

Oddziaływania nieantagonistyczne

1. Projekt *Symbiotyczność tworzenia* jest żywym dziełem sztuki – habitatem, który zamieszkują mrówki. Na całość utworzonej przez Jarosława Czarnieckiego, ciągle rozwijanej i rozwijającej się instalacji składają się cztery wydzielone elementy, osobno zamieszkiwane i współtworzone przez wybrane gatunki mrówek.

Rekonstrukcja nie-ludzkiej kultury – zespół czterech inkubatorów, w których żyły mrówki gatunku *Atta sexdens*, tak zwane mrówki farmerki. Mrówki te charakteryzuje rolniczy charakter działalności. Jest to wielokastowa społeczność, której osobniki, w zależności od funkcji, jakie są im przypisane, znacznie różnią się od siebie wyglądem i wielkością. Mrówki te porozumiewają się za pomocą wydawanych dźwięków. W warunkach naturalnych dźwięki niesłyszalne dla ludzkiego ucha w instalacji są wychwytywane czułymi mikrofonami, wzmacniane i transmitowane na zewnątrz. Tworzą naturalny, bogaty i zharmonizowany ambient dźwiękowy.

Królestwo współcodziennosci – pojedynczy, obszerny inkubator zamieszkiwany przez *Oecophylla smaragdina*, mrówki tkaczki. W naturze żyją one w mrowiskach utkanych w koronach drzew, przy ich budowie przeprowadzają precyzyjne, celowe operacje inżynieryjne, wykonywane grupowo w dużych, skoordynowanych zespołach. To niewielkie mrówki polujące na owady i larwy, bardzo szybkie i agresywne, obezwładniające upolowane osobniki jadem pochodzącym z charakterystycznych szmaragdowych odwłoków.

Po człowieku. Bio-korporacje – najnowsza część instalacji zamieszkiwana przez dwie rodziny mrówek stolarek (*Camponotus vagus* i *Camponotus herculeanus*). Jej konstrukcja ma odmienną od inkubatorów formę – stanowi ją masywny, stalowy obiekt opleciony przez szklane magistrale, przez co przypomina architektoniczny model korporacyjnego budynku. Mrówki żyją w dwóch odizolowanych od siebie obiegach, zbudowanych

z rurki o szerokim przekroju. Ponieważ są to przestrzenie równoległe, mrówki z różnych obiegów nigdy nie spotykają się ze sobą. Jest to najnowsza część instalacji. W obecnym stadium – w przeciwieństwie do inkubatorów, w których widoczna jest nieustanna aktywność – kolonia mrówek stolarek rozwija się w ukryciu. Rzadko są one widoczne – stolarki wykorzystują kawałki próchna do drążenia wewnątrz nich swych siedzib, o ich aktywności świadczy wysypujący się i odkładający na zewnątrz drewniany pył.

Kolejna część projektu nosi tytuł *Walka podziemna* i ujawnia wcześniejsze próby hodowli mrówek zakończone niepowodzeniem. W masywnej gablocie w szklanych pojemnikach eksponowane są martwe młode królowe, którym z różnych przyczyn nie udało się zaadaptować do warunków laboratoryjnych. Wyrazne jest tu odniesienie tej części do ekspozycji w muzeach przyrodniczych, gdzie prezentowane są zbiory martwych okazów rozmaitych biologicznych *species*. Ta część upamiętnia dramatyczne także dla artysty momenty niepowodzeń i przypomina o istniejących na każdym etapie niebezpieczeństwach dla tego opartego na życiu projektu.

To część wanitatywna, która stanowi wyraźny kontrast z witalnością dzieła jako całości. Przez pokazanie niepowodzeń Czarnecki kieruje uwagę ku kwestiom etycznym, wpisanym w projekt z udziałem organizmów żywych. Cztery królowe żyją i rozwijają się wraz ze swymi królestwami, truchła sześciu królowych przypominają o zawsze możliwym niepowodzeniu. Przy okazji warto wspomnieć, że w warunkach naturalnych tylko niewielka część młodych królowych potrafi uniknąć czyhających zagrożeń i przeżyć, by dać początek nowym królestwom.

Obok w gablocie eksponowane jest także solidne stalowe zabezpieczenie, w którym, w momencie niebezpieczeństwa wywołanego nagłym wytworzeniem się groźnych toksyn, walczące o przeżycie mrówki farmerki wykonały otwory umożliwiające im ucieczkę z zagrożonych układów i wydostanie się na zewnątrz inkubatora.

Pozwala to pojąć, że symbiotyczna relacja twórcza nie jest oparta na umowie między artystą a mrówkami, ale na zapewnieniu bezpiecznego biotopu. Wiedza naukowa i praktyczna ciągle nabywana przez artystę idzie tu w parze z codzienną krzątaniem, podczas której dostarcza on mrówkom pożywienia, prowadzi obserwacje zachowań, sprawnie działa systemów technicznych, wykonuje wiele innych niezbędnych prac.

Ten wspólny symbiotyczny wysiłek umożliwia mrówkom przetrwanie i rozwój. Zarówno mrówki farmerki, jak i tkaczki nie byłyby zdolne do samodzielnego przeżycia w naszej strefie klimatycznej w warunkach naturalnych.

W początkowej, najtrudniejszej i pełnej licznych niebezpieczeństw, trwającej pierwsze półtora roku fazie projektu realizowanego we własnej pracowni artysta, czując się całkowicie odpowiedzialny za życie i bezpieczeństwo swego dzieła, spędzał niemal cały swój czas na obserwacji i pielęgnacji mrówek oraz sprawdzaniu prawidłowości przyjętych wstępnie założeń.

Zapewnienie funkcjonowania niezbędnej techniki, maksymalne ograniczenie czasu swej nieobecności przy projekcie niezależnie od pory dnia i nocy stało się elementem życia rodzinnego artysty.

Dopiero po doprowadzeniu dzieła do etapu pewnej dojrzałości artysta zdecydował się na jego wystawianie, poszerzając przez to grono osób, którym powierzył współodpowiedzialność za projekt. Miało to miejsce najpierw w Gdańsku – równoległe wystawy w Instytucie Sztuki Wyspa i Gdańskiej Galerii Sztuki we wrześniu i październiku 2014 roku. Następnie we Wrocławiu w Centrum Sztuki WRO w maju i czerwcu 2015 roku, w ramach Biennale Sztuki Mediów WRO, oraz w październiku i listopadzie w Kunsthall Aarhus w Danii. Ostatnio *Rekonstrukcję nie-ludzkiej kultury* zaprezentowano na Dniach Muzyki Nowej w Gdańsku jako instrument/generator naturalnych dźwięków, współgrając na koncertowej scenie z muzykami.

W kontekście wystawy w Centrum Sztuki WRO odbyło się ogólnopolskie seminarium naukowe poświęcone myśli Brunona Latoura, podejmujące zagadnienia teorii aktora-sieci: „Tak więc w angielskim homonimie ANT spotkały się nazwa rodzajowa bohaterki artystycznego projektu i akronim teorii aktora sieci (ANT: *actor-network-theory*)”¹.

2. Wszystko to pozwala określić *Symbiotyczność tworzenia* jako dzieło z pogranicza sztuki, biologii i techniki, tworzone przez artystę wspólnie ze społecznościami mrówek. Jego ramy czasowe autor określił na lata 2012–2034 – takie założenie jest powiązane ze spodziewanym okresem życia królowej mrówek gatunku *Atta sexdens*, trwającym w warunkach naturalnych 20 lat. Rozpoczęcie hodowli tego superorganizmu w swej pracowni w październiku 2012 roku Jarosław Czarnecki uznaje za początek nawiązywania symbiotycznej relacji międzygatunkowej.

Pochodzący z Brazylii egzotyczny gatunek mrówek popularnie zwanych farmerkami uprawia grzyba służącego mu za pożywienie; jest przedstawicielem najdawniejszej, znanej obecnie, kultury agrarnej na Ziemi. Jej początki entomolodzy szacują na 50 milionów lat wstecz.

Symbiotyczność tworzenia jest więc w wymiarze gatunkowym spotkaniem ludzkiej i nie-ludzkiej kultury. Przedstawiciele kultury nie-ludzkiej, mrówki *Atta sexdens*, budują w naturze rozbudowane i doskonale funkcjonujące podziemne metropolie, których populacja może osiągać nawet osiem milionów mieszkańców. „Jedne z najbardziej skomplikowanych systemów komunikacji znanych wśród zwierząt, najbardziej dopracowane systemy kastowe, klimatyzowane architektoniczne konstrukcje podziemnych ogrodów grzybowych, milionowe kolonie – to wszystko sprawia, że

farmerki zasługują na uznanie ich za najbardziej wyspecjalizowany superorganizm na świecie”².

Punktem wyjścia tego dzieła była decyzja Czarneckiego o wykorzystaniu w sztuce swej wieloletniej fascynacji biologią i uczynienia z niej fundamentu dalszej twórczości. W nowych poszukiwaniach towarzyszył mu także, wynikły z wcześniejszej twórczości, zamysł odmiennego podejścia do filmu jako formy ekspresji. Filmu oddarzonego własnym życiem, rozgrywającego się w rzeczywistości, wręcz zdolnego do bycia częścią procesów życiowych, przenikającego egzystencję twórców i, być może, także odbiorców. „Stworzyć «film» żyjący własnym życiem, uczestniczący, interaktywny i symbiotyczny ze mną”³.

Mrówki farmerki zamieszkują wykonane przez artystę inkubatory. Początkowo dwa, obecnie cztery, w miarę dalszego powiększania się populacji artysta będzie tworzył kolejne. Wewnątrz każdego z nich za szybą znajduje się system naczyń i połączeń wykonanych głównie ze szkła i innych przeziernych materiałów. Z nich wykonane są także magistrale komunikacyjne, jakimi mrówki przemieszczają się pomiędzy inkubatorami, żeby wykonywać codzienne czynności.

Inkubatory mają swoją wyraźną estetykę: ich wnętrza są wykonane ze szkieł laboratoryjnych, starannie wybranych pod względem wielkości i kształtu oraz przemyślanych w swojej funkcjonalności. Jednak to mrówki decydują o praktycznej organizacji swego życia i sposobie wykorzystania użytkowanych przestrzeni. W poszczególnych „pomieszczeniach” tworzą miejsca przebywania królowej, prowadzenia uprawy, składowania jaj, dojrzewania młodych osobników, gromadzenia kompostu, mają też cmentarz.

¹ V. Krajewska, P. Krajewski, *Symbiotyczność tworzenia Elvina Flamingo aka Jarosława Czarneckiego*, „Prace Kulturoznawcze” XXVIII/2015, s. 59.

² B. Hölldobler, E.O. Wilson, *The Superorganism. The Beauty, Elegance, and Strangeness of Insect Societies*, New York 2009, s. 408, cyt. za: katalog wystawy *Symbiotyczność tworzenia. Jarosław Czarnecki*, Gdańsk 2014, s. 43.

³ *Symbiotyczność tworzenia...*, op. cit., s. 25.

Wnętrze inkubatorów jest ogrzewane, wentylowane i elektronicznie monitorowane pod względem stałego utrzymywania warunkujących życie mrówek parametrów, takich jak stała temperatura, wilgotność i poziom trujących związków, które mogą zagrozić organizmom. Utrzymanie i udoskonalanie tego systemu oraz sprawdzanie jego stanu należy do stałych zadań artysty.

Zatem hodowla mrówek jest całkowicie realna – nie jest komputerową symulacją, jak to bywa w licznych projektach z dziedziny *art and science*.

3. Jedną z najważniejszych zmian, jakie wprowadziły technologie cyfrowe do badań naukowych w dziedzinie genetyki i biologii, była możliwość projektowania obiektów mających cechy organizmów żywych oraz tworzenia biotopów środowiskowych, w jakich mogły(by) się one rozwijać. Prócz tego, że procedury komputerowe pozwoliły na przyspieszenie weryfikowalności wielu hipotez i koncepcji naukowych, to w istotny sposób umożliwiły zbliżenie praktyk naukowych i artystycznych.

Przez wykorzystanie grafiki i animacji cyfrowej biologia i genetyka mogły formować nowe dyskursy i artefakty, co, počawszy od lat 80. ubiegłego stulecia, okazało się twórcze zarówno dla nauki, jak i sztuki. Jak to ujął Christopher Langton, jeden z pionierów badań w dziedzinie sztucznego życia i inteligencji, dzięki symulacjom możemy zmienić perspektywę poznawczą, umieszczając *życie-jakie-znamy (life-as-we-know-it)* w znacznie szerszym obszarze potencjalności *życia-jakie-mogłoby-zaistnieć (life-as-it-could-be)*. Właśnie spotkanie zorganizowane przez Langtona w 1987 roku w Los Alamos, poświęcone syntezie i symulacji żyjących systemów (Workshop on the Synthesis and Simulation of Living Systems), uznawane jest za prawdziwy początek intensywnego rozwoju badań nad zagadnieniami sztucznego życia, wychodzących poza ontologiczne, epistemologiczne, a także proceduralne perspektywy nauk przyrodniczych i biologicznych, zmierzających w kierunku badania potencjalnych możliwości.

Pośród interdyscyplinarnych projektów artystycznych powstałych w następnych latach znalazły się uznawane dziś za klasyczne instalacje Christy Sommerer i Laurenta Mignonneau *A-Volve* (1993–1994) i *GENMA: Genetic Manipulator* (1996–1997), przedstawiające rozwijające się autonomicznie dzięki algorytmom genetycznym cyfrowe organizmy i programowane modele istot żywych. Podobnie jak inne charakterystyczne dla tego czasu projekty, pozostawały one w obszarze mediów suchych, opartych na elektronicznych procesorach, dyskach pamięci, bitach i pikselach et cetera.

Roy Ascot wprowadził rozróżnienie: media suche oznaczające sterylność świata wirtualnego przeciwstawił istnieniu biologicznemu, dla którego procesów niezbędna jest wilgoć. Ascot zaproponował nową perspektywę: wskazał na konieczność rozwoju mediów wilgotnych (*moist media*) łączących bity i geny, zatem dających na przykład możliwość zaprogramowania komórek, mikroorganizmów lub prostych struktur roślinnych, a w przyszłości także zwierzęcych. Zaproponowaną przez Ascota metodę znakomicie wykorzystała transgeniczna realizacja Eduarda Kaca z roku 1999 *Genesis*, która w sposób spektakularny ukazała możliwy związek między programowaniem, biologią a ekspresją kulturową: organizmami żywymi a systemami znakowymi, wreszcie przekonaniem religijnym, etyką i metafizyką.

Bakteriom wyhodowanym w projekcie Kaca wprowadzono syntetyczny gen stworzony przez zapisanie w sekwencji chromosomów sławnego zdania z Księgi Genesis, głoszącego, że Stwórca oddał rodzajowi ludzkiemu władzę nad wszelkim stworzeniem ziemskim. Sentencja z Księgi Rodzaju została przełożona z angielskiego na kod Morse'a, a następnie zamieniona w łańcuch białek DNA i w tej postaci podlegała mutacjom wewnątrz kultury bakteryjnej. Wraz z powstawaniem kolejnych pokoleń bakterie, w procesie biologicznego dziedziczenia, przeprowadziły operacje natury semantycznej zmieniające sens zakodowanego zdania. Na zakończenie projektu sztuczny gen został ponownie odcodowany, zda-

nie z Genesis odczytano w nowym brzmieniu nadanym przez bakterie.

Projekt *Genesis* pozostaje jednym z trwałych punktów odniesienia historii eksperymentów z dziedziny bio art, który skomplikował prostą do tej pory (opartą na symulacji) ontologię projektów biotechnologicznych. Nastąpiło w nim połączenie języka naturalnego, kodów binarnych (operacje cyfrowe) i organizmów biologicznych (procesy zachodzące w kulturze bakteryjnej).

4. Dzieło Jarosława Czarneckiego, podobnie jak wcześniejsze eksperymenty Zbigniewa Oksiuty z biotopami, wykracza poza proste dyktomie natura – technologia, biologia – kultura, formy naturalne – architektura, hodowanie albo konstruowanie środowisk, kreacja – symulacja. Artysta przygotowuje i inicjuje procesy, które następnie muszą/mogą zostać podjęte przez samą naturę.

Inkubatory są oświetlone wewnątrz. Ponieważ mrówki tego gatunku nie mają zmysłu wzroku, oświetlenie przeznaczone jest nie dla nich, lecz dla nas, widzów. Dzięki światłu pudła inkubatorów porównać można do wielkich telewizorów kineskopowych, na których ogląda się obraz filmowy. Ta warunkowana przez światło możliwość bezpośredniego wglądu w świat mrówek realizuje założoną przez autora metaforę filmową, ale też umożliwia kontrolę prawidłowości procesów. Choć nadzór nad systemem, w jakim żyją mrówki, sprawowany jest *bona fide* – dla ich dobra i w celu zapobieżenia groźnym awariom, to jednak samo zagadnienie widzialności jako sposobu sprawowania władzy odnosi nas bezpośrednio do myśli Michela Foucaulta.

Założony czas trwania eksperymentu wskazuje na to, że w *Symbiotyczność tworzenia* wpisane jest trwanie i ciągłość dzieła, niezależne od tego, czy jest ono wystawiane, czy nie, a także długoletnia opieka – jeśli nie wręcz służba – sprawowana przez artystę oraz niebezpieczeństwo możliwego niepowodzenia. Rozwój biologiczny i zmienność formalna powodowane są zarów-

no dojrzewaniem organizmów, jak i relacjami, planowanymi rozszerzeniami i wymuszonymi niezbędnymi interwencjami. Codzienne powtarzane czynności w celu utrzymania habitatu mrówek i niespodziewane przypadki wywołane wewnętrznymi i zewnętrznymi przyczynami oraz podległość opiekuna wobec systemu są wpisane w to przedsięwzięcie.

„[...] najbardziej interesującym dla mnie spojrzeniem na to, co wspólnie robimy, jest pozbawione jakichkolwiek metafor i interpretacji, bezpośrednie odebranie tej pracy. To jest (jednocześnie) tylko i dokładnie to, co widzimy, nic więcej. Poza inkubatorami wypełnionymi starannie zaprojektowanymi instalacjami z rur, węży i naczyń laboratoryjnych, w których żyją i rozmnażają się mrówki, niczym więcej ta praca nie jest jak tylko moja i moich mrówek współcodziennością.

Interpretacje i metafory z upływem czasu przestały być istotne i przerodziły się niejako w model rodzinny, przestały być w ogóle znaczące. Mimo swojej wyrazistości i bezprecedensowej mocy zaczęły błędnie w obliczu symbiotyczności i bezkompromisowości tego, co wspólnie tworzymy. W tym, co robimy, bezsprzecznie nie ma kompromisów i każde z nas, dany superorganizm i ja, osobno nic nie znaczymy i wręcz nie istniejemy bez siebie nawzajem jako dzieło⁴. |

⁴ Ibidem, s. 31.