Jacek Wachowski
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID 0000-0002-4859-3963

Nie (tylko) ludzkie – w stronę nowego paradygmatu?

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article
http://doi.org/10.61269/XNZM8646

Pytania

Elaine Graham zwróciła uwagę na to, że w kontekście rewolucji biotechnologicznej niewiele pożytku przynosi opisywanie ludzkiego gatunku za pomocą cech immanentnych, ponieważ człowiek w coraz większym stopniu staje się efektem oddziaływania biotechnik farmakologicznych, inżynieryjnych, implantacyjnych, regeneracyjnych, które zmieniają jego biologiczną konstrukcję i wpływają na procesy psychiczne oraz poznawcze. Dużo słuszniejsze wydaje się charakteryzowanie jego właściwości za pomocą pojęć wariantywnych, świadczących o rozmywaniu się gatunkowych granic (Graham; Bal).

Przekonanie takie stało się ważnym składnikiem dyskusji teoretycznych, poświęconych modyfikacjom biotechnologicznym, jak też praktyk artystycznych powstających na granicy sztuki, nauki i technologii (*Transakty*). Przykładem pierwszych był dobrze znany spór biokonserwatystów (takich jak: Francis Fukuyama, Michel Foucault, Jürgen Habermas czy Martin Heidegger) z transhumanistami (Rosi Braidotti, Peter Sloterdijk, Nick Bostrom czy Nicolas Rose) (Bakke 34–35). Jego istota sprowadzała się do pytania, czy przyszłość *homo sapiens* jest zagrożona, czy przeciwnie, gatunek zyskuje nowe perspektywy (Taylor; Bakke 28–31; Mościcki; Fukuyama; Habermas; Sloterdijk). Biokonserwatyści – tworząc dystopijne wizje – podnosili argument, iż największymi zagrożeniami dla człowieka są: implementacje farmakologiczne, umożliwiające sterowanie ludzką psychiką, oraz ekspansja inżynierii genetycznej – w szczególności badania nad komórkami macierzystymi (zacierające granice między ludźmi i nieludzkimi organizmami) wykorzystywanymi do celów eugenicznych. Mówili o tym, że „zderzenie człowieka z biotechnologią" doprowadzi do utraty jego autonomii na rzecz bytów transgenicznych – sprawniejszych i wytrzymalszych – a następnie do nieuniknionej dewastacji poznawczego dorobku człowieka (etyki, filozofii, prawa, nauki i sztuki) (Bakke; Fukuyama; Habermas).

Transhumaniści – zwolennicy biotechnologii – przekonywali z kolei, że rozmycie cech gatunkowych jest naturalnym procesem ewolucyjnym i może się przyczynić do zrealizowania marzeń humanistów o człowieku jako najlepiej zorganizowanej

konstrukcji biologicznej, zdolnej do udoskonalania samej siebie (Bostrom; Sloterdijk). Biotechnologię traktowali jak narzędzie służące do tworzenia niehierarchicznych relacji społecznych (Rose), atakujących model świata ustanowiony przez białego heteroseksualnego mężczyznę o liberalnych poglądach, przekonanego o wartości kapitalizmu i konieczności podtrzymywania hierarchicznych stosunków społecznych (*The Posthuman*). Technologia stała się w ten sposób – jak mówi Monika Bakke – linią oporu i strategią walki o zmianę wielkich narracji oraz ostateczne odrzucenie „męskiego autorytetu", wyrażającego się w „kontroli młodzieży, kobiet i obcych etnicznie" (Bakke 31).

Spory dotyczące przyszłości gatunku stały się także ważnym kontekstem dla eksperymentów artystycznych – zarówno performansów, jak i instalacji – podejmowanych na granicy sztuki i technologii. Oprócz tego, że stanowiły próbę przetestowania koncepcji formułowanych w dyskursie teoretycznym, umożliwiały też wytwarzanie (performowanie) nowej wiedzy, wykraczającej poza zainteresowania akademii. Z jednej strony składały się z narracji splątanych, niepewnych, powstających na obrzeżach mainstreamowych dyskursów. Z drugiej – były próbą odpowiedzi na pytania wywołujące głęboki poznawczy niepokój. Dotyczyły bowiem zakresu możliwych modyfikacji człowieka, a więc tego, jak można zmienić jego fenotyp, nie tracąc łączności z genotypem, oraz czy potrafimy nazwać to, czym – po przeprowadzonych modyfikacjach – ów fenotyp się staje.

Eksperymenty

Niezależnie od tego, że biotechnologiczne eksperymenty zmierzały w różnych kierunkach – trzy z nich wydają się dominujące. Po pierwsze, polegały one na ingerencji w żywe organizmy oraz struktury komórkowo-tkankowe, zmieniając ich fizyczne i funkcjonalne właściwości. Po drugie, tworzyły ekstensje poszerzające zakres percepcyjny i ontologiczny człowieka. Po trzecie, poszukiwały substytutów – zamienników komórkowo-tkankowych ludzkiego materiału genetycznego, hodowanych w laboratoryjnych warunkach w celu poznania ich adaptacyjnych możliwości oraz ewentualnego wykorzystania jako biologicznych protez. Warto przypomnieć najbardziej spektakularne projekty artystów-badaczy – nawet jeśli wydają się znane – ponieważ to właśnie one stworzyły podstawy dyskursu artystyczno-naukowego i przyczyniły się do wypracowania narzędzi umożliwiających konceptualizację podobnych eksperymentów.

Za jedną z najbardziej kontrowersyjnych ingerencji uchodzi GFP Bunny Eduardo Kaca (*Signs of Life*). Projekt polegał na wszczepieniu fluorescencyjnego genu – występującego u meduzy *Aequorea victoria* – do zygoty laboratoryjnego królika Alba (albinosa). W efekcie skóra zwierzęcia zaczęła emitować jasnozielone światło – rozpoznawalne po zastosowaniu żółtego filtra – które kontrastowało z jego białą sierścią. Praca zakończyła się stworzeniem unikatowego bytu, określonego przez artystę mianem „obiektu społecznego, testującego możliwości komunikacyjne układów genetycznych, które nie mogłyby mutować w warunkach naturalnych" (*Telepresence and Bio Art* 236). Z jednej strony eksperyment (który nigdy nie został zaprezentowany publicznie, co oznacza, że nie mamy dowodów, iż fluorescencyjny królik kiedykolwiek istniał) wywołał dyskusję dotyczącą uprawnień artysty do dokonywania ingerencji w autonomiczny biosystem. Z drugiej skłaniał do ogólniejszego namysłu nad celem działań artystycznych zmierzających do dekonstruowania innych organizmów. Prowadził do refleksji nad

skalą cierpień zadawanych istnieniom nieobjętym ochroną prawną i do dyskusji nad długofalowymi skutkami społecznymi biotechnologicznych eksperymentów (w tym także nad założeniami bioetycznego nadzoru) ("Natural History"; *Signs of Life*; Bakke; Chwałczyk; Waldau).

Nie mniejsze wątpliwości wywołał projekt Marty de Menezes, która w 1999 roku – przygotowując doktorat na Uniwersytecie w Leiden – zaprezentowała pracę pod wymownym tytułem *Nature*?. Eksperyment polegał na modyfikacji wzoru skrzydeł motyli *Bicyclus* i *Heliconius* ("Nature?"). Artystka wprowadziła – stworzone przez siebie – wzory graficzne do skrzydeł owadów, zaburzając właściwą dla nich symetrię. W ten sposób połączyła naturalny kod – ukształtowany w procesie ewolucyjnym – z biotechnologicznym aktem kreacji. Celem eksperymentu – o czym artystka mówiła wielokrotnie – nie było jednak poprawianie natury, ale opisanie potencjału (i ograniczeń) systemów biologicznych ukształtowanych w procesie ewolucji, a w dalszej kolejności przetestowanie metod, za pomocą których można konstruować biotechnologiczne odpowiedzi na ewolucyjne pytania ("Art in vivo and in vitro").

Eksperymenty Kaca i de Menezes – niezależnie od usprawiedliwiających je komentarzy samych twórców – skłaniały do refleksji nad etycznymi założeniami projektów i prowokowały do postawienia pytań: czy dominanta antropocentryczna, przyznająca artystom prawo do nieskrępowanej ingerencji w fenotyp innych organizmów, jest do utrzymania? Gdzie przebiega granica między kreacją a opresją? Czy ceną za tworzenie dzieł artystycznych musi być cierpienie innych istnień? A także: czy skala ingerencji w niezależne organizmy (w tym także pozyskiwany od zwierząt materiał biologiczny) nie powinna podlegać surowszej kontroli?

Drugi nurt eksperymentów wyznaczały ekstensje. Ich celem było zarówno poszerzenie zakresu percepcyjnego człowieka, jak też redefinicja jego statusu ontologicznego, wynikająca z połączenia ludzkiego materiału genetycznego z formami organicznymi i nieorganicznymi. Jedną z prac, które wzbudziły największe kontrowersje, był *Que le cheval vive en moi* Marion Laval-Jeantet i Benoît Mangina, tworzących grupę Art Orienté Objet (Laval-Jeantet and Mangin). Performans – zaprezentowany 22 lutego 2011 roku w galerii Kapelica w Lublanie – polegał na tym, że artystka zainscenizowała (przeprowadzony przez nią samą w warunkach szpitalnych) zabieg przetoczenia do własnego organizmu osocza krwi konia (wywołując w ten sposób głębokie zmiany somatyczne i neurologiczne: bezsenność, agresję, zwiększoną wrażliwość na bodźce) (Laval-Jeantet; Dancewicz-Pawlik).

Transgenicznym rozszerzeniem była również *Edunia* Eduarda Kaca – mutacja cech roślinno-ludzkich, która powstała między 2003 a 2008 rokiem (jako wynik współpracy artysty z botanikiem Neilem Olszewskim – w ramach projektu *Natural History of Enigma*). Kac wyodrębnił ze swojej krwi materiał genetyczny, który dodał następnie do chromosomów rośliny. Efektem implementacji były czerwone żyłki, które powstały na bladoróżowych płatkach kwiatostanu ("Transgenic Works"). Eksperyment zwracał uwagę na to, że „rzeźbienie w proteinach" może być techniką o szerszym znaczeniu artystycznym i społecznym, zapowiadającą powstanie sztuki – „proteinowej" (*pro-tein art*), obejmującej „kreację nanoskalowych trójwymiarowych struktur zbudowanych z aminokwasów", występujących w formie *in vivo*, *in vitro* oraz dostępnej *online* ("Transgenic Works"; Ryan; Kurzweil).

Innym rodzajem ekstensji była instalacja zatytułowana *Genomic Portrait: sir John Sulston* (Genomowy portret sir Johna Sulstona) z 2001 roku, przygotowana przez Marca Quinna we współpracy ze słynnym biochemikiem Johnem Sulstonem. Materiałem służącym do wykonania portretu było DNA pobrane z nasienia Sulstona i poddane klonowaniu za pomocą bakterii. Powstałe w ten sposób kolonie – wraz z fragmentami kwasu deoksyrybonukleinowego – stały się tworzywem dzieła wyeksponowanego w przestrzeni galeryjnej (Quinn). Ważnym kontekstem dla pracy Quinna była kilka lat wcześniejsza *Alchymeia* Shawna Brixeya – instalacja składająca się z kryształów wyhodowanych na ludzkich hormonach. W wyniku zamrożenia materiału genetycznego powstały formy krystaliczne, które posłużyły artyście jako matryca służąca do zbudowania obiektu wystawionego w 1998 roku na Zimowych Igrzyskach Olimpijskich w Nagano w Japonii (Wilson 224).

Za jedną z najbardziej kontrowersyjnych prac uchodzi instalacja dźwiękowa *Until I die* Dmitra Morozowa, zaprezentowana 6 grudnia 2016 roku w lublańskiej Kapelicy. Biotechnologiczne organy zasilane krwią artysty – gromadzoną przez półtora roku, zakonserwowaną wodą utlenioną, antybiotykami i środkami antygrzybicznymi – były jednocześnie obiektem artystycznym i muzycznym instrumentem. Krew (po rozcieńczeniu) wypełniła pięć bioorganicznych baterii połączonych z syntezatorem dźwięku, umożliwiając stworzenie muzycznej kompozycji. Instalacja nawiązywała zarówno do symboliki krwi – wpisując się w najważniejsze kulturowe konteksty (Nelkin; Roux) – jak też do wynalazków technologicznych i procedur medycznych. W tym drugim planie stanowiła kontynuację eksperymentu Luigiego Galvaniego i Alessandra Volty (którzy w roztworze krwi zanurzyli płytki miedziane i cynkowe, wytwarzając napięcie o wartości ok. 6,5 do 7 V), a także nawiązywała do dokonań Aleksandra Bogdanowa, założyciela Związku Hematologii i Transfuzji Krwi, który w latach 20. XX wieku udoskonalił technologię transfuzji (Dancewicz-Pawlik 101–111).

Prace Morozowa, Brixeya i Quinna oprócz tego, że były prowokacjami wymierzonymi w rynek sztuki, przyczyniły się także do stworzenia nowej kategorii obiektów, charakteryzujących się zakłóconą identyfikacją podmiotowo-przedmiotową. W tym sensie były zapowiedzią zasadniczych zmian dotyczących ontologii dzieła (dokonujących się zarówno w wymiarze konstrukcyjnym, jak i funkcjonalnym) oraz jego społecznego statusu. Stawiały pytania o znaczenie działań wymykających się dobrze znanym pojęciom, wypracowanym na gruncie humanistyki, estetyki i filozofii. Wystawiały na próbę estetyczne przyzwyczajenia widzów i zmuszały do wypracowania nowych strategii komunikacyjnych.

Trzeci kierunek wyznaczały substytucje – projekty polegające na poszukiwaniu zamienników form komórkowo-tkankowych. Do najlepiej znanych należą eksperymenty Tissue Culture & Art Project, kierowanego przez Orona Cattsa i Ionat Zurr. Oboje artyści – a jednocześnie kuratorzy – od 1996 roku realizują projekty, których celem jest badanie zastosowań technologii tkankowych jako medium nowej sztuki. *Disembodied Cuisine* – zaprezentowana w 2003 roku na wystawie *L'Art Biotech* w Nantes – przedstawiała wyhodowany w laboratorium mięsień żaby, który został umieszczony na biodegradowalnym rusztowaniu, skonstruowanym z polimerów podtrzymujących formę w półżywej postaci (praca nawiązywała do wcześniejszego projektu artystów: *Semi-Living Steak* z 2000 r., w którym wyhodowano tkankę mięśniową pochodzącą z prenatalnych komórek owcy) (Catts; Kelley). W podobny sposób zrealizowane zostały *Wombs Semi Living*

Worry Dolls (zaprezentowane na Ars Electronica w 2000 r.), w których wykorzystano wyhodowane pozaustrojowo i podtrzymywane przy życiu komórki, umieszczone na wysterylizowanych stelażach, które ulegały stopniowej biodegradacji, ustępując miejsca żywej tkance. Tak samo wyhodowana została „bezprzemocowa skóra" – *Victimless Leather* z 2004 roku – wykorzystująca nieśmiertelną linię komórek tworzących żywą warstwę tkankową, podtrzymywaną przez biodegradowalną polimerową matrycę (umieszczoną w specjalnie wykonanej komorze perfuzyjnej, inspirowanej pompą perfuzyjną narządów, zaprojektowaną przez Alexis Carrel i Charlesa Lindbergha). Z kolei *The Pigs Wings* z tego samego roku (dla której inspiracją były postępy w zakresie ksenotransplantologii) polegały na tworzeniu genetycznie zmodyfikowanych zamienników ludzkich narządów, wyhodowanych w organizmach zwierzęcych, najczęściej świńskich.

Projekty Tissue Culture & Art Project skłaniały do redefinicji pojęć związanych z międzygatunkową ontologią. Prowokowały do pytań: czym są niezdefiniowane obiekty powstające w laboratoriach? Jak są, a więc na czym polega ich bycie? Jaki mają status prawny i społeczny? Eksperymenty Cattsa i Zurr nawiązywały w ten sposób do opinii badaczy domagających się stworzenia nowych taksonomii oraz standardów bioetycznych (utrwalonych również w języku), pozwalających na opisanie różnorodności – otaczających człowieka – istnień organicznych i nieorganicznych (Domańska; *The Posthuman*; Bakke). Zachęcały do przemyślenia stosunku ludzi do hybryd, form transgenicznych, bytów niesystemowych – zmarginalizowanych i odczuwających – wymagających pilnych regulacji prawnych, chroniących je przed niepohamowaną eksploatacją człowieka (Taylor; Waldau; Wolfe; Schaefer; Shipman; Pocheć and Harańczyk).

Granice

Eksperymenty artystów powstające we współpracy z inżynierami i naukowcami przesunęły granice podstawowych pojęć związanych ze statusem dzieła oraz z zakresem działań prowadzących do jego powstania. Odsłoniły też deficyty poznawcze związane z charakterystyką gatunku, do którego należymy, i stały się argumentem wzmacniającym przekonanie, iż nie dysponujemy pojęciowym rygorem umożliwiającym opisanie człowieka (Braidotti 2018). Ilość i skala modyfikacji genetycznych, farmakologicznych i transplantologicznych świadczy o tym, że w człowieku jest coraz więcej nieczłowieka, a strategie opisowe zmierzające do opisania tego, „co w nim zostało", nie nadążają za skalą dokonywanych modyfikacji. Opinie takie – wsparte hasłami trans- i posthumanistów – posłużyły zarówno do osłabienia oskarżeń o „programową humanizację" innych (Braidotti and Hlavajova), jak też uzasadniały badania dotyczące bytów nieludzkich, podejmowane na gruncie *animal studies*, *plant studies* (Wolfe; Waldau; *When Species Meet*) czy antrozoologii (Shipman; Herzog). Ich naturalnymi sprzymierzeńcami okazały się dyskursy: feministyczne, genderowe, queerowe czy postkolonialne (Pakszys; Butler; *Simians, Cyborgs, and Women*; Healey et al.; Schaefer; "What is the Human"), prowadzące do wniosku, że marginalizacja i dyskryminacja mają charakter ponadgatunkowy i opierają się na podobnych schematach. Ich źródłem jest przekonanie o wartości funkcjonalno-poznawczej przewagi człowieka, ujawniającej się w planie fizycznym lub intelektualnym, umożliwiające odkrywanie słabych stron Innego, prowadzące do nieuprawnionej eksploatacji jego zasobów oraz degradacji jego statusu.

Świadomość połączenia z całym ekosystemem – nawet jeśli wydaje się on zaskakująco wieloznaczny i rozmyty – stała się impulsem do konstruowania pojęć elastycznych, przemieszczających się między dyscyplinami, takich jak: „estetyka troski", „estetyka zwierzęcia" czy „zoe-estetyka". Ich „wędrowna natura" pozwalała na opisanie fragmentów, skrawków, wycinków oraz przesunięć znaczeniowych, dotyczących najbardziej znanych kategorii, systemów i paradygmatów (Bal). Umożliwiała też nowe spojrzenie na narzędzia, za pomocą których uporządkowaliśmy otaczającą nas rzeczywistość, i dawała nadzieję na to, że potrafimy nawiązać nieopresyjny kontakt z bytami nieludzkimi – to znaczy taki, który nie naruszałby ich istoty i nie zmierzał do bezwzględnego podporządkowania ich człowiekowi (Shipman; Wolfe).

Postulaty te znalazły odzwierciedlenie w transdyscyplinarnych projektach artystów-badaczy, którzy przestali tworzyć obiekty do oglądania, zastępując je złożonymi procesami, w których krzyżują się dyskursy estetyczne (dotyczące najtrudniejszych pytań związanych z kondycją artysty i jego tworzywem), filozoficzne (takie jak Ja, Inny), etyczne (takie jak uczciwość, godność, szacunek dla inności) i biologiczne (życie, ból, cierpienie, genetyka czy różnorodność). Przesunięcie to miało daleko idące konsekwencje poznawcze (Barad 71; Ulmer 834). Prowadziło do wniosku, że człowiek, wraz z innymi gatunkami – nie wyłączając bytów o niezidentyfikowanej lub trudnej do ustalenia podmiotowości – staje się zakładnikiem biotechnologicznych gier, w których mutowane komórki, tkanki i geny odbywają podróż w nieznane, nie troszcząc się o wyznaczone przez akademie ograniczenia. Prace artystów-badaczy nawiązywały w ten sposób do praktyk przedrenesansowych, pochodzących sprzed podziału na dziedziny, dyscypliny i specjalizacje. Przypominały, że przez wiele stuleci naukę określano mianem „naturalnej filozofii", a filozofowie spekulowali zarówno na temat bytu i myślenia, jak i nauk ścisłych, sztuki i religii. Wytwórcami wiedzy byli nie tylko naukowcy, ale również inżynierowie i artyści, którzy często wymieniali się rolami i nie wykazywali specjalnego zainteresowania tym, do jakiego obszaru zostaną zaliczone ich osiągnięcia (Celiński; "Nauka jako prowokacja"; *Transakty*).

Współczesne eksperymenty różnią się jednak od dawnych praktyk przede wszystkim sposobem i zakresem przetwarzania danych. Swoim sprzymierzeńcem uczyniły bowiem wirtualną domenę sieciową – w której publikowane są opisy i przebieg eksperymentów – dokumentującą poszczególne prace i umożliwiającą ich szczegółowe analizy oraz interpretacje (powstające nie tylko w obiegu naukowym i krytycznym, ale również na internetowych forach). Świadczą one o tym, że eksperymenty artystów, inżynierów i uczonych wymagają objaśnień – społecznych translacji, tłumaczących ich znaczenie i przenoszących hermetyczną wiedzę naukową (która stanowi ich podstawę) do szerszego społecznego obiegu (Latour; Stępień).

Nowy paradygmat?

Czy performanse i instalacje powstające między sztuką, nauką i technologią są zapowiedzią nowego paradygmatu? Do takich przypuszczeń mogą skłaniać argumenty natury poznawczej i metodologicznej. Pierwsze mówią o tym, że ekscentryczne eksperymenty są efektem konwergencji posthumanistycznej i zmierzają do zakwestionowania opisu człowieka za pomocą przywilejów i władzy oraz podważają jego dominującą pozycję w ekosystemie (*The Posthuman*; Mościcki; Schaefer; Taylor; Wolfe). Kładą nacisk na etyczne,

ekonomiczne i środowiskowe konsekwencje technologicznego wyścigu. Mówią o nieodwracalnych zmianach wywołanych obecnością człowieka na Ziemi i obnażają ciemną stronę technologii, która może być przyczyną dewastacji środowiska naturalnego i prowadzić do eksterminacji licznych gatunków (Lovink; Chwałczyk). Zapowiadają zmierzch hierarchicznych instytucji i paternalistycznego modelu świata oraz podtrzymujących je autorytetów. Opierają się również na założeniu, że osiągnięcia technologiczne są nie tylko dobrem człowieka, ale i całego ekosystemu – a właściwie technosystemu – ponieważ okazują się istotne również dla innych gatunków, w tym także dla form, które nie uzyskały do tej pory osobowości prawnej. Zwracają uwagę na to, że biotechnologiczne interfejsy wywołują konsekwencje poznawcze, za którymi nie nadążają języki opisu, wypracowane na gruncie nauk przyrodniczych i społecznych. W ten sposób prowokują do stawiania pytań najzupełniej podstawowych: dotyczących życia w wariantach międzygatunkowych, w obrębie struktur komórkowo-tkankowych o niezdefiniowanych właściwościach filogenetycznych (a w dalszej kolejności do zredefiniowania zakresu znaczeniowego takich pojęć jak: identyfikacja, ciągłość i tożsamość, wspólnota, demokracja czy prawo).

Rozwojowi takich dociekań sprzyjała zmiana statusu wiedzy i informacji. Ich obieg, oparty na transferach sieciowych, otworzył drogę do projektowania niehierarchicznych systemów komunikacyjnych, pozwalających na budowanie nowych relacji z bytami nieludzkimi. To one prowadziły do wniosku, że *homo sapiens* jako gatunek znajduje się w fazie przejściowej – dla jednych ekscytującej, dla innych groźnej – a połączenie jego fenotypu z technologiami informatycznymi (*information technology* – IT) wydaje się nieuniknione. Byty nieludzkie – odnajdujące swą podmiotowość w domenie cyfrowej – wydają się w tym kontekście zarówno symbolami nadchodzących zmian i bohaterami futurologicznych spekulacji, jak i integralnym składnikiem większości scenariuszy dotyczących technologicznej przyszłości. Przesunęły się z głębi sceny na proscenium – stały się wyrazem nadziei, że utrwalone dzięki nim rozwiązania będziemy potrafili kiedyś wykorzystać.

W planie metodologicznym projekt nowego paradygmatu wydaje się konstrukcją równie propedeutyczną. Stanowi bowiem zbiór dopełniających się – choć rozproszonych – koncepcji pozostających ze sobą w luźnych związkach. Przypomina wiedzotwórczą maszynę składającą się ze sprzężonych systemów (teoretycznego i praktycznego) wymuszających nieustanną konfrontację ogólnych założeń i szczegółowych rozpoznań. Owa machina – niezależnie od aspiracji poznawczych – zdaje się przypominać, że wiara w postęp – krytykowana przez wielu uczonych, ale najmocniej przez Thomasa Kuhna i jego zwolenników (Kuhn) – jest kulturowym mitem podtrzymującym dobre samopoczucie dominującego gatunku. Zwraca uwagę na to, że pragmatyzm poznawczy i utylitaryzm, które stały się głównymi kryteriami prowadzenia badań (znajdującymi odzwierciedlenie w sposobach ich finansowania), mogą pozostawić na marginesie problemy doniosłe, ale jednocześnie niepraktyczne (przynajmniej z punktu widzenia dzisiejszej wiedzy naukowej). Pokazuje, jak złudne są nasze wyobrażenia na temat zakresu badań naukowych oraz tego, w jaki sposób to, „co naukowe", może okazać się przydatne w przyszłości.

Wiedzotwórcza maszyneria – poszukująca swojego modus operandi – przywodzi na pamięć teoriopoznawcze koncepcje sformułowane w latach 70. ubiegłego stulecia przez papieża metodologicznego anarchizmu, Paula Feyerabenda. Zakres eksperymentów podejmowanych przez artystów-badaczy dobrze odpowiada „anarchistycznemu" przekonaniu,

że wszystko jest możliwe (*anything goes*) (Feyerabend), a więc nie należy odrzucać żadnej koncepcji, ponieważ nawet jeśli nie wiemy, co zrobić z wiedzą, którą współcześnie wytwarzamy, to nie wiadomo, czy nie będzie jej można wykorzystać w przyszłości (Feyerabend). Podejście takie utorowało drogę do łączenia informatyki z biologią molekularną, mechaniki kwantowej z technikami komputerowymi oraz kognitywistyki z nanotechnologiami (Latour). Skłaniało do badania tego, co znajdowało się „pomiędzy nimi", „poza nimi" i „obok nich" (Feyerabend; Kuhn; Sady). Zachęcało do przewietrzenia akademickich korporacji i wyrażało przekonanie, że badania można prowadzić poza uniwersytetami lub że w ogóle nie muszą być one związane z naukowym obiegiem ("Nauka jako prowokacja"). Zaletą ujęć transdyscyplinarnych – nastawionych na performowanie (wytwarzanie) nowej wiedzy (Austin) – było przede wszystkim to, że nie zmierzały do tworzenia interdyscyplinarnych fuzji – polegających na łączeniu dziedzin i mieszaniu kompetencji. Zamiast tego wyznaczały równoległe ścieżki interpretacyjne, dotyczące procesów i zjawisk wymagających specjalnego podejścia (z zachowaniem autonomiczności dyscyplin, z perspektywy których były opisywane). Zachęcały do konfrontowania wyników badań – powstających na gruncie wyspecjalizowanych dyscyplin i subdyscyplin – z innymi sposobami ich interpretacji niż te, które są właściwe dla dziedzin, w obrębie których powstały ("Transdisciplinarity"; "On Transdisciplinarity"; Weinberg; Nicolescu 66). Wyrastały bowiem z przekonania, że nie wszystkie dylematy naukowe można rozwiązać w obrębie dyscyplin, w których powstały – a więc że istnieje pewna kategoria pytań, sformułowanych w postaci hipotez, na które nie potrafimy odpowiedzieć, posługując się wyjaśnieniami jednej tylko dyscypliny (Weinberg).

Czy zatem przywołane tu okoliczności uzasadniają tezę o powstaniu nowego paradygmatu? Powiedzmy wyraźnie: nawet jeśli nie wydaje się dostatecznie spójny, posiada kilka cech umożliwiających scharakteryzowanie jego (obecnego) statusu. Po pierwsze, znajduje on oparcie w spójnej koncepcji poznawczej, skoncentrowanej na relacjach międzygatunkowych, wyrażających się w trosce, uważności, tolerancji i nieopresyjności wobec istnień nieludzkich. W tym sensie łączy się z poszukiwaniem takich rozwiązań cywilizacyjnych, które mogłyby stanowić alternatywę dla antropocenu. Po drugie, zakłada, że postęp (łączony z dominacją *homo sapiens*) jest także wyrazem międzygatunkowych aspiracji i potrzeb. Po trzecie, wykorzystuje nieznane wcześniej sposoby dystrybucji wiedzy, tworząc niehierarchiczne systemy sieciowe, poszerzające zakres społecznych translacji o problematykę naukowo-artystyczną. Po czwarte, poszukuje nowego języka, pozwalającego na opisanie złożonych form nieludzkich i budowanie z nimi inkluzywnych relacji społecznych. Po piąte, skłania do przekraczania akademickich podziałów na dyscypliny, proponując podejście transdyscyplinarne, oparte na łączeniu praktyk, dyskursów i dyscyplin. Po szóste, nawiązuje do praktyk dawnych, przedrenesansowych, w obrębie których dokonywano wiedzotwórczych eksperymentów bez obaw o to, że naruszą podziały na dziedziny i specjalizacje.

O tym, czy projekt nowego paradygmatu pozostanie wyłącznie w sferze koncepcji, zadecyduje zapewne wiele czynników. Wydaje się jednak, że już dziś stanowi propozycję alternatywnego opisu całego biotechnologicznego ekosystemu. Przede wszystkim zmienia jego dominanty i wyznacza nowe kierunki myślenia. Odkrywa osie usytuowane na obrzeżach mainstreamowych narracji. Upomina się o byty zmarginalizowane i niedocenione. Przekonuje, że właśnie one mogą być dostarczycielami wiedzy, organizującej w przyszłości złożone bioekosystemy.

Lista prac cytowanych

Austin, John Langshaw. "Jak działać słowami". *Mówienie i poznawanie*, translated and forwarded by Bohdan Chwedeńczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993, pp. 550–713.

Bakke, Monika. *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.

Bal, Mieke. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Translated by Marta Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, 2012.

Barad, Karen. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding How Matter Comes to Matter". *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, no. 3, 2003, pp. 801–831, https://doi.org/10.1086/345321.

Bostrom Nick. *Superinteligencja. Scenariusze, strategie, zagrożenia*. Translated by Dorota Konowrocka-Sawa, Gliwice 2016.

Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Polity Press, 2013.

———. "What is the Human in the Humanities Today?". *YouTube*, 29 Oct. 2018, https://www.youtube.com/watch?v=UEMLBSRh5Dk.

Braidotti, Rosi, and Maria Hlavajova, editors. *Posthuman Glossarry*. Bloomsbury, 2018.

Butler, Judith. *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*. Translated by Karolina Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

Catts, Oron, and Ionat Zurr. "Disembodied Livestock: The Promise of Semi-Living Utopia". *Parallax*, vol. 19, no. 1, 2013, http://dx.doi.org/10.1080/13534645.2013.752062.

Celiński, Piotr. "Renesansowe korzenie cyfrowego zwrotu". *Zwrot cyfrowy w humanistyce. Internet. Nowe media. Kultura 2.0*, edited by Andrzej Radomski and Radosław Bomba, E-naukowiec, 2013, pp. 13–36.

Chwałczyk, Franciszek. "Antropocen, kapitałocen – urban age, urbanocen? Czyli nie tylko »kto« oraz »jak«, ale i »gdzie«". *Kultura i Historia*, vol. 34, no. 2, 2018, pp. 90–121.

Dancewicz-Pawlik, Małgorzata. *Performans postmedialny. Współczesny kontekst technologiczny działań performatywnych*. Oficyna Wydawnicza Atut, 2019.

Domańska, Ewa. "Humanistyka ekologiczna". *Teksty Drugie*, no. 1-2, 2013, pp. 13–32.

Feyerabend, Paul K. *Przeciw metodzie*. Translated by Stefan Wiertlewski, Siedmioróg, 2001.

Fukuyama, Francis. *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*. Translated by Bartłomiej Pietrzyk, Wydawnictwo Znak, 2005.

Graham, Elaine L. *Representations of the Post/human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*. Manchester University Press, 2002.

Habermas, Jürgen. *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?* Translated by Małgorzata Łukasiewicz, Scholar, 2003.

Haraway, Donna J. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. Routledge, 1990.

———. *When Species Meet*. University of Minnesota Press, 2008.

Healey, Joseph F., et al. *Race, Ethnicity, Gender, and Class. The Sociology of Group Conflict and Change*. Sage Publications, 2012.

Herzog, Hal. *Some We Love, Some We Hate, Some We Eat: Why It's So Hard to Think Straight About Animals*. Harper Perennial, 2011.

Kac, Eduardo. "Natural History of the Enigma". *21 Century Digital Art*, 2 May 2000, http://www.digiart21.org/art/natural-history-of-the-enigma.

———. *Telepresence and Bio Art. Networing, Humans, Rabbits and Robots*. Ann Arbor, 2005.

———. "Transgenic Works and Other Living Pieces". *KAC*, http://www.ekac.org/transgenicindex.html.

Kelley, Lindsay. *Bioart Kitchen. Art, Feminism and Technoscience*. Bloomsbury Visual Arts, 2016.

Kuhn, Thomas. *Struktura rewolucji naukowych*. Translated by Helena Ostromęcka, PWN, 1968.

Kurzweil, Ray. *Nadchodzi osobliwość. Kiedy człowiek przekroczy granice biologii*. Translated by Eliza Chodakowska, Anna Nowosielska, Kurhaus Publishing, 2014.

Latour, Bruno. "Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat". Translated by Krzysztof Arbiszewski, Łukasz Afeltowicz, *Teksty Drugie*, no. 1-2, 2009, pp. 163–192.

Laval-Jeantet, Marion. "De »Que le cheval vive en moi!« à »Plutôt que tout!«, bio-art

et éthique environnementale", *Vimeo*, 8 Mar. 2015, https://vimeo.com/121625218.

Laval-Jeantet, Marion, and Benoît Mangin. *May the Horse Live in Me. Ars Electronica*, Prix Ars Electronica, 2011.

Lovink, Geert. *Zero Comments. Blogging and Critical Internet Culture*. Routledge, 2007.

Menezes de, Marta. "Nature?". *Marta de Menezes*, https://martademenezes.com/art/nature/nature/.

———. "Art in vivo and in vitro". *Signs of Life*, pp. 215–230.

Mittelstrass, Jürgen. "Transdisciplinarity – New Structures in Science". *Innovative Structures in Basic Research: Ringberg-Symposium, 4-7 October 2000*, edited by Uwe Opolka and Helen Schoop, Max-Planck-Gesellschaft, 2002, pp. 43–54.

———. "On Transdisciplinarity". *Trames*, no. 4, 2011, pp. 329–338.

Mościcki, Paweł. "Zwierzę, które umieram. Heidegger, Derrida, Agamben". *Konteksty*, no. 4, 2009, pp. 61–68.

Nelkin, Dorothy. "Blood and Bioethics in the Biotechnology Age". *Signs of Life*, pp. 115–123.

Nicolescu, Basarab. *La Transdisciplinarité. Manifeste*. Éditions du Rocher, 1996.

Pakszys, Elżbieta. *Między naturą a kulturą. Kategoria płci/rodzaju w poznaniu. Studium epistemologii naturalizowanej w perspektywie feministycznej*. Wydawnictwo Naukowe UAM, 2000.

Pocheć, Agnieszka E., and Natalia A. Harańczyk, "Odkrycie komórek HeLa początkiem rewolucji w badaniach in vitro". *Kosmos. Problemy Nauk Biologicznych*, vol. 65, no. 1, 2016, http://kosmos.icm.edu.pl/PDF/2016/1.pdf.

Quinn, Marc. "Genomic Portrait". *Bio Art and Beyond*, edited by Eduardo Kac, Mit Press, 2007, pp. 309–311.

Rose, Nicolas. T*he Politics of Life Itself. Biomedicine, Power and Subjectivity in the Twenty First Century*. Princeton, 2006.

Roux, Jean-Paul. *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*. Translated by Marzena Perek, Wydawnictwo Znak, 1994.

Ryan, John C. "Biological Processes as Writerly? An Ecological Critique of DNA-based Poetry". *Environmental Humanities*, no. 1, 2017, pp. 129–148, http://doi.org/10.1215/22011919-3829163.

Sady, Wojciech. *Spór o racjonalność naukową. Od Poincarégo do Laudana*. Wydawnictwo Naukowe UMK, 2013.

Schaefer, Richard T. *Racial and Ethnic Groups*. Pearson, 2012.

Shipman, Pat. The *Animal Connection: A New Perspective on What Makes Us Human*. W.W. Norton, 2011.

Signs of Life. Bio Art and Beyond. Edited by Eduardo Kac, MIT Press, 2007.

Sloterdijk, Peter. "Reguły dla ludzkiego zwierzyńca. Odpowiedź na Heideggera list o humanizmie". Translated by Arkadiusz Żychliński, *Przegląd Kulturoznawczy*, no. 1, 2008, pp. 45–56.

Stępień, Justyna. *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and Body*. Routledge, 2022.

Taylor, Charles. *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Translated by Marcin Gruszczyński et al., PWN, 2001.

Ulmer, Jasmine B. "Posthumanism as a Research Methodology: Inquiry in the Anthropocene". *International Journal of Qualitative Studies in Education*, vol. 30, no. 9, 2017, pp. 832–848, http://doi.org/10.1080/09518398.2017.1336806.

Wachowski, Jacek. "Nauka jako prowokacja". *Czas Kultury*, no. 3, 2015, pp. 78–85.

———. *Transakty. Między nauką, sztuką i technologią. Nowe strategie performowania wiedzy*. Universitas, 2020.

Waldau, Paul. *Animal Studies: An Introduction*. Oxford University Press, 2013.

Weinberg, Alvin M. "Science and Trans-science". *Minerva*, no. 10, 1972, pp. 209–222, https://doi.org/10.1007/BF01682418.

Wilson, Stephen. *Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology*. MIT Press, 2002.

Wolfe, Cary. *Zoontologies: the Question of the Animal*. University of Minnesota Press, 2003.

Abstrakt / Abstract

Jacek Wachowski

Nie (tylko) ludzkie – w stronę nowego paradygmatu?

Prace współczesnych bioartystów – wpisujące się w narracje transhumanistyczne i posthumanistyczne – prowokują do postawienia pytań podstawowych: jak nazwać eksperymenty artystów polegające na ingerencji w fenotyp żywych organizmów? Czemu służą projekty zmierzające do konstruowania biologiczno-technologicznych interfejsów łączących ludzi z roślinami czy zwierzętami? Jak określić status projektów, które ingerują w żywe organizmy i struktury komórkowo-tkankowe, poszerzają ich funkcje i tworzą ich zamienniki? Pytania te prowadzą do wniosku, że eksperymenty powstające we współpracy artystów z naukowcami są częścią zwrotu poznawczego, którego celem jest performowanie wiedzy z pogranicza dyscyplin, charakteryzującej się niepewnym statusem i kreujących nowe strategie myślenia.
słowa kluczowe: bioart, transhumanizm, posthumanizm, sztuka eksperymentalna

Not (Only) Human – Towards a New Paradigm?

The works of contemporary bio-artists – as part of transhumanist and posthumanist narratives – provoke fundamental questions: what to call artists' experiments involving interference in the phenotype of living organisms? What is the purpose of projects seeking to construct biological-technological interfaces connecting humans with plants or animals? How do we determine the status of projects that interfere with living organisms and cellular-tissue structures, extending their functions and creating substitutes? These questions lead to the conclusion that the experiments produced in collaboration between artists and scientists are part of a cognitive turn that aims to perform knowledge at the boundaries of disciplines, characterized by uncertain status and creating new strategies of thinking.
keywords: bioart, transhumanism, posthumanism, experimental art