

Monika BAKKE

04.

BIOLOGICZNE MEDIA I NIEPOKOJĄCA ROLA DOKUMENTACJI

Sztuka biologicznych mediów – znana również jako bio art, biotech art, genetic art, transgenic art, life art – angażuje materiał biologiczny w postaci całych żywych organizmów takich jak np. ssaki, owady, rośliny, bakterie, wirusy albo ich fragmenty. Ponadto, należy dodać, że istotą sztuki biologicznej – przynajmniej w obecnej fazie jej istnienia – jest prezentacja różnorodnych form życia, a nie ich reprezentacja dobrze przecież znana z historii sztuki. Nie zawsze jednak publiczna prezentacja żyjącego dzieła jest możliwa, ale zakłada się, że konieczne jest jego materialne zaistnienie.

Robert Mitchell w książce *Bioart and the Vitality of Media* zwraca uwagę na to, że w przypadku bio artu tworzonych w obszarze sztuki i rzeczywistości laboratoryjnej, samo słowo „medium” ma przynajmniej dwa znaczenia: z jednej strony bowiem jest to dość tradycyjnie rozumiany środek wyrazu, z drugiej zaś – w kontekście biotechnologicznym – to substancja utrzymująca przy życiu komórki i tkanki używane w czasie doświadczeń. A zatem, bio art – jak pisze R. Mitchell – „łączy te dwie koncepcje mediów poprzez usytuowanie biologicznych mediów i technologii w obszarze – nazwijmy to galerii sztuki – tradycyjnie kojarzonym z mediami rozumianymi jako środek utrwalania i komunikowania.”¹⁴ Ponadto zwraca on uwagę na jeszcze jeden specyficzny aspekt bio artu – otóż kontakt z żywym materiałem wytwarza w odbiorcach, będących przecież także formami wcielonego życia, szczególną relację a czasami nawet pewnego rodzaju poczucie więzi.

Operowanie żywym materiałem jako medium wiąże się jednak z wieloma trudnościami dotyczącymi zarówno samej ekspozycji jak i konserwacji. Tu wkracza doku-

mentacja, która nierzadko z konieczności zastępuje dzieło pod jego nieobecność, jednocześnie przyjmując pozycję wieloznaczną, ale i kluczową a przez to właśnie niepokojącą.

Dokumentacja zamiast dzieła?

Decyzja o eksponowaniu dokumentacji zamiast dzieła sztuki wynika przede wszystkim ze specyfiki biologicznego medium. Prezentacja żywych organizmów, czyli umożliwianie publiczności kontaktu z nimi, nastreśla wiele trudności natury formalnej i praktycznej. Jeśli żywe dzieła sztuki są modyfikowane genetycznie, ich ekspozycja musi spełniać wymogi biologicznego bezpieczeństwa samych odbiorców sztuki oraz środowiska w ogóle. Wiąże się to z koniecznością uzyskania stosownych pozwoleń na wyprowadzenie dzieła z laboratorium do galerii czy do pracowni, zarówno w granicach tego samego kraju/stanu jak i za granicę – a tu problemy mogą okazać się znacznie większe. W przypadku uzyskania pozwoleń i gotowości do prezentacji dzieł, galeria zobowiązana jest do wprowadzenia specjalnych procedur biologicznego bezpieczeństwa, co nie zawsze jest możliwe (np. zapewnienie szczelnie zamkniętego pomieszczenia) i już samo to doprowadza do rezygnacji z prezentowania samego dzieła na rzecz dokumentacji projektu.

Niektóre ze słynnych realizacji bio artu jak np. fluorescencyjny królik Alba – realizacja pt. *GFP Bunny* (2000) autorstwa Eduardo Kaca – rzeczywiście nigdy nie opuścił francuskiego laboratorium w Institut National de la Recherche Agronomique. Nigdy więc nie został pokazany publicznie, a znany jest wyłącznie z doku-

mentacji oraz wykreowanego przez artystę wizerunku. Ta okoliczność skłoniła W.J.T. Mitchella do stwierdzenia, że „w bardzo realnym sensie nie ma tu nic do zobaczenia, tylko dokumenty, gadżety, czarne skrzynki i podejrzenia na temat mutacji i potworów.”² Istotnie wykreowany przez Kaca wizerunek jaskrawozielonego królika, do dziś wywołuje wiele nieporozumień, jeśli zostanie potraktowany jako dokumentacja stanu faktycznego. Alba to królik z białkiem zielonej fluorescencji, którego ciało (a nie futro) po wzbudzeniu światłem niebieskim, świeci na zielono. Efekt fluorescencji Alby jest więc znany publiczności wyłącznie z opisu oraz wizualizacji przedstawionej przez artystę, a nie z dokumentacji. Warto dodać, że praca, której nigdy nie zaprezentowano publiczności, spotkała się jednak z ogromnym oddźwiękiem zarówno medialnym jak i ze strony zwykłych odbiorców w Europie oraz w USA, co skłoniło E. Kaca do wydania w 2003 roku książki zatytułowanej *It's Not Easy Being Green*. Znaleźć w niej można starannie zebrane materiały na temat publicznych reakcji na Albę, którego zaistnienie w mediach (a pierwotnie w laboratorium) stało się pretekstem nie tylko do zabawnych komentarzy, ale również do poważnych dyskusji na tematy etycznych granic sztuki i bioetycznych zasad obowiązujących w naukowych laboratoriach oraz zwróciło uwagę opinii publicznej na regulacje prawne dotyczące GMO. Książka ta dokumentuje więc nie tyle samo dzieło sztuki, ale raczej medialny „fenomen Alby”.

Jednak w przypadku bio artu dokumentacja – w sensie ontologicznym – nie zastępuje dzieła, które musi pierwotnie zaistnieć w materialnej postaci. Jest to istotne nawet wówczas, gdy dzieło pozostaje w laboratoryjnej izolacji – jak wspomniany królik Alba – lub gdy ingerencja artysty w formę życia będącą projektem artystycznym jest właściwie niedostrzegalna dla odbiorców, jak ma to miejsce w przypadku Edunii. Ta ostatnia jest transgeniczną rośliną zawierającą materiał genetyczny artysty znajdujący swoją ekspresję w użytkowaniu kwiatu. Sama roślina jest więc kluczowym elementem całej serii prac zatytułowanej *The Natural History of Enigma*, na którą składają się specjalnie zaprojektowane przez artystę opakowania z nasionami Edunii, grafiki, rzeźba plenerowa, ale również fotografie kwiatów wystawiane czasem pod nieobecność żywej rośliny. Nie zawsze bowiem możliwe jest wyhodowanie Edunii z nasienia i doprowadzenie do kwitnienia np. ze względu na porę roku lub zbyt krótki czas spowo-

dowany zwykle czasochłonnym procesem uzyskiwania pozwoleń na wystawienie i/lub sprowadzenie rośliny transgenicznej do galerii. Ten właśnie przypadek miał miejsce w 2010 roku, kiedy praca *The Natural History of Enigma* zdobyła główną nagrodę w kategorii sztuk hybrydycznych na festiwalu Ars Electronica w Linzu. Niestety publiczność musiała się zadowolić obejrzeniem filmu wideo informującego o procesie powstania Edunii oraz fotografiami, które – jak utrzymuje artysta – są jednak nie tyle dokumentacją, co raczej pracami należącymi do serii.

Innym powodem do eksponowania dokumentacji zamiast dzieła jest śmiertelność samych dzieł sztuki i trudności związane z ich hodowlą i utrzymaniem ich przy życiu, szczególnie w warunkach galeryjnych. Obiekty artystyczne, którymi bywają zwierzęta, rośliny, tkanki, komórki czy wirusy żyją tylko przez określony czas i nierzadko ekspozycja projektu artystycznego wiąże się z ponownym jego wytworzeniem – czyli w tym kontekście np. wyhodowaniem z jaja czy z nasienia, rozmnożeniem przez podział, wyizolowaniem z większego organizmu, itd. Na to oczywiście potrzeba czasu, środków i pozwoleń, co nie zawsze jest dostępne.

W przypadku niektórych realizacji artyści decydują się na pokazanie dokumentacji procesu ich powstawania lub rejestracji stanu z przeszłości, gdyż np. samo dzieło pozostaje integralną częścią ciała artysty. Dobrym przykładem jest tu realizacja Stelarka zatytułowana *Ucho na ramieniu*,³ co należy potraktować dosłownie. Celem artysty było bowiem wykreowanie małżowiny usznej na własnym przedramieniu, będącej nie tylko „piękną architekturą” ale również urządzeniem do słuchania, gdyż artysta ma nadzieję na bezpieczne i trwale wmontowanie w nią mikrofonu podłączonego do bezprzewodowego nadajnika bluetooth. W ten sposób w ciele Stelarka pojawi się ucho do słuchania na odległość przeznaczone dla innych użytkowników. Kolejnym krokiem w realizacji tego projektu ma być zainstalowanie miniaturowego głośnika między zębami artysty, co umożliwi transmisję głosu innych osób przez usta Stelarka. Pozwoli to na wzmocnienie łączności między ciałami, a jednocześnie spowoduje, że użytkowanie konkretnego ciała nie będzie ograniczone tylko do jednej osoby. Tego typu projekt, rzecz jasna, dostępny będzie dla publiczności głównie w formie dokumentacji.

Przeciw dokumentacji zamiast dzieła

Wielu artystów z kręgu bio artu unika, a wręcz wyraża niechęć do eksponowania dokumentacji swoich prac w miejsce ich samych, uważając ją za dalece niewspółmierną i tworzącą niewłaściwy odbiór. Artyści podziękując te poglądy kładą bowiem ogromny nacisk na to, by stworzyć odbiorcy możliwość mniej lub bardziej bezpośredniego zetknięcia się z materialnością laboratoryjnego życia. W takich przypadkach, w galeriach zobaczyć można żywe obiekty artystyczne umieszczone w bioreaktorach, probówkach, szalkach Petriego itp.

Wprowadzenie w obszar sztuki żywych i tzw. pół-żywych (*semi-living*) obiektów pociąga za sobą specyficzne wymagania i zarazem możliwości takie jak na przykład karmienie ich przez publiczność od-wiedzającą wystawę, ale także wymusza na kuratorach lub obsłudze ekspozycji decyzję o ich uśmierceniu na końcu wystawy. Artyści działający jako grupa Tissue Culture & Art, w czasie niektórych finałów organizują tzw. „rytuał uśmiercania” polegający na wyjęciu pół-żywych obiektów z ich środowiska, czyli zamkniętego lokum, które do tej pory chroniło je przed bakteriami i grzybami. Uczestnicy „rytuału” mogą więc dotknąć lub dmuchnąć na rzeźby tym samym śmiertelnie je infekując. Działanie to nie zakłada, ani nie projektuje żadnej etyki zabijania, ale raczej wskazuje na wszechobecność śmierci i zabijania pozbawionych jakiegokolwiek moralnej refleksji, z czym przecież stykamy się na co dzień (mam tu na myśli nie tylko zabijanie w celu produkcji żywności ale też zażywanie antybiotyków, mycie zębów, używanie środków czystości, itp). Innymi słowy „rytuał zabijania” nie promuje przemocy, ale uwidocznia współwystępowalność procesów życia, umierania, zabijania, rodzenia się itd. Ukazuje również ogromną potencję i wszechobecność życia, nawet tam gdzie go nie widzimy. Ten przekaz pojawia się w działaniu, a zatem bezpośrednio dostępny jest dla nielicznej publiczności, co wiąże się z koniecznością dokumentacji, która jednak nie może go zastąpić.

W jeszcze większym stopniu publiczność angażują artyści będący jednocześnie aktywistami lub silnie wspierający aktywistów, tym samym propagując przekonanie, że właśnie bezpośredni kontakt z biotechnologiami umożliwi wyrobienie własnego poglądu na ich temat,

a co za tym idzie, stwarza większe możliwości wpływu na politykę determinującą naszą przyszłość.⁴ W tej kategorii lokuje się prace realizowane przez Critical Art Ensemble (**CAE**) będący kolektywem artystów zainteresowanych politycznym aktywizmem, demokratyzacją wiedzy oraz rozwijaniem podejścia amatorskiego do nauki i technologii. W zmieniającym się składzie, od 1987 roku **CAE** realizowało projekty wideo, instalacje, akcje oraz wydało rozliczne pamflety i kilka książek, które zgodnie z zasadą wolnego dostępu (*open source*) można również za darmo przeglądać w internecie. Wszystkie te działania mają charakter krytyczny, a niektóre spośród nich odnoszą się szczególnie do zagadnień biotechnologii, biopolityki i biowładzy. Dokumentacja spełnia tu taką samą rolę jak w przypadku body artu czy performance.

Przykładem niech będzie projekt pt. *Molecular Invasion*, do którego **CAE** wybrało modyfikowane genetycznie, herbicydoodporne rośliny z linii Roundup Ready (**RR**) produkowane przez koncern Monsanto. Ich celem stało się niejako odwrócenie efektu uzyskanego przez modyfikację genetyczną, czyli ponowne uwrażliwienie roślin na herbicyd Roundup. Eksperyment ten był prowadzony w przestrzeniach muzeum, w prowizorycznie zaaranżowanym laboratorium, z udziałem zaproszonych studentów oraz publiczności. W publikacji towarzyszącej projektowi *Molecular Invasion* artyści przedstawili swoją strategię działania, polegającą na realizowaniu następujących celów:

- 1) demystyfikacja transgenicznej produkcji i produktów,
- 2) neutralizacja strachu społecznego,
- 3) promowanie krytycznego myślenia,
- 4) podważanie i atak na utopijną retorykę Edenu,
- 5) otwarcie podwojów nauki,
- 6) zamazywanie kulturowych granic specjalizacji,
- 7) budowanie szacunku dla amatorskości.⁵

A zatem, w przypadku tej realizacji głównym celem nie było samo uzyskanie ponownie uwrażliwionych roślin, ale raczej bezpośrednie włączenie publiczności w działania laboratoryjne, zapoznanie z procedurami oraz możliwość rzeczywistego wpłynięcia na procesy biotechnologiczne.

Jeszcze inną strategią posługują się artyści propagujący amatorskie działania z dziedziny biotechnologii

przeprowadzane samodzielnie we własnym, prywatnym laboratorium. W takim właśnie celu powołano *Biotech Hobbyist* – magazyn internetowy i forum dyskusyjne przeznaczone dla entuzjastów biotechnologii. Zachęcano w nim do przeniesienia zdobycy wysokich technologii do prywatnych domów, garaży, kuchni, piwnic, gdzie bio-amatorzy urządzą swoje laboratoria by móc „majsterkować przy DNA”. Magazyn, którego pomysłodawcami są artyści i aktywiści tacy jak Natalie Jeremijenko, Heath Bunting, Eugene Thacker i Denna Jones podkreślają silne związki między biologią, polityką i kulturą. Nieco później ukazała się drukowana wersja magazynu zatytułowana *Creative Biotechnology: A User's Manual*, której twórcy deklarują:

Działania *Biotech Hobbyist* często koncentrują się na tworzeniu narzędzi do krytycznego myślenia o biotechnologiach: jak wypreparować własne DNA? Jak sklonować rośliny? Jak sekwencjonować DNA? Jak hodować tkanki? Jak wykorzystywać komputery do poznawania DNA i białek?⁶

Pozostając wierni idei wolnego dostępu do informacji (*open source*), artyści umożliwiają swobodny dostęp do tekstów wchodzących w skład publikacji. *Biotech Hobbyist* również promuje przede wszystkim działania indywidualne, dokonywane w prywatnych garażowych laboratoriach, z dozą dobrego humoru, zabawy, żartu, który jednak ma ogromny potencjał kreatywny i krytyczny. Tutaj, jak nietrudno sobie wyobrazić, dokumentacja ma charakter instruktażu i swoistego dowodu, że pewne działania zostały podjęte, a efekty uzyskane lub nie.

Sztuka biologicznych mediów lokuje się więc między pragnieniem prezentacji dzieła a niechętnie akceptowaną koniecznością reprezentowania go przez niewspółmierną dokumentację. Ta zaś spełnia nie tylko rolę zapisu utrwalającego proces powstawania dzieła oraz swoistego dowodu jego istnienia, ale też – w przypadku prac zachęcających do samodzielnych działań z żywym materiałem i biotechnologiami – staje się niezbędnym instruktażem.

Monika BAKKE

PRZYPISY:

01. Robert Michell, *Bioart and the Vitality of Media* (Washington: University of Washington Press, 2010), 11.
02. W.J.T. Mitchell, „The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction,” *Modernism/modernity* 10, nr 3 (2003): 495.
03. Monika Bakke, „Dlaczego masz trzecie ucho? Abyś ty mogła lepiej słyszeć! Wywiad ze Stelarkiem,” w: *Obieg* (07.12.2007), <http://www.obieg.pl/rozmowy/1561>.
04. Np. Natalie Jeremijenko, por. Allen Riddell, „Tweaking Genes in the Basement,” w: *Wired* (07.06.2006), <http://www.wired.com/medtech/health/news/2006/07/71276>.
05. Critical Art Ensemble, *The Molecular Invasion*, (Brooklyn, NY: Autonomedia, 2002), <http://www.critical-art.net/books/molecular/index.html> pod: Chapter 3: *Transgenic Production and Cultural Resistance: A Seven-Point Plan*, 59. Zob. też: <http://www.criticalart.net/Biotech.html>
06. Natalie Jeremijenko i Eugene Thacker, *Creative Biotechnology: A User's Manual*, (Newcastle upon Tyne: Locus+ Publishing, 2004), http://www.locusplus.org.uk/biotech_hobbyist.html.

Monika BAKKE

04.1.

**BIOLOGICAL MEDIA & THE UNSETTLING
ROLE OF DOCUMENTATION**

Biological art is one of the most recent manifestations at the intersection of art, science and technology, that has been highly productive for some time. Now, technologically augmented life, such as in vitro fertilisation and genetically engineered life forms, have come under the scrutiny of bio art in particular. By their very nature, biological media, being living systems, provoke a number of difficulties related to the production, exhibition and conservation practices of bio art.

It is significant that this emerging genre of artistic expression does not operate on the level of representation, but on the level of presentation involving actual interventions into living systems. However, in some cases organising the presentation of a living art work in a public space is difficult or in fact impossible, which leads to substituting the actual art work by its documentation. Yet, such substitution practices are not accepted by those artists whose goal it is to provide audiences with a unique opportunity to encounter unusual forms of life as art works (wet works, entities still alive or once alive) in a gallery space. This attitude requires the curator not only to arrange suitable conditions for living art works outside the laboratory but also to obtain bio-security permissions. Another option for audiences to gain an opportunity to experience actual lab life is to follow the artists' instructions and join a do-it-yourself biotech movement. In this case, documentation plays the role of both instruction and evidence.

Bibliography: see p.55