

Sylwia Szykowna  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Bio art w świecie sztuki

„We are in fact living in a *Biological Age*.”

Suzanne Anker<sup>1</sup>

„The idea of the artist working alone in his studio, consisting of creating an individual ornate object for contemplation, is as anachronistic as the idea of a scientist sitting under a tree and hit by an apple. The artist is not a decorator. The artist is a philosopher. ... Art is a philosophy at large.”

Eduardo Kac<sup>2</sup>

Od 2002 r. „ArtReview”, jeden z najważniejszych międzynarodowych magazynów poświęconych sztuce, publikuje listę 100 najbardziej wpływowych ludzi świata sztuki. Przewodnik tworzony przez międzynarodowy, anonimowy komitet ekspertów, typuje corocznie ranking osób, które w realny sposób wpływają na rodzaj aktualnie tworzonej sztuki, kształtując międzynarodowy pejzaż sztuki współczesnej.<sup>3</sup> Power100 stanowi ciekawy materiał badawczy, ilustrujący przemiany w obrębie współczesnego art world, wskazując kierunki rozwoju i trendy w myśleniu o praktyce artystycznej. Obok najbardziej wpływowych osób świata sztuki, dyrektorów najważniejszych instytucji, festiwali, biennale, galerii, można na niej znaleźć znanych artystów, kolekcjonerów, marszandów, teoretyków, filozofów, myślicieli, ale także krytyków, kuratorów czy wydawców czasopism. Zajmowane przez poszczególne osoby pozycje ulegają zmianie, niektóre nazwiska pojawiają się na liście raz by w kolejnych latach nie pojawić się już wcale. I choć Power100 charakteryzuje typowa dla tego typu zestawień rotacja, to

---

<sup>1</sup> S. Anker, *Foreword*, [w:] *Bio Art. Altered Realities*, ed. W. Myers, Thames&Hudson, London 2015, s. 6.

<sup>2</sup> Cyt. za: *Institutional Critique to Hospitality: Bio Art Practice Now*, ed. Assimina Kaniari, Grigoris Books, Athens, Greece 2017.

<sup>3</sup> [www.artreview.com/power\\_100/](http://www.artreview.com/power_100/) (dostęp: 10.02.2019).

pierwsza dziesiątka, dwudziesta, trzydziestka nazwisk pozostaje zdaniem Grzegorza Dziańskiego od lat niezmienna i tworzą ją „przedstawiciele zachodniego świata sztuki.” Analiza publikowanych na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat zestawień potwierdza ciągle swoistą jednorodność współczesnego art world, którego opowieść snują najważniejsze zachodnie instytucje artystyczne, tj. MoMA czy Tate.<sup>4</sup> Trudno się nie zgodzić z tak postawioną tezą, choć przegląd tych wyjątków daje ciekawy obraz prób przełamania monolitycznej struktury i otwarcia świata sztuki na nowe zjawiska, które coraz bardziej dochodzą do głosu. Czy są słyszalne? Niekoniecznie, zważywszy na bardzo nikłą obecność jakichkolwiek przykładów działań choćby z obszaru sztuki i nauki.<sup>5</sup> Jednym z nielicznych śladów istnienia tego typu praktyk artystycznych jest platforma e-flux obecna w zestawieniu w latach 2011–2017. Pośród nazwisk wpływowych ludzi współczesnego świata sztuki można odnaleźć Donnę Haraway, teoretyczkę nauki, technologii i feminizmu, autorkę *Manifestu Cyborgów*, sklasyfikowaną w 2016 r. na 43. miejscu, w 2017 r. na 3., w 2018 r. na 67. miejscu, które jednak w 2019 r. znika z zestawienia. Incydentalnie w 2017 r. pojawił się także Bruno Latour, występujący jako filozof i socjolog współczesności, zajmując wysokie 9. miejsce w rankingu Power100. Pośród artystów w zestawieniu można odnaleźć Cao Fei’a, chińskiego artystę multimedialnego (w 2019 r. na 41. miejscu, w 2019 r. na 17.) czy Trewora Paglena, amerykańskiego artystę, geografia poruszającego kwestie inwigilacji i gromadzenia danych obecnego na liście od 2015 r., w najnowszym rankingu zajmującego 66. pozycję. Sytuacja ta zastanawia, choć nie zaskakuje. Zastanawia, bo technologie dnia dzisiejszego zmieniają każdy aspekt codzienności, wpływają na polityczne, społeczne i kulturowe elementy współczesnego świata. Nie zaskakuje, gdyż stanowi kolejny dowód ciągle utrzymującego się podziału świata sztuki, który zarysował się pod koniec lat 60. XX w. i polega na demarginalizacji dokonań sztuki nowych mediów.<sup>6</sup> I chociaż wiele spośród artystycznych praktyk łączących sztukę i naukę zostało przyswojonych

<sup>4</sup> G. Dziański, *Polityka globalnego świata sztuki*, [www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs21/Dyskurs21\\_GrzegorzDzianski.pdf](http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs21/Dyskurs21_GrzegorzDzianski.pdf) (dostęp: 10.02.2019).

<sup>5</sup> Więcej na temat próby typologii zjawisk z obszaru sztuki i nauki zob. Z. Małkiewicz, *Nie tylko art&science, czyli jak myśleć o praktykach łączących sztukę i naukę? propozycja nowej typologii*, „Kultura i społeczeństwo”, 2017, nr 1.

<sup>6</sup> Bardzo często w tym kontekście przywołuje się opisaną przez Lva Manovicha w 1996 r. dystynkcję na „Duchamp-land” (utożsamiany ze współczesnym światem sztuki) i „Turing-land” (utożsamiany ze światem sztuki nowych mediów). Zob. L. Manovich, *The Death of Computer Art*, pobrane z: [www.manovich.net/TEXT/death.html](http://www.manovich.net/TEXT/death.html) (07.07.2018). Więcej na temat świata sztuki nowych mediów zob. S. Szykowna, *Poza światem sztuki. O nowych mediach z perspektywy sztuki współczesnej*, [w:] *Spoleczne konteksty współczesnej aktywności twórczej*, red. K. Izdebska, A. M. Królikowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2019.

przez współczesny art world<sup>7</sup>, dostrzegalny jest ciągle duży opór instytucjonalny przed sztuką, która przekracza granice klasycznie rozumianej sytuacji estetycznej i krytycznie spogląda na rzeczywistość, w której żyjemy.

## Bio art i świat sztuki

Bio art stwarza duże problemy definicyjne. Zdaniem Suzanne Anker:

[...] to termin określający szereg praktyk, które czerpią z takich dziedzin, jak biologia syntetyczna, ekologia i medycyna reprodukcyjna, często łącząc procesy obrazowe sztuki z żywą biblioteką przyrody. Zwyczajnie, bio art wykorzystuje narzędzia i techniki nauki do tworzenia dzieł sztuki.<sup>8</sup>

W rzeczywistości wprowadzony przez Eduardo Kaca termin jest często zastępowany przez inne, lepiej oddające specyfikę pracy poszczególnych artystów. Stąd w refleksji teoretycznej pojawiają się wymiennie pojęcia: *biological arts* (Oron Catts), *emergent media* (Paul Vanouse), *medical artist* (Julia Redica), *transgenic art* (Eduardo Kac), *biotech art*, *wet art*, żeby wymienić te najważniejsze. Ta różnorodność terminologiczna stosowana przez artystów-naukowców w odniesieniu do ich praktyki problematyzuje kwestię utożsamiania się twórców ze społecznością artystyczną, działającą pod szyldem bio art. Dlatego Oron Catts w *Posthuman Glossary* definiuje ją w następujący sposób:

Sztuka biologiczna nie jest ruchem o spójnym manifeście; jest to jedynie ogólny termin opisujący sztukę, która używa życia i systemów życia jako swego przedmiotu i podmiotu. [...] Sztuki biologiczne mają powiązania z innymi formami sztuki, które dotyczą życia — na przykład *live art* lub *performance art*, gdzie człowiek staje się medium sztuki i służy jako podmiot i przedmiot; *eco* czy *environmental arts*, w których krajobraz jest manipulowany i badany. Wszystkie te formy sztuki, podobnie jak sztuki biologiczne, są efemeryczne, przemijające, które w trakcie swego performatywnego trwania pozostawiają relikwie pamięci.<sup>9</sup>

Bio art jest odpowiedzią na zmiany dokonujące się w świecie, szczególnie zaś w naukach biologicznych, zdominowanych w coraz większym stopniu przez inżynierię genetyczną, której dążeniem jest nie tyle poznanie życia, co próba jego transformacji czy wręcz kreacji. Sztuka biologiczna stawia często pytania o społeczne konsekwencje prowadzonych eksperymentów,

<sup>7</sup> Zob. E. Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016.

<sup>8</sup> S. Anker, *op. cit.*, s. 6.

<sup>9</sup> Cyt. za: O. Catts, *Biological Arts/Living Arts*, [w:] *Posthuman Glossary*, ed. R. Braidotti, M. Hlavajowa, Bloomsbury Academic, London 2018, s. 66-67.

problematyzując kategorię samego życia, która domaga się ponownego przemyślenia.

Sztuka biologiczna w opinii wielu badaczy (m.in. Stephen Wilson<sup>10</sup>, Victoria Vesna<sup>11</sup>, Sean Cubbit<sup>12</sup>, Edward Shanken<sup>13</sup>) wyrasta z doświadczeń sztuki nowych mediów. Użycie biotechnologii, jest ich zdaniem, naturalnym procesem rozwoju sztuki, która poszerza dotychczasowe sfery estetyczności i artystyczności o kolejne obszary jeszcze bardziej odległe od klasycznej rozumianej praktyki artystycznej. Adaptując do swoich działań nowe, nieoczywiste materiały, bio art wpisuje się w szerszy kontekst rozważań dotyczących sztuki i jej granic. Punktem wyjścia dla tego typu praktyk jest postać Marcela Duchampa, który swoim *ready mades* podważył obowiązujące w polu sztuki zasady własnoręcznego, indywidualnego wykonania dzieła, sprowadzając dzieło sztuki do aktu wyboru, decyzji artysty, co ma się nią stać:

To, czy Mr Mutt własnoręcznie wykonał fontannę, czy też nie, jest bez znaczenia. On ją WYBRAŁ. Wziął zwyczajny przedmiot z życia, umieścił go tak, że zniknęła jego użyteczność pod nowym tytułem i z nowego punktu widzenia — stworzył nową myśl o tym przedmiocie.<sup>14</sup>

W tym sensie bio art, który pozbawia nauki biologiczne ich czysto pragmatycznych funkcji i umieszcza je w kontekście estetycznym przywołuje symboliczny gest Duchampa, uzależniając w coraz większym stopniu dzieło sztuki od teorii oraz wymuszając ponowne przemyślenie tego, czym i dlaczego jest dzieło sztuki?<sup>15</sup>

Aby zobaczyć coś jako sztukę, konieczny jest element, którego oko nie może dostrzec — jest to atmosfera teorii artystycznej, wiedza na temat historii sztuki: świat sztuki<sup>16</sup>

<sup>10</sup> Zob. S. Wilson, *Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology*, The MIT Press, London 2002.

<sup>11</sup> Zob. V. Vesna, *Shifting Media Contexts: When Scientific Labs Become Art Studios*, [w:] *Context Providers: Conditions of Meaning in Media Arts*, red. M. Lovejoy, C. Paul, V. Vesna, Intellect, Bristol–Chicago 2011, s. 233-242.

<sup>12</sup> S. Cubitt, *The New Materialism in Media Art History*, [w:] *Media Art Towards a new Definition of Arts in the Age of Technology*, red. V. Catricala, Fondazione Mondo Digitale, Rzym 2015, s.19-38.

<sup>13</sup> Zob. E. A. Shanken, *Art and Electronic Media*, Phaidon Press, London 2009.

<sup>14</sup> M. Duchamp, *The Richard Mutt Case*, file:///C:/Users/sylwi/Downloads/MarcelDuchampReading.pdf (dostęp: 19.02.2019). Por. A. Byerley, D. Chong, *op. cit.*

<sup>15</sup> Zob. A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. i oprac. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006. Zob. także: S. Tomasula, *Genetic Art and the Aesthetics of Biology*, „Leonardo” 35(2), s. 137-144.

<sup>16</sup> A. C. Danto, *op. cit.*, s. 42.

— pisał Arthur C. Danto w swoim artykule *Artworld* z 1964 r., inicjując dyskusję na temat tego, co można uznać za sztukę po doświadczeniach Wielkiej Awangardy, konceptualizmu, sztuki minimalnej, a przede wszystkim pop artu. To teoretyczny dyskurs w połączeniu ze zbiorową akceptacją określonych koncepcji estetycznych konstytuuje obszar artystyczności. Problemy sztuki lat 50. i 60. XX w. skutkujące niemożliwością odróżnienia obiektu sztuki od przedmiotów codziennego użytku (przypadek *Brillo Box* Andy’ego Warhola) można odnieść do kłopotów sztuki z obszaru nauki i technologii, która od początków swego istnienia spotyka się z brakiem akceptacji i uznania jej przynależności do świata sztuki. Idąc tropem rozważań Arthura Danto i innych nawiązujących do niego myślicieli, m.in. George’a Dickiego, o statusie twórców jako artystów, a nie naukowców decyduje dyskurs naukowy i umiejscowienie siebie w relacji do tego, co było doświadczeniem przeszłości. W sytuacji swoistej gettoizacji świata sztuki nowych mediów, w tym bio artu, to alternatywny względem głównego nurtu sztuki współczesnej świat sztuki nowych mediów<sup>17</sup> sytuuje działania powstające na styku sztuki, nauki i technologii w świecie sztuki. Jak twierdzi Sarah Thornton, „Świat sztuki współczesnej to luźna sieć nachodzących na siebie subkultur połączonych wiarą w sztukę.”<sup>18</sup> Praktyki artystyczne łączące sztukę i naukę są jedną z tych subkultur, choć ich pozycja uzależniona jest ciągle od akceptacji centrum tego świata, które wyznacza m.in. publikowana rokrocznie lista ArtReview Power100, w małym stopniu dostrzegająca jej obecność.

## Bio art na wystawie

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 11 West 53 Street, ogłasza niezwykle jednoosobowe, tygodniowe show, które zostanie otwarte w środę, 24 czerwca

<sup>17</sup> Sztuka nowych mediów od lat 60. XX w. funkcjonuje niejako w alternatywnym obiegu świata sztuki. Powołując przeznaczone dla sztuki nowych mediów instytucje, tj.: ZKM (Karlsruhe), Netherlands Media Art Institute (Amsterdam), V2\_, Institute for the Unstable Media (Rotterdam), ARS Electronica Center (Linz), ICC Intercommunication Center w Tokyo, Centrum Sztuki WRO (Wrocław); organizując festiwale, tj.: Prix Ars Electronica w Linz (od 1979), Transmediale w Berlinie (od 1988), WRO Media Art Biennale we Wrocławiu (od 1989), DEAF Dutch Electronic Art Festival w Rotterdamie (od 1994); tworząc wydawnictwa, tj. MIT Press; organizując spotkania, tj. ISEA, wydając czasopisma, tj. „Leonardo”, uprawomocniła podział na świat sztuki współczesnej i świat sztuki nowych mediów. Zob. S. Szykowna, *Poza światem sztuki — o nowych mediach z perspektywy sztuki współczesnej*, [w:] *Společne konteksty współczesnej aktywności twórczej*, Izdebska K., Królikowska A. M. (red.), Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2019.

<sup>18</sup> S. Thorton, *Siedem dni w świecie sztuki*, przeł. M. Kuliś, Wydawnictwo Propaganda, Warszawa 2011, s. 9.

o godz. 13. Będzie to wystawa *Steichen Delphiniums* — rzadkiej amerykańskiej odmiany stworzonej w ciągu dwudziestu sześciu lat krzyżowania i selekcji przez Edwarda Steichena. Chociaż pan Steichen jest powszechnie znany ze swojej fotografii to po raz pierwszy jego rośliny zostaną pokazane publicznie. Są to oryginalne odmiany, tak twórczo wyprodukowane jak jego fotografie. Aby uniknąć nieporozumień, należy zauważyć, że rzeczywiste rośliny zostaną pokazane w Muzeum — nie w formie obrazu lub zdjęcia. Będzie to wygląd zewnętrzny samych kwiatów.<sup>19</sup>

W ten sposób MoMA w notatce prasowej zapraszała na „jedną z najbardziej niezwykłych i najmniej zrozumiałych — jak twierdzi Roland J. Gedrim — wystaw”<sup>20</sup> w swojej historii prezentujących żywe rośliny jako medium sztuki. Edward Steichen, znany amerykański fotograf, zaprezentował wyhodowane przez siebie cięte kwiaty ostróżek, które zachwyciły zwiedzających swoją wielkością oraz niezwykłym ubarwieniem. Decyzja dotycząca organizacji tego typu wydarzenia w dużym stopniu podyktowana była wysoką pozycją samego artysty, który pełnił w tamtych czasach funkcję przewodniczącego Komitetu Doradczego Muzeum w dziedzinie fotografii. Steichen wykorzystał nie tylko dobrą reputację, aby uzyskać aprobatę dla wystawy, ale także swoje fundusze, dzięki którym mógł pokryć koszty jej organizacji.<sup>21</sup> Wystawianie żywych kwiatów w przestrzeni muzeum było pierwszym tego typu wydarzeniem, które wzbudzało niemałą konsternację zwiedzających. Wystawa spotkała się jednak z dużym zainteresowaniem odbiorców i amerykańskiej prasy, a relacje z jej przebiegu umieszczano zarówno w sekcjach dotyczących sztuki jak i ogrodnictwa. Ostróżki Steichena wpisywały się w szerszą dyskusję dotyczącą granic sztuki, przemian estetycznych zainicjowanych działalnością Wielkiej Awangardy i stosunku instytucji sztuki do dzieł wykraczających poza klasycznie rozumiane statyczne przedmioty. Do końca lat 60. *Steichen Delphiniums* była jedyną wystawą zorganizowaną w przestrzeni nowojorskiej MoMA, której tematem przewodnim były rośliny jako obiekty artystyczne. Po latach artysta stwierdzi, że „był to jedyny moment, kiedy żywy materiał roślinny pokazano w tym Muzeum. W konsekwencji czego hodowla kwia-

<sup>19</sup> Komunikat prasowy MoMA „Steichen’s Delphiniums”, [www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/331/releases/MOMA\\_1936\\_0027\\_1936-06-18\\_18636-17.pdf?2010&\\_gl=1\\*1i82apz\\*\\_ga\\*MzIxNTExNTc4LjE1NDgxNzk4NDI.\\*\\_gid\\*MTgxOTYzOTkxOC4xNTUwMzE2Njk3](http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/331/releases/MOMA_1936_0027_1936-06-18_18636-17.pdf?2010&_gl=1*1i82apz*_ga*MzIxNTExNTc4LjE1NDgxNzk4NDI.*_gid*MTgxOTYzOTkxOC4xNTUwMzE2Njk3) (dostęp: 14. 02. 2019).

<sup>20</sup> R. J. Gedrim, *Edward Steichen’s 1936 Exhibition of Delphinium Blooms: An Art of Flower Breeding*, [w:] *Sign of Life. Bio Art and Beyond*, ed. E. Kac, The MIT Press, Cambridge, MA, London, UK, 2007, s. 347.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 349.

tów została uznana za jedną ze sztuk<sup>22</sup>. To pionierskie w kontekście historii wystawienniczej działanie stanowi ciekawy pretekst do szerszej dyskusji na temat obecności praktyki artystycznej z obszaru sztuki i nauki w świecie sztuki. Historia związków przekraczających granice pomiędzy sztuką i nauką sięga lat 60. XX w. i pierwszych realizacji artystycznych wykorzystujących potencjał nowych mediów komputerowych. Świat sztuki do dzisiaj w bardzo różny sposób reaguje na działania z tego obszaru, można zauważyć, że coraz bardziej otwiera się na prace powstające na pograniczu sztuki, nauki i technologii. Początkowa niechęć galerii w stosunku do dzieł bio artu, duże koszty organizacji odpowiednich warunków jej prezentacji czy regulacje prawne uniemożliwiały przez długi okres zaistnienie sztuki biologicznej w szerszym dyskursie publicznym. Większość pierwszych manifestacji sztuki spod znaku bio art była prezentowana poza oficjalnym, mainstreamowym obiegiem sztuki, w ramach świata sztuki nowych mediów. Głównym powodem tego stanu rzeczy było zapewne dobre przygotowanie instytucji, mających bardzo bogate doświadczenia w zakresie prezentacji sztuki wykorzystującej nowe technologie jako swoje medium. Niemniej ważne było jednak także otwarcie na nowe zjawiska w sztuce wymykającej się jednoznacznym klasyfikacjom, przekraczające wyznaczone niegdyś granice tradycyjnie pojmowanej sytuacji estetycznej, w której ramy wchodził artysta, proces twórczy, dzieło sztuki, odbiorca, proces percepcji sztuki oraz wartości estetyczne.<sup>23</sup> Dlatego właśnie jednym z bardziej znaczących wydarzeń, niejako proklamujących zainteresowanie tematyką bio artu, był festiwal Ars Electronica w Linzu zorganizowany w 1999 r. i zatytułowany *LifeScience*. Jego tematem przewodnim była inżynieria genetyczna i biotechnologia wpływająca w zasadniczy sposób na redefinicję życia i śmierci.<sup>24</sup> W programie festiwalu pojawiły się nazwiska pionierów bio artu: Georga Gesserta, od lat 80. prowadzącego eksperymenty genetyczne na roślinach, głównie dzikich irysach czy Eduarda Kaca, który w ramach festiwalu zaprezentował pierwsze transgeniczne dzieło sztuki pt. *Genesis* (1998/1999), dające użytkownikom możliwość zdalnego wpływania na biologiczną mutację bakterii e-coli użytych przez artystę. W kolejnej edycji festiwalu Ars Electronica 2000, zatytułowanej *Next Sex*, zaprezentowano pracę Marty de Menezes *Nature?* (1999), w której artystka poprzez genetyczną modyfikację zmieniła pierwotny wzór motyli skrzydeł, naruszając tym samym charakterystyczną dla nich symetrię. W tym samym roku odbyła

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 353. Por. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

<sup>23</sup> Zob. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa, 1985.

<sup>24</sup> Zainteresowanie inżynierią genetyczną wykorzystywaną na potrzeby praktyki artystycznej pojawiły się dużo wcześniej, podczas Ars Electronica 1993.

się też jedna z pierwszych wystaw kolektywu Tissue Culture&Art Project, zatytułowana Tissue Culture&Art(ificial) Wombs<sup>25</sup>. Na potrzeby tego wydarzenia artyści-naukowcy skonstruowali laboratorium hodowli tkankowej w przestrzeni galerii, które pozwoliło nie tylko zaprezentować efekty pracy, ale także otworzyć publiczność na nowe warunki (wy)tworzenia sztuki na styku nauki, sztuki i biotechnologii. Pokazane wówczas tzw. „żywe rzeźby” Orona Cattsa, Ionat Zurr i Guy’a Ben-Ary’ego zostały wyhodowane przez artystów z mysich komórek. Praca skrywa krytyczny potencjał, problematyzując nieobecny w dyskursie publicznym status biomateriałów, biomasy, komórek i tkanek wykorzystywanych w naukowych laboratoriach, które funkcjonują na marginesie życia, wymykając się opracowanym dawniej klasyfikacjom i definicjom. W uzasadnieniu jury konkursu wskazywało na podejmowane przez artystów problemy etyczne związane z nauką i przemysłową hodowlą rozmaitych form życia, czyniąc z pracy symbol jego zinstrumentalizowania i skomercjalizowania. W 2007 r. w ramach festiwalu Ars Electronica pojawiła się nowa kategoria konkursowa Prix Ars Electronica *Hybrid Art* przyznawana do 2017 r., wskazująca na hybrydyczne oraz transdyscyplinarne projekty i perspektywy w sztuce mediów. Listę nagrodzonych w jej ramach prac tworzą najważniejsze dzieła i zjawiska sztuki biologicznej, w tym nagrodzona po raz pierwszy w 2007 r. SymbioticA, pierwszy kolektyw badawczy, w którego skład wchodzi m.in. Oron Catts, Ionat Zurr, czy Guy Ben-Ary, *Pollstream*, Helen Evans, Heiko Hansena (2008), *Natural History of the Enigma* Neila Andersona, Eduarda Kaca, Neila Olszewskiego (2009), *Ear in Arm* Stelarca (2010), *May the Horse live in me* Orienté Objet (2011), *Bacterial Radio* Joe Davisa (2012), *The Cosmopolitan Chicken Project — Diversity and Dualism* Koena Vanmechelen (2013), *Plants Autofotosinteticas* Gilberto Esparzy (2015) i *K-9\_Topology* Maji Smrekar (2017).<sup>26</sup> Rok 2019 przyniósł kolejne zmiany w obrębie organizowanego od 1979 r. konkursu Prix Ars Electronica, wprowadzając w miejsce *Hybrid Art* nową kategorię konkursową *Artificial Intelligence&Life Art*:

Nowa kategoria poświęcona jest praktyce artystycznej i myśleniu związanym ze wszystkimi obszarami sztucznej inteligencji i nauk o życiu. Przykładowo grafika angażująca biotechnologię, inżynierię genetyczną, biologię syntetyczną itp., jak również uczenie maszynowe, głębokie uczenie się i wszelkie inne formy badań nad sztuczną inteligencją.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Instalacja znana jest także jako *The Semi-Living Worry Dolls*.

<sup>26</sup> Zob. Archiwum festiwalu Ars Electronica: [www.archive.aec.at/prix/](http://www.archive.aec.at/prix/) (dostęp: 14.02.2019).

<sup>27</sup> [www.ars.electronica.art/prix/en/categories/artificial-intelligence-life-art/](http://www.ars.electronica.art/prix/en/categories/artificial-intelligence-life-art/) (dostęp: 14.02.2019).



Uzasadniając swoją decyzję, Gerfried Stocker dyrektor artystyczny Ars Electronica stwierdził: „To jest awangarda naszych czasów”<sup>28</sup>. Przekonywał jednocześnie, że nowa kategoria jest reakcją na zmiany, jakie dokonują się w obszarze praktyki artystycznej w coraz większym stopniu zdominowanej przez działania podejmowane w obszarze sztucznej inteligencji i nauk przyrodniczych, które stanowią odzwierciedlenie artystycznej wizji współczesnego społeczeństwa, przeszłości ludzkości i naszego życia.

Złożone relacje bio art ze światem sztuki są efektem ciągłego braku akceptacji oraz kontrowersji wokół sztuki, której medium staje się samo życie, a nie jego reprezentacja. Duży problem zdaniem Amalii Kallergi stanowi też kwestia komunikacji, rozumienia i współpracy w zakresie planowania, i organizacji wystaw. Pracownicy muzeum mogą mieć trudności w zrozumieniu naukowego żargonu, często stosowanego w odniesieniu do działalności z obszaru sztuki i nauki, co w dużym stopniu przekłada się na utrudnioną komunikację potrzeb i wymagań względem żywych/pół-żywych dzieł.<sup>29</sup> Opór instytucjonalny zatem z jednej strony wynika z braku zrozumienia, z drugiej zaś z ograniczeń organizacyjnych czy przestrzennych, z którymi galerie czy muzea sztuki muszą się nieustannie mierzyć.<sup>30</sup> Zamknięte przestrzenie, zaprojektowane w celu ochrony tradycyjnej sztuki malarskiej, muszą otworzyć się i wypracować odpowiednie procedury prezentacji, kolekcjonowania i ochrony dostosowane do dzieł wykorzystujących nowe media sztuki.

## Dokumentacja i ochrona dzieł bio art

Dzieła sztuki biologicznej składają się z trzech komplementarnych form istnienia: życia, jego ochrony i dokumentacji.<sup>31</sup> Każda z nich stanowi wyzwanie dla świata regularnej sztuki, wymuszając potrzebę ponownego przemyślenia zasad ekspozycji, opieki, ochrony i dokumentacji, dostosowanej do potrzeb współczesnych praktyk artystycznych. Sztuka biologiczna wpisuje się w szerszy kontekst rozważań na temat sztuki efemerycznej, która oparta jest na procesie i istnieje poprzez różne wersje, warianty, czy poszczególne realizacje. Hanna Barbara Hölling wprowadza ciekawe z tej perspektywy rozróżnie-

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Zob. A. Kallergi, *Bioart on Display — challenges and opportunities of exhibiting bioart*, [www.kallergia.com/bioart/docs/kallergi\\_bioartOnDisplay.pdf](http://www.kallergia.com/bioart/docs/kallergi_bioartOnDisplay.pdf) (dostęp: 14.02.2019).

<sup>30</sup> Zob. Ł. Guzek, *Dokumentacja, czyli jak zobaczyć niewidoczne. Podstawy metodologiczne analizy i interpretacji dzieł efemerycznych*, „Art&Documentation” 2017, s. 9-15.

<sup>31</sup> Zob. A. Byerley, D. Chong, *Biotech aesthetics: Exploring the practice of bio art*, „Culture and Organizations”, vol. 21, no. 3, 2015, s. 210.

nie na sztukę *slow* i *fast*, analizując dzieła sztuki pod kątem ich czasowości i trwania (*temporality, duration*):

W przeciwieństwie do tradycyjnych dzieł sztuki, takich jak malarstwo czy rzeźba, podlegające entropii i rozpadowi, które można określić jako *s t u k a s l o w* ze względu na tempo ich rozpadu/zaniku, performance, instalacja i dzieła sztuki cyfrowej mogą być sklasyfikowane jako rodzaj *sztuki fast*, ponieważ są zazwyczaj doświadczane tylko przez bardzo krótki okres czasu, zanim się skończą.<sup>32</sup>

Sztuka długo trwająca (*slow art*) doskonale wpisuje się w koncepcję klasycznego muzeum, rozumianego jako instytucja skupiająca się na gromadzeniu, prezentacji i ochronie materialnych obiektów sztuki. Sztuka krótko trwająca (*fast art*) stanowi dla niej nie lada wyzwanie, wymuszając potrzebę redefinicji praktyk wystawienniczych, kolekcjonerskich, czy konserwatorskich podejmowanych w ramach instytucji. Dzieła oparte na procesie, tj. performance, zdarzenia, wideo, instalacje, sztuka nowych mediów czy bio art, trwając krótko, wytwarzają ogromną liczbę materiałów, dokumentacji (fotografia, film, tekst, instrukcje), śladów, które starają się zapobiec jej ulotności, ale też pozwalają odtworzyć proces ich powstawania. W ten sposób dzieło sztuki staje się swoim własnym archiwum, „akumulacją śladów własnej trajektorii”<sup>33</sup>. Problem pojawia się w momencie spotkania tego świata z instytucjonalnym światem sztuki współczesnej, ciągle nieprzygotowanym na tego rodzaju dzieła, które z perspektywy klasycznych statycznych obiektów (*slow art*) stają się dużo bardziej wymagające.

Ekspozycja tego typu prac wiąże się z ogromnymi trudnościami wystawienniczymi. Dzieła bio art bardzo często wymagają specjalnych warunków, aby zaistnieć i funkcjonować poza przestrzenią laboratorium w ramach organizowanych wystaw. Przykładowo transgeniczne szczury Kathy High musiały być regularnie karmione, hybrydowe irysy Gesserta potrzebowały bezpośredniego nasłonecznienia, aby zakwitnąć, zmodyfikowane genetyczne motyle Marty de Menezes wymagały odpowiednich warunków klimatycznych (temperatury 27° C) i regularnego karmienia odpowiednimi roślinami i owocami. Nawet mniej skomplikowane formy wymagają stałej uwagi czy specyficznych warunków bytowych (słońce, temperatura itp.). Jako organizmy, których naturalnym środowiskiem jest przestrzeń sterylnego laboratorium, potrzebują drogiego sprzętu specjalistycznego i odpo-

<sup>32</sup> H. B. Hölling, *Lost to Museums? Changing Media, Their Worlds, and Performance*, „Museum History Journal” 2016, s. 10.

<sup>33</sup> H. Hölling, *The Archival Turn: Toward New Ways of Conceptualising Changeable Artworks*, [www.hannahoelling.com/wp-content/uploads/2016/09/The\\_Archival\\_Turn.pdf](http://www.hannahoelling.com/wp-content/uploads/2016/09/The_Archival_Turn.pdf) (dostęp: 11.12.2018).

wiednich warunków, aby przetrwać. Oprócz odpowiedniej infrastruktury laboratoryjnej stworzonej specjalnie na potrzeby wystawy, prezentacja sztuki biologicznej wymaga od organizatorów zdobycia odpowiednich pozwoleń do zaistnienia dzieła poza murami laboratorium. W przypadku ich uzyskania instytucje sztuki muszą dodatkowo zobowiązać się do przestrzegania odpowiednich procedur biologicznego bezpieczeństwa, które pozwolą zapobiec ewentualnym zagrożeniom wynikającym z wykorzystania żywego materiału biologicznego.<sup>34</sup>

Artyści decydują, jaka forma utrwalenia będzie najbardziej odpowiednia w odniesieniu do ich dzieł. Jedną z takich metod jest stosowany przez Tissue Culture&Art Project „rytuał uśmiercania”, którego celem jest zatrzymanie wzrostu hodowanych przez nich prac, m.in. *Pig Wings* czy *Semi-Living Worry Dolls*, które następnie utrwalane były w glicerolu. Podobną strategię przyjęła Julia Reodica w swojej pracy *hymNext* (2004-2008), hodując błonę dziedzi- czą do momentu, aż ta osiągnie pożądaną przez artystkę wielkość, po czym pokryła ją lateksem. Kolejną z metod, którą można wyróżnić jest ta zastosowana przez Eduarda Kaca w odniesieniu do jego pracy *Natural History of Enigma* (2003-2009), która składa się z całej serii elementów: grafik, rzeźby plenerowej, fotografii kwiatów, filmu wideo ale przede wszystkim nasion, które znajdują się w stałej kolekcji muzeów i na potrzeby wystaw są wysiewane, by każdorazowo móc zakwitnąć w nowych przestrzeniach. Ta forma istnienia dzieła jest zdaniem artysty trwalsza i łatwiejsza w utrzymaniu niż tradycyjne płótna malarskie:

Kwiat więdnie w ciągu miesiąca czy dwóch, ale nasiona nie. Genetyczna sekwencja pozostaje w stałej kolekcji. Długo po tym, jak mnie już nie będzie, nasiona nadal powinny być dobre... Historia naturalna Enigmy powinna przetrwać Velasqueza.<sup>35</sup>

W związku z tym, że dzieła bio art wpisują się w bogatą tradycję dzieł opartych na procesie, można rozpatrywać je dwojako: jako prace, które są procesem, i prace będące efektem dłuższego procesu.<sup>36</sup> Dlatego w dużej części przypadków artyści wykorzystują dokumentację fotograficzną bądź filmową jako podstawową metodę prezentacji dzieł sztuki biologicznej, która w niektórych sytuacjach jest jedyną formą zaistnienia dzieła w przestrzeni publicznej. Jest to m.in. przypadek najslawniejszej realizacji bio art, fluorescencyjnego królika *GFP Bunny* (2000) Eduarda Kaca, znanego jedynie z wizerunku wykreowanego przez artystę. Niektórzy twórcy decydują się

<sup>34</sup> Zob. M. Bakke, *Biologiczne media i niepokojąca rola dokumentacji*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 5, 2011, s. 29-32.

<sup>35</sup> A. Byerley, D. Chong, *op. cit.*, s. 210.

<sup>36</sup> Zob. A. Kallergi, *op. cit.*

na dokumentację procesu powstawania swoich dzieł, rejestrując określony moment z przeszłości. Dokumentacja staje się wówczas jedynym śladem ich zaistnienia. Przykładem może być kontrowersyjna praca *May the Horse live in me* Art Orienté Objet, Marion Laval-Jeantet i Benoît Mangina, będąca eksperymentalnym performance’em, który miał miejsce w Lublanie w 2010 r., polegającym na przetoczeniu końskiej krwi<sup>37</sup> do ciała Marion, które stało się na moment „przechowalnią” zwierzęcego gatunku. Twórczość francuskiego duetu jest krytyką systemu norm i reguł zarządzania światem zwierząt, które określili i narzucili człowiek. Dokumentację bio art można postrzegać jako praktykę artystyczną wpisującą się w szerszy kontekst przemian sztuki zapoczątkowany w latach 60. XX w. i związanych z doświadczeniem neoawangardy, szczególnie zaś performace’u czy sztuki konceptualnej. Jej status jest w dużym stopniu uzależniony od intencji artystycznej, a jej efemeryczność często celowym założeniem projektu artystycznego. W zależności od tego tworzona przez artystów dokumentacja dzieł bio artu staje się równorzędnym bądź wtórnym względem oryginalnego dzieła doświadczeniem pracy.<sup>38</sup> Sytuację tę dobrze oddaje różny stosunek samych artystów do eksponowania swoich dzieł jedynie w formie fotografii bądź filmu. Kiedy Eduardo Kac i Stelarc akceptują „nie-biologiczną” formę ich istnienia, identyfikując ją jako pełnoprawne „rozszerzenie” żyjącego oryginału, inni — jak choćby Oron Catts — traktują dokumentację jako dalece niewspółmierne doświadczenie sztuki, której istotą jest bezpośredni kontakt z „pół-żywym” obiektem. Choćby dlatego współtwórca kolektywu SymbioticA czuje rozczarowanie sposobem ekspozycji jednej z jego prac w nowojorskiej MoMA, ograniczającej się do wydruków pracy *Pig Wings* (2000–2003), które w jego opinii nie oddają całościowej idei pracy.<sup>39</sup> Podobny stosunek do dokumentacji jako wtórnej względem oryginału ma Marta de Menezes. Pierwsza nieformalna prezentacja jej *Nature?* odbyła się w bibliotece Uniwersytetu w Leiden, na którym powstała praca. Wystawa ograniczała się do pokazania martwych motyli, niejako wbrew intencji artystki. W rezultacie Martę de Menezes pośadzono o pośmiertne przemalowanie skrzydeł motyli w celu uzyskania odpowiedniego efektu wizualnego. Po tych nieudanych doświadczeniach artystka została zaproszona na festiwal Ars Electronica 2000, w ramach którego otrzymała stanowisko o wymiarach 5x10 m, stanowiące rodzaj szklarni, które mogło być zagospodarowane według jej uznania. Dzięki temu mogła

<sup>37</sup> Z końskiej krwi zostały usunięte cytotoksyczne dla człowieka czerwone krwinki oraz limfocyty i makrofagi. Zob. A. Hirszfeld, Niech żyje we mnie koń (wywiad z Art Orienté Objet, [http://www.artandsciencemeeting.pl/teksty/niech\\_zyje\\_we\\_mnie\\_kon\\_wywiad\\_z\\_art\\_oriente\\_objet-13/](http://www.artandsciencemeeting.pl/teksty/niech_zyje_we_mnie_kon_wywiad_z_art_oriente_objet-13/) (dostęp: 19.06.2020).

<sup>38</sup> Zob. Ł. Guzek, *op. cit.*

<sup>39</sup> A. Byerley, D. Chong, *op. cit.*, s. 211.

zaprezentować żywe okazy w sztucznie zaaranżowanym, tropikalnym środowisku. Na zewnątrz szklarni odtwarzany był film prezentujący proces powstawania pracy w holenderskim laboratorium i slajdy, które pozwalały odbiorcom dostrzec wyraźniej zmiany nie tak widoczne w trakcie ruchu motyli. Niestety tym razem artystka musiała skonfrontować się z problemem wysokiej śmiertelności wyhodowanych okazów, wynikającej z niewłaściwego obchodzenia się z tymi niezwykle kruchymi istotami.<sup>40</sup> Dokumentacja dzieł efemerycznych opartych na procesie jest często wynikiem niemożności pokazania prac ze względów proceduralnych — przypadek *GFP Bunny*, niemożności pokazania prac ze względu na problemy z jej wytworzeniem — przypadek Edunii Eduarda Kaca, która nie zakwitła podczas *Ars Electronica 2010*, śmiertelności prac — przypadek *Tissue Culture&Art Project*, w końcu integralność prac z ciałem artysty — przypadek *Ear in Arm Stelarca, May the Horse live in me Art Orienté Objet*.<sup>41</sup>

Kwestia ekspozycji i odbiorczej recepcji prac bio art jest z jednej strony zależna od decyzji samego artysty, z drugiej zaś podyktowana specyfiką samego medium sztuki. Dzieła sztuki biologicznej stawiają większe wymagania odbiorcy, konfrontując go z doświadczaniem naturalnych procesów wzrostu i rozkładu, życia i śmierci żywych/pół-żywych obiektów. Życie dzieł sztuki biologicznej nierozzerwalnie związane jest z ich śmiercią, dlatego doświadczenie tego typu prac ma charakter temporalny i uzależniony jest od wielu czynników zewnętrznych.

## Zakończenie

Bio art, powstając na pograniczu nauki, sztuki i technologii, wypracował zupełnie inny model funkcjonowania w świecie sztuki, poszerzając tradycyjne praktyki wystawiennicze o nowe formaty edukacyjne i badawcze. Przekraczając obowiązujące dotąd granice i redefiniując podstawowe elementy doświadczenia estetycznego, dekonstruując kategorie dzieła, autorstwa, kreacji, odbioru stał się przykładem krytycznych praktyk artystycznych. Artyści sztuki biologicznej „otwierają” laboratoria naukowe, dając wgląd w procesy zarezerwowane dotąd wyłącznie dla wąskiej grupy naukowców. Doświadczenie tego typu prac zwiększa świadomość społeczną z zakresu inżynierii genetycznej, poszerza horyzonty poznawcze, prowokując krytyczną refleksję na temat rzeczywistości, w której funkcjonujemy. Bio art dokonuje

<sup>40</sup> C. Barros Oliveira, *Suddenly Butterflies! Documenting life through Marta de Menezes Nature?*, „Revista de Historia da Arte” 4(2013), s. 133-144.

<sup>41</sup> Zob. M. Bakke, *Biologiczne media i niepokojąca rola dokumentacji*, „Sztuka i Dokumentacja”, nr 5, 2011.

istotnych zmian — proponuje nową formę sztuki, w której model ludzkiej indywidualnej pracy, opartej na własnoręcznym wytworzeniu obiektu sztuki, zastępuje kolektywna, tyleż ludzka co nie-ludzka, praktyka twórcza polegająca na „stwarzaniu życia”. Dzięki temu sztuka biologiczna wpisuje się w szerszy kontekst refleksji posthumanistycznej, dotyczącej miejsca i roli człowieka w świecie, która wymusza potrzebę redefinicji antropocentrycznie zorientowanej rzeczywistości.<sup>42</sup> Kierunek zmian potwierdza przewidywania niektórych teoretyków, „że wiek dwudziesty pierwszy będzie wiekiem biologii”<sup>43</sup>, a rosnące zainteresowanie artystów tematyką biotechnologiczną, ekologiczną jest odpowiedzią na wyzwania współczesności.

Sylvia Szykowna

### **Bio Art in the Art World**

#### *Abstract*

Art from the area of art&science has long since reached the age of maturity, from the 1960s, functioning in the margins of the world of contemporary art in the world of new media art. This article looks at this situation, looking for the reasons for this discrepancy, resulting in low visibility of the actions taken. The author focuses her attention on biological art, growing out of the experience of the art of new media, which is quite a challenge for existing institutional practices in the field of exhibition, conservation and protection of works whose medium is life in its purely biological and not just metaphorical dimension.

*Keywords:* Bio art, biological art, art world, new media art, institution, documentation, exhibition.

---

<sup>42</sup> Więcej na temat posthumanizmu zob.: R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014; N. K. Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago, London 1999; D. J. Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2008; *The Nonhuman Turn*, ed. R. Grusin, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2015; *Bio-techno-logiczny świat. Bio art oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu*, red. P. Zawojcki, 13 muz/Instytucja Kultury Miasta Szczecin, Szczecin 2015.

<sup>43</sup> S. Wilson, *op. cit.*, s. 55.