowanie ciała – jednostkowej składowej populacji służy tu dla państw liberalnych wytworzeniu podmiotu do maksymalizacji produkcji, dla nieliberalnych siły do działań militarnych, bądź porządku wewnętrznego. Tak czy inaczej postulowane kontrolowanie społeczeństwa przez wiedzę i jej alians z władzą jest narzędziem tak pojętego nowego ładu. A medycyna nie jest przecież czymś, przeciwko czemu ludzie będą się buntować. Najbardziej absurdalny jest tu mariaż biowładzy z tradycją narodową bądź chrześcijańską. Niektóre państwa/rządy próbują wykorzystywać argumenty paranaukowe do faktycznego zarządzania opinią publiczną. I tak dla realizacji celów politycznych można np. zamienić problem emigrantów, na problem roznoszonych przez nich chorób. Można zmienić zjawisko zróżnicowania orientacji płciowej na problem zamieniania dzieci w homoseksualne, co zagrozi wyginięciem „narodu”. Ale prawdziwym problemem jest to, że

¹⁵ *Festiwal Filozofii: Foucault, Deleuze, Derrida*. red. B. Banasiak, K.B. Jaksender, A. Kucner, tom III, Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek, 2011.

¹⁶ M. Foucault *Historia Seksualności*. Warszawa, Czytelnik, 1995.

środowisko naukowe takich półprawd nie weryfikuje. Nie obserwuje się aby naukowcy narzędziami nauki zaatakowali władzę. Mogą czasami podpisać się pod protestem, bronić jakiegoś dysydenta, artystę, ale zrobią to z poziomu kultury społecznej, inteligencji. Nigdy z poziomu nauki. Nie wytłumaczą się z wydatkowania subwencji otrzymanych od władzy na taką działalność. Zresztą to władza podpisze ich nominacje w stopniach naukowych, uczyni ich nominatami z mandatem do tworzenia argumentów wiedzy.

Sztuka przeciwstawia się władzy, choć też w XXI-ym wieku już nie tak zaciekle i otwarcie jak w poprzednim XX-tym wieku. Władza adoptowała nawet street-art, graffiti, czy sztukę krytyczną. Niedofinansowani artyści żyją z dotacji władzy i korporacji, marzeniem większości z nich jest taką dotację otrzymać. Kontra jest subtelna, niejednoznaczna, nie uchybia władzy wprost, co nie oznacza, że nie jest dosadna, czy radykalna.



W roku 2015 Hicham Berrada marokański artysta pracujący w Paryżu pokazuje pracę Mesk-ellil (na zdjęciu z wystawy w Palazzo Grassi w Wenecji w roku 2018). To arabska nazwa pewnego rodzaju orchidei, która pachnie wyłącznie nocą. Berrada jest przedstawicielem science-artu swoje prace opiera na głębokich studiach z fizjologii, procesów biochemicznych i genetycznych. Rozważa zachowania roślin w kontekście ich

biochemicznych uwarunkowań dla późniejszego ich modyfikowania. W Mesk-Ellil w siedmiu potężnych (0,5 x 2,0 x 2,5 m) terrariach z nieprzepuszczającego światła do wewnątrz szkła umieszcza rosnące orchidee. Od początku ich wzrostu konsekwentnie zamienia cykl dnia i nocy za pomocą specjalnych lamp po to, aby sprowokować te rośliny do odwrócenia cyklu ukrycia i wydzielania zapachu. Tak przeprogramowane rośliny otwierają kwiaty w dzień rozprzestrzeniając zapach w galerii podczas zwiedzania wystawy. Stają się dostępne, emanują. Autora interesuje tu również polityczny wymiar dokonanej zmiany. Podjęty wysiłek naukowy i twórczy pokazuje, że pewne zachowania nie muszą być naturalne. Naturalne jako zasada, a więc możliwe do wytłumaczenia przez porządek natury. Człowiek nie żyje już w porządku natury, zmienia ją, modyfikuje. Podobnie jak Berrada modyfikuje naturalny porządek cyklu życia pachnącego kwiatu orchidei. Berrada urodzony w Maroku, zna i ocenia stan „praw naturalnych” w kulturze Islamu. Na otwarciu wystawy pozwoli sobie na uwagę, że wysiłek naukowy i artystyczny może przełamywać stereotypy.¹⁷ Nawiąże dyskretnie do sytuacji islamskich kobiet ukrytych w blasku dnia i rozkwitających w terrariach swoich domów głównie nocą. Z perspektywy Paryża już mu wolno.

¹⁷ H. Berrada H.: teksty i film autora Mesk Ellil, online: www.hichamberrada.com

Rozdział III. Podsumowanie.

Przedstawione opracowanie próbuje udowodnić tezę o jednoczasowości rozwoju filozofii, nauki i sztuki. Te trzy dyscypliny wspólnie poszukują odpowiedzi na pytanie o istotę świata, życia, kultury. Wszystkie trzy czerpią z rozwoju i podnoszenia stanu wiedzy i zrozumienia – w tym sensie się uzupełniają. Opracowanie nie aspiruje do systematycznego przeglądu dokonań żadnej z tych dziedzin. Podaje jedynie kilka przykładów synergii rozwoju, które w ocenie autora pozwalają zbliżyć się do rozumienia sztuki i filozofii współczesnej w kontekście postępu wiedzy naukowej. Zobaczyć wyzwania i zagrożenia, a więc zrozumieć to, kiedy sztuka korzysta, a kiedy kulturę kontestuje. Sztuka różni się od nauki, ale cytując za Stephenem Wilsonem: sztuka i nauka są aktami kulturowymi. Wilson jest profesorem na Uniwersytecie Stanowym w San Francisco, gdzie kieruje katedrą sztuki konceptualnej. Zajmuje się elektroniką i symulacjami jako materią sztuki. W swoich pracach porównuje sztukę do nauki. Pokazuje gdzie są one różne: sztuka poszukuje komunikacji wizualnej lub sonicznej, nauka posługuje się narratywnym tekstem, sztuka chce przełamać granice tradycji, nauka opiera się na systemie normatywnym; sztuka poszukuje odpowiedzi estetycznej od widza, nauka jedynie zrozumienia; sztuka kieruje się emocjami i intuicją, nauka rozumem. Są jednak zauważalne podobieństwa: obie cenią uważną obserwację środowiska w celu zbierania informacji poprzez zmysły, obie cenią kreatywność, obie używają abstrakcyjnych modeli do opisanego tego co istnieje i chcą indukować zmiany, wprowadzać innowacje i ulepszenia otoczenia, wreszcie obie aspirują do stworzenia dzieł, które mają uniwersalne znaczenie. Wydaje się, że dlatego nie mogą być rozpatrywane osobno. Podobnie filozofia otrzymując dane tych sensorycznych modeli nauki i sztuki musi ewoluować, aby sprostać wyzwaniom współczesności.¹⁸

Spojrzenie na współczesność bio-artu i science-artu odnajdziemy w publikacjach Pawła Tischenko, rosyjskiego lekarza, filozofa, specjalisty od etyki medycznej w ujęciu jej humanistycznego aspektu. Z perspektywy rosyjskiej uczestniczy on w wielu panelach w Europie Zachodniej i USA. Poprzez zaangażowanie humanitarne w licznych projektach zwraca uwagę na zagadnienia od strony człowieka, pacjenta jako podmiotu a nie przedmiotu interwencji. Zauważa, że tak w nauce, jak i w sztuce, rozwój projektów modyfikacji genomu

¹⁸ S. Willson *Art and science as cultural act.* w D. Bulatov *Biomediale. Contemporary Society of Genomic Culture.* Kaliningrad, The National Centre of Contemporary Art., 2004, str:177-190.

i inżynierii genetycznej w ogóle, to problem rozdziału świątyni i rynku (w nawiązaniu do Jezusa wyrzucającego kupców ze świątyni). Wiele projektów pomija rozwój filozofii i bioetyki pędząc w stronę zysku osiąganego w takich interwencjach. Przestrzega przed taką drogą na skróty, efekciarstwem tego wrzącego dziś tygła tak sztuki jak i nauki.¹⁹

Sztuka współczesna ma sens tylko wtedy kiedy jest współczesna. Co nie oznacza: zrobiona dziś na dziś, z tego co przypadkowo znaleźliśmy w narzędziowni medycyny, biologii czy fizyki. Bez stawiania pytań i rozważenia kontekstu jest pusta, jest fajerwerkiem. Przedstawiona praca próbuje dowodzić, że istnieje wielka potrzeba tworzenia sztuki w oparciu o nowe media, w tym bio- i science-art. Musi jednak być to praca rozważna, wynikająca z wiedzy i rozeznania w strukturze materii nauki i filozofii. A ponieważ jak wykazano powyżej zarówno sztuka jak i nauka zajmują się dziś interakcją, sztuka wymaga dobrej oceny krytycznej (kuratorstwo) i właściwie sporządzonej dokumentacji, bez niej nie istnieje. Taka dokumentacja z krytycznym opisem sama przybiera formę dzieła, jest obiektem wystawienniczym, jak i komercyjnym.

Na koniec, podsumowując należy przywołać przykład Andreasa Vesaliusa. W połowie szesnastego wieku otworzył tzw. teatr anatomiczny, w którym wykonywał publicznie sekcje zwłok demonstrując położenie i pracę narządów. Siłą tych spektakli było epatowanie ciałem, martwym ciałem dla zaspokojenia ciekawości gawiedzi płacącej za oglądanie tego teatru. Vesalius pozostawił po sobie znany atlas anatomiczny z rysunkami ukazującymi budowę ciała człowieka. Rysunkami zrobionymi na przypadkowych zwłokach. Krytycznie po latach zauważono, że niektóre z nich miały odchylenia morfologiczne - anomalie, rzadko występujące w populacji. Vesalius pomimo, iż był lekarzem nie zadał sobie trudu przeprowadzenia badań, nie dociekał zmienności. Tworzył fajerwerk dla pieniędzy. Rysunki choć staranne i obrazujące ciało człowieka nie zapisały się w historii sztuki, anatomia w nich zawarta nie może być podstawą do nauczania. Cieszy licealistę i studenta, czasami jest wykorzystywana do uświetnienia folderów promujących różne wydarzenia medyczne. To fajerwerk.

¹⁹ P. Tischenko *Genomic: New Science in the New Cultural World*. w D. Bulatov *Biomediale. Contemporary Society of Genomic Culture*. Kaliningrad, The National Centre of Contemporary Art., 2004, str:60-74.

Piśmiennictwo:

W podanym niżej piśmiennictwie zestawiono źródła tekstowe, które autor wykorzystywał w trakcie pisania pracy. Niektóre z nich nie są cytowane bezpośrednio, jednak są istotne dla omawianych treści. Cytaty bezpośrednie podano w przypisach w tekście. Piśmiennictwo podano w porządku alfabetycznym wg nazwisk autorów, lub wg tytułów (w przypadku opracowań zbiorowych). Nie zacytowano oczywistych źródeł informacji jak np. informacji o insulynie, przeszczepach serca, czy przyspieszaczu CERN.

- Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- Ben-Ary G., *Nervoplastica, sztuka biorobotyczna i jej konteksty kulturowe*, redakcja polska R.W. Kluszczyńskiego, Gdańsk, Wydawnictwo CSW Łąźnia, 2015.
- Berrada H., teksty i film autora Mesk Ellil, online: www.hichamberrada.com
- Betling H., *Antropologia Obrazu*, Kraków, Universitas, 2007.
- Bińczyk E., *Epoka Człowieka*, Warszawa, PWN, 2018.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny Istnienia*, wyd. III; Warszawa, Wydawnictwo Dowody na Istnienie, 2018.
- Bubner R., *Doświadczenie estetyczne* Warszawa, Oficyna Naukowa, 2005.
- Bulatov D., *Biomediale. Contemporary Society of Genomic Culture*, Kaliningrad, The National Centre of Contemporary Art, 2004.
- Colli G., *Narodziny Filozofii*, Warszawa, Oficyna Literacka, 1994.
- Debord G., *Spoleczeństwo Spektaklu*, Warszawa, PIW, 2006.
- De Bruyckere B., *The Embalmer*, Bregenz, Kunsthaus Bregenz Verlag, 2015.
- Dymna E., Rutkiewicz M., *Polski Street Art*, Warszawa, Wydawnictwo Carta Blanka, 2010.
- *Elvin Flamingo - Życie i twórczość*, online: <https://culture.pl/pl/tworca/elvin-flamingo>
- *Festiwal Filozofii: Foucault, Deluze, Derrida*, red. Banasiak B., Jaksender K.B., Kucner A., tom III, Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek, 2011.
- Foulcaut M., *Historia Seksualności*, Warszawa, Czytelnik, 1995.
- Heller M., *Filozofia nauki*, wyd. IV, Warszawa, Copernicus Center Press, 2019.
- *Higgs boson* online: https://pl.wikipedia.org/wiki/Bozon_Higgsa
- Kac E., *GFP Bunny*, w Bulatov D., *Biomediale. Contemporary Society of Genomic Culture*, Kaliningrad, The National Centre of Contemporary Art, 2004, str:360-374
- Kant I., *Krytyka Władzy Sądzenia*, Warszawa, Wydawnictwo naukowe PWN, 2004.
- Klimas M., *Microbiologists Recreate 'Starry Night' And Other Art With Bacteria For Microbe Art Competition*, online: <https://www.demilked.com/agar-jelly-petri-dish-microbe-bacteria-art-van-gogh-starry-night/>

- *Kognitywistyka, o umyśle umyślnie i nieumyślnie*, red. Szymaniak J., Zajemkowski M., Warszawa, Koło Filozoficzne przy MISH UW, 2004.
- Mazur M., *Cybernetyka i Charakter*, online:
http://autonom.edu.pl/publikacje/mazur_marian/cybernetyka_i_charakter1976-ocr.pdf
- Milner J-C., *Dzieło jasne: Lacan, nauka, filozofia*, Warszawa, Biblioteka kwartalnika Kronos, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2017.
- *Po człowieku. Między kryzysem a nadzieją*, red. Lipowicz M. Kraków, Wydawnictwo naukowe Akademii Ignatianum, 2018.
- *Prognozowanie terażniejszości. Myślenie z wnętrza kryzysu*, red. Czaplński P., Bednarek J.B., Gdańsk, Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2018.
- Ranciere J., *Estetyka jako Polityka*, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.
- Sienkiewicz K., *Zatańczą ci, co drżeli. Polska Sztuka Krytyczna*, Warszawa, Wydawnictwo Mówi Muzeum, 2014.
- *Street Art Decade. Urban Forms Gallery*, Gdańsk, Urban Forms Fundacja, 2020.
- Strzeмиński W., *Teoria Widzenia*, wyd. III, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016.
- Tischenko P., *Genomic: New Science in the New Cultural World*, w D. Bulatov *Biomediale. Contemporary Society of Genomic Culture*. Kaliningrad, The National Centre of Contemporary Art., 2004, str:60-74.
- Welsch W., *Nasza Postmodernistyczna Moderna*, Warszawa, Oficyna Naukowa, 1998.
- Willson S., *Art and science as cultural act*, w Bulatov D., *Biomediale. Contemporary Society of Genomic Culture*, Kaliningrad, The National Centre of Contemporary Art, 2004, str:177-190.

Spis ilustracji wg stron w tekście:

1. Str. 17. Elvin Flamingo. „Symbiotyczność Tworzenia, Dzień 1119. Inkubator Nr 1 31.10.2015.” – fotografia , formaty różne (reprodukcja z kolekcji własnej autora)
2. Str.20. Elvin Flamingo. „2018.06.30. To się dzieje w mózgu.” Rysunek na pierze, A4 (reprodukcja z kolekcji własnej autora)
3. Str. 27. Berlinde De Bruyckere. „Rzeźba konia.” Skóra, papier, wosk, polimer. (pracownia artystki, nie datowane) (<https://www.hauserwirth.com/artists/2782-berlinde-de-bruyckere>)
4. Str. 28. Berlinde De Bruycker. „The Embalmer” w Kunsthau Bregenz. 2015 (reprodukcja z publikacji)
5. Str. 32. Hicham Berrada. “Mesk ellil” w Palazzo Grassi , Wenecja 2018. (<https://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/past/luogo-e-segni/hicham-berrada-mesk-ellil/>)

Streszczenia.

Streszczenie części teoretycznej.

Praca powstała dla uzasadnienia tezy o jednoczesnym rozwoju nauki, filozofii i sztuki i ich przemian. Wykazanie słuszności tej tezy opiera się na śledzeniu historii tych dziedzin w ostatnich dziesięcioleciach, ale także wybranych przykładach ukazujących ich rozwój i ewolucję. Prześladowano wybrane etapy rozwoju filozofii nauki od pojawienia się cybernetyki do rozwoju kognitywistyki, koncepcji filozofii ANT, filozofii władzy i zmianę poglądów na doznanie estetyczne. Badania skonfrontowano z wybranymi dziełami bio-artu, sztuki kontekstualnej i posthumanistycznej przedstawiając znaczenie warsztatu naukowego, przekazu intelektualnego i koncepcji w powstaniu i interpretacji dzieł sztuki. Zaznaczono również rolę dokumentacji i kuratorstwa we właściwym odbiorze tak pojętych obiektów sztuki. Udowadniając postawioną tezę wykazano, że wszystkie trzy dziedziny przesuwają swoje zainteresowania od konkretnych, przedstawianych i opisywanych przedmiotów do interakcji wymagających stron w opisywanym układzie. To uzasadnienie prowadzi do wykazania, że filozofia akceptuje i opisuje, a sztuka i nauka odchodzi od przedstawienia, ale jest refleksją nad podjętym sposobem myślenia i przedstawionym redukcjonistycznym modelem. Zarówno nauka, sztuka jak i filozofia podkreślają znaczenie działania w kontekście społecznym, przesuwają znaczenia w stronę aktywności i gestu performatywnego. Pracę kończy refleksja porównująca opisane dziedziny i nadająca dodatkowy sens poszukiwaniom bio-artu w przyszłości.

Opis pracy artystycznej.

W projekcie autor chce zwrócić uwagę na niebezpieczeństwo rozpowszechniania populistycznych haseł prowadzących do wzrostu nastrojów nacjonalistycznych, wręcz ksenofobicznych w Polsce. W samej swojej formie praca jest zwrotem performatywnym o charakterze akcji społeczno-artystycznej prowadzonej tak narzędziami sztuki i nauki. Autor jako artysta, ale również naukowiec, przeprowadza badanie zaprojektowane z użyciem narzędzi nauki i opracowuje jego wyniki jako naukową publikację. Autor oskarża własne środowisko o porzucenie roli przewodnika w rozumieniu funkcji inteligencji w społeczeństwie.

Część B. Szczegółowy opis pracy dyplomowej

B.I. Założenia pracy.

Podstawy projektu:

Autor projektu chce zwrócić uwagę na niebezpieczeństwo rozpowszechniania populistycznych haseł prowadzących do wzrostu nastrojów nacjonalistycznych, wręcz ksenofobicznych w Polsce. Samo postawienie takiego hasła byłoby truizmem oczywistym dla ludzi wykształconych i znających realia działania państwa i propagandy prorządowych mediów.

W akcji chodzi jednak o coś więcej. W samej swojej formie jest ona zwrotem performatywnym o charakterze akcji społeczno-artystycznej prowadzonej tak narzędziami sztuki i nauki. Autor jako artysta, ale również naukowiec, doktor habilitowany medycyny o znacznym dorobku naukowym przeprowadza badanie zaprojektowane z użyciem narzędzi nauki (badanie prospektywne zaślepione) i opracowuje jego wyniki jako naukową publikację. Jako taka może ona zostać opublikowana w periodykach naukowych, przedstawiona na zjazdach i kongresach. Pokazuje tym samym, że można - może nawet trzeba zabierać głos w takich sprawach. Nauka zwykła nie miesza się do polityki; środowisko naukowe zwykle milczy. Trudno określić wszystkie powody tego milczenia, jednak koniunkturalizm, troska o własne stanowiska pracy i kariery akademickie wydaje się być czynnikiem równie ważnym, jak przekonanie o braku celowości takich działań. To nadaje znaczenia wykładowi otwierającemu wystawę. Autor niejako oskarża własne środowisko o porzucenie roli przewodnika w rozumieniu funkcji inteligencji jako testamentu twórców z okresu zaborów. Inteligencja pozostawia resztę społeczeństwa w samotności, nie korzystając z danych jej narzędzi, wykształcenia i autorytetu. Zamykając się w sobie i promując siebie pozostawia pole populizmowi. W tym kontekście tytuł wystawy (Pasożyty) nabiera nowego sensu. Stąd bioartowska prezentacja rosnących bakterii na płytkach Petriego. Nawet bakterie rosnące w postaci liter zostały opuszczone i muszą mówić same za siebie. Naukowcy nie dają im argumentów przeciwko wykluczeniu. Jest paradoksem, że o wartościach Unii Europejskiej, ale też uniwersalnych dla każdego człowieka muszą nam przypominać bakterie. Nie przypadkowo temat ten porusza artysta z Polski. Polskim wkładem w myśl europejską była XIX-to wieczna działalność dla podnoszenia sprawy wolności narodów i aktywne angażowanie się w nią. To hasło przeciwstawienia się

monarchiom absolutnym głosiło wspólnotę ludzi złączonych ideą obywatelskości. („za wolność naszą i waszą”). Dziś należy o tym przypominać, aby ta polska idea nie dotarła do wynaturzenia, skrajnego polskiego egoizmu narodowego, ideologii nienawiści etnicznej, a polski katolicyzm do formy religii przemocy, wrogości i pogardy wobec innych wyznań.

Ufundowanie akcji ze zbiórki społecznej- o ile się uda- ma również na celu pokazanie, że w dalszym ciągu są Polacy, którzy tego chcą.

Rozdział B.II. Opis projektu:

B.II.a. Część badawcza:

Badanie typu randomizowanej ślepej próby dotyczące wymazów z jamy ustnej.

Grupa badana: 50 losowo wybranych imigrantów przebywających w Polsce nie dłużej niż 1 miesiąc.

Grupa kontrolna: 50 losowo wybranych ochotników obywatelstwa polskiego przebywających na stałe w Polsce.

Założenie i cel pracy:

Założeniem pracy jest naukowa weryfikacja tezy Jarosława Kaczyńskiego przedstawionej w październiku 2015 o możliwym powrocie do Europy chorób uznanych za epidemiologicznie groźne poprzez przeniesienie ich przez imigrantów z terenów Afryki i Bliskiego Wschodu; uchodźców wojennych i ekonomicznych. Teza ta jest podstawą do wnoszenia o ograniczenie pomocy humanitarnej i działalności na rzecz uchodźców w Polsce. Jako taka nie była do tej pory weryfikowana w stopniu pozwalającym na odpowiadające rangą upublicznienie danych.

Metoda:

Wymazy zostaną posiane na podłożu agarowym celem określenia ilościowego i jakościowego flory bakteryjnej dla obu grup. Wyodrębnione szczepy bakterii chorób rzadkich i tropikalnych oraz historycznych będących źródłami epidemii. Wyniki zostaną porównane statystycznie i przedstawione w postaci prezentacji naukowej w formie pisemnej i formie wykładu (prezentacja Power Point).

B.II.b. Część performatywna:

Namnożone kultury bakteryjne z wymazów połączone zostaną we wspólnej pożywce dla stworzenia hodowli wielokulturowej. Hodowla ta zostanie wysiana na płycie szklanej w postaci liter. Płyta o wymiarach 1,3x2,8 m zostanie ustawiona w pionie w centralnej części Sali wystawienniczej. Rosnące bakterie utworzą tekst Ody do Radości – hymnu Unii Europejskiej. Prezentacja pracy zostanie poprzedzona wykładem odpowiadającym wystąpieniu naukowemu na konferencjach medycznych (10 min + 5 na dyskusję)

