
Dociekania

Być z innymi. Sztuka w poszukiwaniu perspektywy nieantropocentrycznej

Ryszard W. Kluszczyński

TEKSTY DRUGIE 2025, NR 1, S. 165–183

DOI: 10.18318/td.2025.1.11 | ORCID: 0000-0003-1073-9805

Wprowadzenie

Pogłębiający się kryzys klimatyczny, kolejne masowe wymieranie i zagłada całych gatunków, zawinione w ogromnym stopniu przez człowieka, oraz związane z tym zagrożenia dla ziemskiej bioróżnorodności to problemy, z którymi z własnego wyboru mierzą się obecnie w swej pracy również artyści. Wyzwania ze strony antropocenu wywołują liczne i zróżnicowane odpowiedzi ze strony świata sztuki, w szczególności jej transdyscyplinarnych, krytycznych tendencji. Wszystkie określam mianem artystycznych działań postantropoceniczych, czyli praktyk rozwijanych w kontekście antropocenu i wymierzonych subwersywnie przeciw niemu, działań będących nieuchronnie jego częścią, lecz starających się go zrozumieć, przekroczyć i znieść.

Istotnym aspektem tych praktyk jest postantropocentryzm. Proponuje on odmienne niż dotąd reguły dla relacji ludzi z bytami nieludzkimi¹. Wielu artystów i wiele

Ryszard Kluszczyński – prof. dr hab. Pracuje w Katedrze Nowych Mediów i Kultury Cyfrowej UŁ. Kierownik Transdyscyplinarnego Centrum Badań Artystyczno-Naukowych UŁ. Profesor w ASP w Łodzi. Zajmuje się sztuką nowych mediów oraz problematyką współczesnej kultury i cyberkultury, teorią sztuki, zwłaszcza problematyką relacji między sztuką, nauką, technologią i polityką. Krytyk sztuki. Twórca wielu międzynarodowych wystaw i projektów artystycznych. W latach 1990–2001 kurator filmu, wideo i sztuk multimedialnych w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie. Kurator Międzynarodowego Biennale Sztuki Współczesnej „Mediations”. Dyrektor artystyczny międzynarodowego projektu Art & Science Meeting w gdańskim CSW.

¹ Zob. np. M. Szostak, *Postantropocentryzm, czyli rzecz o poszerzaniu granic wspólnoty*, „Przegląd Humanistyczny” 2014, nr 1, s. 7–13.

artystek pracuje w swej twórczości nad wykształceniem perspektywy, która porzuci przekonanie o nadrzędności rodzaju ludzkiego wobec innych stworzeń oraz całej planety, a zarazem sproblematyzuje ludzką odpowiedzialność za dalsze trwanie świata i jego kondycję. Towarzyszą im w tej pracy liczne grupy badaczy i badaczek oraz kuratorów i kuratorek, dla których podejmowane w tym polu kwestie są równie ważne i niecierpiące zwłoki. W realizowanych tam działaniach artystycznych i debatach toczonych w tym zróżnicowanym środowisku pewne kwestie wysuwają się na pierwszy plan, stanowiąc zaplecze dla tworzonych dzieł: czy sztuka jest w stanie przyczynić się do powstrzymania pogłębiania się i rozszerzania antropocenu bądź też wpłynąć na kształtowanie się społecznego ruchu oporu wobec niego? Jak może to próbować uczynić? Które cechy cywilizacji ludzkiej wymagają modyfikacji, aby można było skutecznie przeciwstawić się antropocenowi i jego konsekwencjom? Jak uwolnić się w działaniach podejmowanych na rzecz wspólnego, postantropocentrycznego świata od władzy antropocentryzmu? W jaki sposób można zaangażować się w refleksję lub praktykę wyrażającą nieantropocentryczną perspektywę bez równoczesnego wklęcia się w dyskurs ideologiczny lub popadania w postkolonialne złudzenia i roszczenia, które łatwo mogą się pojawić, kiedy przypisujemy sobie zdolność wypowiedzania się w imieniu innych gatunków? Jak ocalić przyszłość naszej planety?

Te i wiele innych pytań, które nurtują artystów i badaczy sztuki działających w rozważanym obszarze, można rozpoznać jako źródła, z których wyłaniają się liczne projekty badawczo-artystyczne, rozwijane w przestrzeni krytycznej, transdyscyplinarnej sztuki. Bo to właśnie dzieła realizowane w trybie *artistic research*, należące do pola radykalnej twórczości post- oraz transhumanistycznej i często zarazem do świata sztuki nowych mediów stanowią najważniejszą reakcję-odpowiedź ze strony świata sztuki na przywołane wcześniej pytania. Poszczególne projekty artystyczne skupiają się na wybranych kwestiach stanowiących elementy całej układanki. Wszystkie razem natomiast tworzą całościową odpowiedź sztuki na wyzwania ze strony antropocenu. W artykule tym przedmiotem uwagi czynię jedynie niektóre z nich. W poszczególnych częściach rozważań przyglądam się wybranym strategiom wykorzystywanym przez artystów, którzy starają się zmierzyć z antropocentryzmem, próbują poddać go artystycznej, analitycznej, subwersywnej dekonstrukcji oraz powstrzymać jego rozwój, jak również wspierać kształtowanie się nieantropocentrycznej świadomości społecznej.

Ogólną problematykę artystycznych zmagañ z antropocenem, wspartą analizą wybranych dzieł oraz typów działań podejmowanych w tym celu przez różnych artystów i artystki, a także refleksję nad wykorzystywanymi

strategiami podejmowałem już we wcześniejszych badaniach i publikacjach². W innych poddałem rozważaniom transdyscyplinarne aspekty tych teorii-praktyk³. Oba te pola uważam za ściśle ze sobą zintegrowane. W tym artykule natomiast, obok kwestii artystycznego sprzeciwu wobec paradygmatu antropocenicznego, przyglądam się koncepcjom i praktykom wykorzystywania w tym celu nowych mediów, jak również dwóm powiązanim ze sobą teoriom przeciwstawienia się antropocentryzmowi, zorganizowanym wokół kategorii terytorium i holobionta, oraz powiązanim z nimi postawom twórczym. W każdej z trzech części prowadzonych tu rozważań w polu uwagi znajduje się również wybrana jako przykład wystawa sztuki, która w moim przekonaniu dobrze reprezentuje analizowaną problematykę. Wystawy te traktuję jako instytucjonalne i kuratorskie podejścia badawcze. Zostały one zrealizowane w ciągu trzech ostatnich lat, a wybór właśnie ich ma pomóc pokazać najbardziej aktualne tendencje w sztuce. Przywołane wystawy pozwalają zobaczyć, jak splatają się zainteresowania artystów, kuratorów oraz współpracujących z nimi badaczy, co z kolei wiele może powiedzieć o tendencjach dominujących w świecie sztuki.

W części pierwszej poddaję refleksji wybrane projekty artystyczne, których twórcy mierzą się z ogólnym wyzwaniem antropocenu. Czynię przedmiotem analizy wybrane dzieła, wskazując przy tym, jak technologie nowomediálne są w nich wykorzystywane w celu podjęcia i uwidocznienia podejmowanych problemów. Wystawa, która jest w tej części przedmiotem uwagi, to „Planet B. Climate Change and the New Sublime”.

Prawdopodobnie jedną z najczęściej udzielanych przez sztukę odpowiedzi na wyzwania związane z nieantropocentryzmem jest propozycja myślenia i odczuwania z kimś albo czymś lub obok kogoś bądź czegoś – czyli przyjęcie myślenia zdefiniowanego terytorialnie. Dlatego druga część moich rozważań jest skupiona na koncepcji terytorium oraz praktykach artystycznych starających się rozwijać tę właśnie perspektywę. W jej ramach kładzie się nacisk na potrzebę myślenia w kategoriach współzamieszkiwania i współżycia, zamiast

2 Zob. R.W. Kluszczyński, *Spojrzyć na świat oczami innego? Sztuka jako nieantropocentryczna ekologia*, w: *W stronę nieantropocentrycznej ekologii*. Victoria Vesna i sztuka w świecie antropocenu, red. R.W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Łańnia – Wydawnictwo UŁ, Gdańsk–Łódź 2020; tenże, *Sztuka wobec wyzwań antropocenu*, w: *W stronę nieantropocentrycznej ekologii*.

3 Zob. np. R.W. Kluszczyński, *Transdyscyplinarność. Sztuka – nauka – humanistyka – polityka*, w: *Bez granic. Przetworzone ciało – poszerzony mózg – rozproszona sprawczość*, red. R.W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Łańnia – Wydawnictwo UŁ, Gdańsk–Łódź 2019.

podtrzymywać dotychczas dominującą wizję odrębnych, pojedynczych czy rodzajowych egzystencji, w dodatku jeszcze sztywno hierarchicznie porządkowanych. W strategiach artystycznych rozważanych w tej części chodzi o to, aby rozwijać nieantropocentryczne myślenie krytyczne, budować krytyczną transgatunkową filozofię egzystencji i dążyć do ustanowienia hybrydycznej wspólnoty, dostrzegając przy tym oraz podtrzymując istniejące międzyrodzajowe różnice. Wystawa, która reprezentuje tę tendencję, to „Science Friction. Living Among Companion Species”.

W trzeciej części rozważań zajmuję się wybranymi pracami, które kierują uwagę w stronę struktur holobiontycznych. Zapożyczone od Adolfa Meyera-Abicha i Lynn Margulis, spopularyzowane w polu nauk humanistyczno-społecznych między innymi przez Bruno Latoura pojęcie „holobiont” oznacza grupę żyjących istot powiązanych ze sobą w symbiotycznych konfiguracjach. W zbiorowiskach takich zasadniczo mogą uczestniczyć wszelkie bez wyjątku rodzaje żywych stworzeń, każdorazowo przybierające postać społeczności łączącej gospodarza (host) z określonym mikrobiomem. Koncepcja holobionta wprowadza wspólną miarę i skalę dla nich wszystkich, bez uprzywilejowywania żadnej z nich, jedynie przypisując im różne role czy funkcje pełnione w całym układzie. Nie terytorium przede wszystkim, lecz wspólnota i symbiotyczne współzależnienie budują fundamenty dla tej koncepcji, nawet jeśli, co zdarza się często, są one kształtowane na wspólnym terytorium. Sztuka, która wykorzystuje dla swej konceptualizacji kategorię holobionta, interpretuje ją często w nieortodoksyjny sposób, budując wspólnoty odbiegające, niekiedy daleko, od wypracowanych w naukach o życiu wzorców i schematów. Wystawa, która znajduje się tu w centrum uwagi, to „Symbionts. Contemporary Artists and Biosphere”.

We wszystkich częściach podjętych tu rozważań centralne dla nich kategorie antropocenu, terytorium i holobiontu są rozpatrywane w pierwszej kolejności jako pojęcia odrębne, autonomiczne i wyłączone ze swych wzajemnych relacji, w których w istocie zwykle pozostają. Tak, jakby określone przez nie tendencje funkcjonowały w sztuce zupełnie samodzielnie. Jednak w zakończeniu artykułu wskazuję i podkreślam ich rzeczywiste, bardzo ściśle wzajemne powiązania.

Wobec antropocenu

Wystawa „Planet B. Climate Change and the New Sublime” (Palazzo Bollani, Wenecja, 20.04.-27.11.2022, kurator Nicolas Bourriaud).

Uczestnicy i uczestniczki: Nils Alix-Tabeling, Dana-Fiona Armour, Charles Avery, Gianfranco Baruchello, Hicham Berrada, Bianca Bondi, Peter Bugenhout, Roberto Cabot, Alex Cervený, Anna Conway, Sterling Crispin, Kendall Geers, Anna Bella Geiger, Loris Gréaud, Max Hooper Schneider, Agata Ingarden, Per Kirkeby, Agnieszka Kurant, Romana Londi, Turiya Magaddelela, Lucia Pizzani, Thiago Rocha Pitta, Ylva Snöfrid, Nicolás Uriburu, Ambera Wellmann, Haegue Yang, Phillip Zach.

Sztuka, która rozwija się w kontekście antropocenu, podejmuje bardzo wiele różnych tematów związanych z kryzysem ekologicznym. Skupia się na takich zagadnieniach, jak na przykład: globalne ocieplenie i skażenie atmosfery, masowe wymieranie gatunków, zatrucie gleby, wylesianie, brak równowagi w relacjach między cywilizacją ludzką i zanikającym coraz szybciej światem naturalnym czy też zanieczyszczenie naturalnego środowiska odpadami działalności ludzkiej, zwykle trudno biodegradowalnymi, między innymi plastikiem. Polami, na których podejmuje bądź do których odnosi swe działania, są środowiska naturalne, aglomeracje miejskie⁴, akweny. W przeciwieństwie do badań naukowych sztuka prowadzi *artistic research* nie na poziomie ogólnych rozważań, lecz kierując uwagę na określone przypadki. Metody jakościowe i postjakościowe⁵ są tu najczęściej wybieranymi strategiami badawczymi.

Bardzo wiele współczesnych dzieł sztuki podejmujących problematykę ekologiczną kieruje uwagę ku wodzie i wodnemu życiu, co odnotowują też coraz liczniejsze publikacje na ten temat⁶. Przemawia za tym wiele powodów, zbyt wiele, aby je tu przywoływać w całej ich rozpiętości. Związki wody z początkami życia na Ziemi, dominujący udział akwenów i ich biosfery w utrzymywaniu atmosfery ziemskiej i życia, jakie znamy, nie tylko wyznacza rozległą przestrzeń symboliczną, do której odwołuje się sztuka, ale też generuje szerokie pole zagadnień, które podejmują artystyczne nurty ekologiczne. Przyjrzyć się tu jedynie przykładowo wybranym dziełom trzech artystek aktywnych w tym obszarze: Viktorii Vesny, Jill Scott i Robertiny Šebjanič. Ich prace prezentują różne podejścia, autorki starają się zrealizować rozmaite

4 Zob. np. *Refugia. (Prze)trwania transgatunkowych wspólnot miejskich*, red. M. Bakke, Galeria Arsenau, Poznań 2021; E. Rybicka, *Biopolis – przyroda i miasto*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2.

5 Zob. K. Kerasovitis, *Post Qualitative Research – Reality through the Antihierarchical Assemblage of non-Calculaton*, „The Qualitative Report” 2020, t. 25, nr 13.

6 Zob. np. *Water, Art & Ecology*, „Open Rivers” 2016, nr 3; *Plastic Ocean. Art and Science Responses to Marine Pollution*, red. I. Reichle, De Gruyter, Berlin–Boston 2021.

cele i posługują się zróżnicowanymi metodami. Wszystkie natomiast tworzą dzieła o charakterze *artistic research*, posługując się przy tym technologiami nowomediainnymi, co pokazuje znaczenie współczesnych technologii nowych mediów dla ekologicznych, postantropocentrycznych dyskursów artystycznych.

Szacuje się, że 50–80% produkcji tlenu na Ziemi pochodzi z akwenów, przede wszystkim oceanów, za sprawą planktonu i mikroorganizmów fotosyntetyzujących. Pochłaniają one dwutlenek węgla i produkują tlen. Można przyjąć, że każde dwa z trzech naszych oddechów zawdzięczamy właśnie im. Ponadto plankton jest jednym z podstawowych elementów morskiego łańcucha pokarmowego i w rezultacie pełni funkcję kluczowego składnika ziemskiego ekosystemu. Jak jednak dowodzi Victoria Vesna w swym wielopostaciowym⁷ dziele „Noise Aquarium” (2016-), które przybrało, jak dotąd, formę fotografii AR (*augmented reality*, rozszerzona rzeczywistość), instalacji interaktywnej, instalacji VR (*virtual reality*, wirtualna rzeczywistość) i zbiorowej medytacji online, jako ludzie robimy bardzo dużo, aby te ważne dla homeostazy ziemskiego świata procesy zakłócić.

Artystka skupia uwagę w tym projekcie na generowanych przez ludzi dźwiękach. Różne badania wykazały już, w jaki sposób rozmaite źródła hałasu negatywnie wpływają na duże zwierzęta morskie, takie jak wieloryby i delfiny. Jednak niewiele z tych badań dostatecznie podkreśla wpływ hałasu na organizmy mikroskopijne, wymykające się zwykłej percepcji, takie na przykład jak właśnie plankton. Tymczasem wiadomo, że niektóre dźwięki, w szczególności ultradźwięki produkowane podczas eksploatacji podmorskich zasobów ropy naftowej i gazu czy dźwięki sonarów, są dla planktonu szkodliwe czy wręcz zabójcze. Artystka zapragnęła zanurzyć odbiorców pracy w uciążliwym, trudnym do zniesienia środowisku dźwiękowym, aby skutecznie doprowadzić do ich świadomości to, że „podwodny hałas niszczy tak znaczną część morskiego życia, że niesie to bezpośrednie skutki dla wszystkich żywych istot”⁸. „Noise Aquarium” przedstawia animowane modele 3D niezwykle zróżnicowanego spektrum planktonu, uzyskane za pomocą naukowych technik obrazowania. Projektowane bądź wyświetlane na ekranach, doświadczane interaktywnie czy wirtualnie, stworzenia te trafiają w pole kontaktu z ludźmi. Mają szansę

7 Na temat wielopostaciowości dzieł sztuki zob.: R.W. Kluszczyński, *The Work of Art as a Collection. Violence, Death and Loss in the Art of Luz María Sánchez*, „Art Inquiry” 2021, t. XXIII oraz tenże, *Dzieło sztuki w erze sieciowej prezentacji*, „Czas Kultury” 2021, nr 3.

8 V. Vesna, A. Nacher, *Z głębin błękitu planety w przestworza kosmosu*, w: *W stronę nieantropocentrycznej ekologii*, s. 213.

zwrócić na siebie uwagę. Powiększone i animowane obrazy wywołują reakcje tyleż estetyczne, co kognitywne i emocjonalne. Kształtowane w ten sposób doświadczenie estetyczno-afektywne stwarza możliwość zajrzenia poza granice zwykłej widzialności i słyszalności, możliwość dostrzeżenia mikroistot, których los jest warunkowany przez formy aktywności ludzi. Tych samych, których przyszłość jest zwrotnie związana z dobrostanem oceanicznego mikroświata. Zachwyt estetyczny jest tu uzupełniany przez rozumne wzruszenie etyczne.

Interaktywna instalacja Jill Scott „Jellyeyes” (2016) wyłania się z powiązania sztuki interaktywnej, ekologii i neuronauki. Proponuje doświadczenie w formacie AR, które w tym wypadku stwarza odbiorcom możliwość wglądu w proces ewolucji naszych ludzkich oczu i wskazuje ich pokrewieństwo z oczami australijskiego kostkowca oraz kalmara. Jak podkreśla artystka, „Jellyeyes” zapewnia interakcje z wirtualnymi stworzeniami wodnymi w kontekście artystycznego dyskursu dotyczącego koewolucji, ewolucji strukturalnej i ewolucji porównawczej. Skłania też do zastanowienia nad wpływem globalnego ocieplenia na te wszystkie procesy ewolucyjne. Umieszczona w wirtualnym środowisku Wielkiej Rafy Koralowej instalacja „Jellyeyes” – dzięki zastosowanej technologii AR – pozwala interaktywnym odbiorcom patrzeć oczami dwóch wodnych stworzeń, aby sprowokować refleksję nad ewolucją wzroku i jej związkiem z symbiozą, ruchem, przetrwaniem i środowiskiem. Refleksja ta może pomóc dostrzec, że jesteśmy, jak uważa artystka, znacznie bliżej zwierząt morskich, niż mogłoby nam się wydawać.

Scott przyjmuje artystyczną strategię komparatywnego powiązania cech ludzkiego aparatu widzenia z mechanizmami percepcyjnymi charakterystycznymi dla innych stworzeń, zwracając przy tym uwagę, jak właściwości te są następnie wpisywane w technologie widzenia, w konstrukcję ich aparatów. Oznajmia: „Czy wiesz, że twoje oczy to oczy ryby!”⁹. Buduje ucieleśniony dyskurs poprzez zanurzenie odbiorców w doświadczeniu AR, które prowadzi ich przez kolejne zadziwiające doświadczenia aż do odkrycia, że wszystkie formy życia są w ziemskim ekosystemie w jakiś sposób ze sobą powiązane.

Słoweńska artystka Robertina Šebjanič bardzo liczne prace poświęca problematyce akwaticznej. Podejmuje zagadnienia związane z zanieczyszczeniami środowisk wodnych i połączoną z nimi katastrofą ekologiczną, bada w swych pracach problematykę kondycji wód ziemskich w kontekście antropocenu. Interesuje się wpływem hałasu na systemy akwaticzne mórz,

9 J. Scott, *Refleksje o percepcji wizualnej*, w: *Bez granic*, s. 105.

jezior i rzek, prowadząc badania bioakustyczne. W swych podróżach badawczych dokumentuje podwodne zanieczyszczenia dźwiękowe, tworząc bazy danych, które wykorzystuje następnie w instalacjach i performansach. Projekt „Aquatocene/Subaquatic – Quest for Serenity” realizowany od 2014 roku Šebjanič poświęca w całości tej problematyce. W jego prezentacjach (instalacje, performansy, płyty winylowe) artystka zderza ze sobą naturalne dźwięki życia morskiego z hałasem generowanym przez człowieka. Projekt „Aurelia 1+Hz”, także realizowany przez wiele lat, kieruje zainteresowanie na zapośredniczane przez technologię relacje między zwierzętami i ludźmi oraz na komunikację międzygatunkową. W pracy „aqua_forensic” (2018) Šebjanič zajmuje się chemicznym skażeniem wód. W „Lygophilia” (projekt zainicjowany w roku 2017) skupia uwagę między innymi na dwóch zagrożonych gatunkach (akсолotl i proteus), łącząc wątki biologiczne i ekologiczne z kulturowymi. Z projektu tego wyłania się cała seria dzieł ufundowanych w badaniach. Najnowsza jej prezentacja wystawowa w Kunstgewerbemuseum w Berlinie, pod tytułem „Lygophilia – Aquatic Life: A Symbol of Extinction, Scientific Wonder, and Cultural Heritage” (14.09.2024–5.01.2025) obejmuje cztery, wyrastające z projektu, dzieła zrealizowane w różnych mediach (instalacje, wideo esej, kompozycja dźwiękowa).

Robertina Šebjanič, podobnie jak obie wcześniej przywołane artystki, współpracuje przy swych transdyscyplinarnych projektach z innymi artystami i badaczami, łączy perspektywę artystyczną z naukową, filozoficzną i etyczną. Stara się problematyzować dominujące narracje i uwidaczniać, w jaki sposób kształtują one naszą rzeczywistość¹⁰.

Wystawa „Planet B. Climate Change and the New Sublime” prezentuje dzieła artystów i artystek na różne sposoby reagujących na ekologiczne wyzwania. Jej kurator Nicolas Bourriaud w towarzyszącej wystawie książce proponuje zrehabilitować estetyczną kategorię wzniosłości. Uznaje ją za najbardziej odpowiednią koncepcję dla analizy sztuki w czasach antropocenu. Wskazuje trzy przemawiające za tym powody:

1. Wzniosłość wyraża relację między rodzajem ludzkim a naturą, włączając jej zanurzenie w krajobraz i atmosferę.
2. Początkowo definiowana jako zachwycające przerażenie (*delightful horror*) wyjaśnia poczucie

10 From Anthropocene to Aquatocene. An Interview with Robertina Šebjanič, <https://shapeplatform.eu/2017/from-anthropocene-to-aquatocene-an-interview-with-robertina-sebjanic/> (30.11.2024).

niebezpieczeństwa i utratę kontroli, których dziś doświadczamy wraz ze zmianą klimatyczną. 3. Wyznacza obszar bezgranicznych, nieskalowanych form: obecnie to, co antropocen ukazał, to właśnie kryzys ludzkiej skali¹¹.

Dzieła prezentowane na wystawie – w przekonaniu Bourriauda – eksplodują relacje człowieka ze środowiskiem naturalnym, uwidaczniając konfuzję i zagubienie w związku z utratą kontroli nad uruchomionymi procesami oraz ich rezultatami, jak również zagubienie skali ludzkich działań oraz oczekiwań wobec rzeczywistości.

Perspektywa terytorialna

Wystawa „Science Friction. Living Among Companion Species” (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 12.06–28.11.2021, kuratorka Maria Ptqk, współpraca naukowa: Ricard Guerro i Duro Pérez).

Uczestniczki i uczestnicy: Cleve Backster, Louis Bec, Paula Bruna, Ernesto Casero, Vinciane Despret, David Domingo (aka Stanley Sunday), Shoshannah Dubiner, Rubén Duro Pérez, John Feldman, Walon Green, Gustafsson & Haapoja, Donna Haraway, Marley Jarvis, Laurel Hiebert i Kira Treibergs, Dominique Koch, Christie Lyons, Mary Maggic, Petra Maitz, Marshmallow Laser Feast (MLF), Stefano Mancuso, Lynn Margulis, Joan Martínez Alier, Terence McKenna, Museo del Hongo, Dimas Paredes, Richard Pell, Mercè Piqueras, Max Reichmann, Quimera Rosa, Toni Serra (Abu Ali), Jaime Serra Palou, Maria Sibylla Merian, Saša Spačal, Susana Talayero, Paulo Tavares, Helen Torres, Diana Toucedo, Pinar Yoldas.

Terytorium, według Bruno Latoura, to „nie to, gdzie jesteśmy w sensie współrzędnych geograficznych, tylko to, od czego zależy”¹². Tak więc myśląc o terytorium, możemy odnosić się zarówno do najbliższego otoczenia zamieszkałego przez istoty, od których zależy nasze życie i jego jakość, jak i do całej planety (przymiowana przez wielu badaczy koncepcja Gai Jamesa Lovelocka). Terytorium to system powiązań zamieniający indywidualne

11 N. Bourriaud, *Planet B. Climate Change and the New Sublime*, Les presses du réel, Dijon 2022, s. 10. Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady pochodzą od autora artykułu.

12 B. Latour, *Zamieszkać na Ziemi. Wywiady z Nicolausem Truongiem*, przeł. K. Marczevska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2023, s. 42.

byty w hybrydyczną wspólnotę, transgatunkowa sieć powiązań. To złożone, wielogatunkowe, wspólne życie, wzajemnie warunkowane. Sztuka, która wyłania się z takiego myślenia, także uwalnia się od indywidualistycznego nastawienia, poszukując dla siebie wspólnotowych uzasadnień.

Warto zaznaczyć, że podkreślanie w refleksji nad współczesną sztuką znaczenia relacji społecznych, które ona inicjuje bądź w których uczestniczy, ma już swoją tradycję. Przywoływany wcześniej Nicolas Bourriaud w wydanej w 1998 roku książce *Relational Aesthetics* podkreślał, że sztuka, zamiast przyjmować formę indywidualnej ekspresji, może starać się budować czy wspierać więzi międzyludzkie¹³. Prace z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, które wówczas pokazywał na tworzonych przez siebie wystawach, dostarczały wielu tego przykładów. Ostatnie dekady przyniosły jednak istotną zmianę w tym podejściu: kształtowane relacje nie mają łączyć jedynie ludzi, lecz wszystkie żywe istoty. To nowe ujęcie pokazuje także najnowsza książka Bourriauda, przywoływana w poprzedniej części tych rozważań, towarzysząca wystawie „Planet B. Climate Change and the New Sublime”¹⁴. Porównanie tych dwóch publikacji jego autorstwa bardzo dużo mówi o przeobrażeniach progresywnej, współczesnej sztuki w ostatnich trzech dekadach i o jej recepcji.

Wystawa „Science Friction” posiada cechy charakterystyczne dla tych współczesnych prezentacji muzealnych, na których dzieła sztuki są zestawiane z wynalazkami technicznymi, wytworami badań naukowych czy koncepcjami teoretycznymi. Wystawa dla tej tendencji prekursorska to przedstawiona w Institute of Contemporary Art w Londynie w 1968 roku „Cybernetic Serendipity” (kuratorką była Jasia Reichardt). Na wystawie tej przedstawiono nie tylko dzieła sztuki cybernetycznej, robotycznej i komputerowej, ale też same technologie, z których wyłaniają się te tendencje sztuki, a wśród jej uczestników odnajdujemy zarówno artystów, jak i naukowców oraz inżynierów. Jako jej współczesną kontynuację można wskazać dwuczęściową wystawę zrealizowaną w Center for Art and Media, Karlsruhe (ZKM): „Open Codes. 1. Living in Digital Worlds” (20.10.2017-5.08.2018), 2. „The World as a Field of Data” (1.09.2018-7.04.2019 kuratorzy: Peter Weibel, Livia Nolasco-Rózás i Blanca Giménez). W części pierwszej pokazano tam „wiele różnych przykładów kodów, od kodu Morse’a do kodu genetycznego, jak również ich aplikacje

13 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2012.

14 N. Bourriaud, *Planet B. Climate Change and the New Sublime*.

w sztuce i przemyśle”, podczas gdy w części drugiej był „eksplorowany świat, który nie jest w całości generowany, kierowany i kontrolowany przez rzeczy, słowa i obrazy, lecz przede wszystkim przez dane. Życie w cyfrowych światach oznacza coraz bardziej życie spędzone w programowanym, inteligentnym środowisku”¹⁵. Podobnie złożony charakter posiadała wystawa „Critical Zone. Observatories for Earthly Politics” (ZKM, 23.05.2020–9.01.2022, kuratorzy: Peter Weibel i Bruno Latour), podejmująca problematykę antropoceniczną, oraz najnowszy projekt ZKM: „Fellow Travellers. Art as a Tool to Change the World” (21.09.2024–8.06.2025, kurator Alistair Hudson), kładący nacisk na partycypację, w ramach którego, jak czytamy na stronie internetowej ZKM, „artyści, naukowcy, społeczności i obywatele mogą współpracować i uczyć się od siebie nawzajem”, aby znaleźć „nowe, praktyczne sposoby ukształtowania naszej planetarnej koegzystencji”¹⁶.

Na przedstawionej wcześniej długiej liście uczestników wystawy „Science Friction” odnajdujemy, zgodnie z przedstawioną wyżej tendencją, nie tylko artystów i artystki, jak Ernesto Casero, David Domingo, Susana Talayero czy Maria Sibilla Merian¹⁷, lecz także badaczki i badaczy, jak filozofka Vinciane Despret, biolog Louis Bec, biolog Merce Piqueras i Lynn Margulis, która wprowadziła w naukowy obieg pojęcie „holobiont”, oraz twórców koncepcji, które nie zostały co prawda uznane za odkrycia naukowe, lecz mimo to zyskały sławę i swego rodzaju wpływ na masową wyobraźnię, jak Cleve Backster, który po latach pracy z wariografem rozpoczął w 1966 roku eksperymenty z roślinami, aby odkryć (badając ich aktywność elektryczną), że odpowiadają one, jego zdaniem, na myśli, uczucia i wrocie wobec nich postawy ludzi i zwierząt. Określił ten fenomen mianem percepcji podstawowej (*primary perception*), uznając ją za swego rodzaju percepcję komórkową, bliską (podobną) telepatii. Niektóre uczestniczki, co uważam za szczególnie interesujące dla profilu wystawy, jak Paula Bruna, Petra Maitz czy Pinar Yoldas, łączą w swym profesjonalnym polu obie te przestrzenie działań: sztukę i naukę. Wystawa programowo zaprosiła do wspólnej pracy artystów, myślicielki, naukowców i aktywistki. Różnorodność propozycji jednoznacznie wskazuje drugi, obok prezentacji sztuki, nie mniej ważny cel wystawy – ukazanie

15 P. Weibel, *Open Codes. The World as a Field of Data*, ZKM, Karlsruhe 2019, s. 3.

16 <https://zkm.de/en/exhibition/2024/09/fellow-travellers> (3.12.2024).

17 Obecność tej ostatniej, żyjącej w latach 1647–1717, sygnalizuje, że ambicją kuratorki wystawy było pokazanie nie tylko najnowszych tendencji w badanym obszarze, ale także ich historycznych korzeni.

i wsparcie postantropocentrycznej, transdyscyplinarnej perspektywy oglądu świata.

Wystawa „Science Friction” mówi, że wszystkie formy życia na Ziemi są połączone relacjami współzależności. Rośliny, zwierzęta, grzyby, bakterie i inne mikroorganizmy są częścią ekosystemów połączonych ze sobą. W tej symbiotycznej wizji życia człowiek przestaje zajmować czołowe miejsce w historii ewolucji i staje się jednym z gatunków, także podatnym na zagrożenia.

Tytuł „Science Friction” wskazuje naukowe i kulturowe tarcia oraz konflikty związane z wyłaniającą się koncepcją powszechnej symbiozy i rozumienia życia jako sieci współzależności międzygatunkowych, które pozostają w opozycji wobec tradycyjnych idei dotyczących miejsca, roli i znaczenia rodzaju ludzkiego i destabilizują ideę jednostki, a jednocześnie mówi też o pilnej potrzebie umiejscowienia się w wyłaniającym się paradygmacie międzygatunkowym i zmianie obowiązujących narracji¹⁸. Jak stwierdza kuratorka wystawy Maria Ptqk: „Jeśli prawdą jest, że cała Ziemia żyje, nadszedł czas, aby wznowić kontakty z naszymi licznymi ziemskimi towarzyszami”¹⁹. Terytorium oraz stanowiące go związki zależności znajdują się więc w centrum uwagi wystawy oraz jej uczestniczek i uczestników.

Perspektywa holobiontyczna

Wystawa „Symbionts. Contemporary Artists and Biosphere” (21.10.2022–26.02.2023), kuratorki: Caroline A. Jones, Natalie Bell, Selby Nimrod, asystentka badawcza: Krista Alba.

Uczestniczki i uczestnicy: Crystal Z Campbell, Gilberto Esparza, Jes Fan, Pierre Huyghe, Candice Lin, Alan Michelson, Nour Mobarak, Claire Pentecost, Špela Petrič, Pamela Rosenkranz, Miriam Simun, Jenna Sutela, Kiyari Williams, Anicka Yi.

Przyjrzyjmy się w pierwszej kolejności samemu pojęciu holobionta, któremu przypisuję status kategorii nomadycznej. Holobiont jednak, inaczej niż wskazane przez Mieke Bal wędrujące pojęcia humanistyczne²⁰, które

18 M. Ptqk, *Science Friction for an Interspecies Encounter*, w: *Ciencia Fricción. Vida entre especies compañeras* [katalog wystawy], red. M. Ptqk, CCCB, Barcelona 2021, s. 155.

19 <https://www.cccb.org/en/exhibitions/file/science-friction/234907> (7.12.2024).

20 M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, NCK, Warszawa 2012.

przemieszczają się po licznych dyscyplinach, ale w ramach tej samej dziedziny, w swej podróży opuszcza macierzystą dziedzinę, przekraczając granice między dyscyplinami różnodziedzinowymi i uzyskując w ten sposób pogłębiany i poszerzony charakter transdyscyplinarny.

Jako kategoria biologiczna holobiont pojawia się w kontekście rozważań nad problematyką koewolucji, wielokierunkowego wzajemnego wpływu ewolucyjnego wynikającego z zaangażowania organizmów w symbiozę. Można powiedzieć, że jest terminem potencjalnie obejmującym wszystkie organizmy zaangażowane we wzajemne relacje symbiotyczne i tworzące swego rodzaju wspólnotę. Został zaproponowany przez Adolfa Meyer-Abicha w 1943 roku²¹ i ponownie użyty przez Lynn Margulis w roku 1991²². Bruno Latour spopularyzował go poza kręgiem nauk biologicznych²³. Holobiont to zespół ściśle powiązanych gatunków, które rozwinęły między sobą złożone interakcje. Identyfikujemy tam żywiciela/gospodarza (najczęściej eukariont) i wiele innych żyjących w nim, na nim bądź wokół niego symbiontów (jak archeony, bakterie, grzyby i wirusy), które wspólnie tworzą jednostkę ekologiczną. Każdy złożony organizm jest holobiontem, a interakcje społeczne można rozpoznawać jako związki różnych istot²⁴.

Uważa się, że w holobioncie, obejmującym gospodarza i całą jego populację symbiontów, sukces zależy od sukcesu stron zaangażowanych w interakcje (mutualizm)²⁵. Zwraca się też jednak uwagę, że relacje pomiędzy gospodarzem a drobnoustrojami nie dają się sprowadzić do związków jedynie pozytywnych dla wszystkich stron. Obejmują też bowiem konflikty między żywicielem a mikroorganizmami oraz antagonizmy między samymi

21 A. Meyer-Abich, *Beiträge zur Theorie der Evolution der Organismen. I. Das typologische Grundgesetz und seine Folgerungen für Phylogenie und Entwicklungsphysiologie*, „Acta Biotheoretica” 1943, nr 7. Zob. też J. Baedeker, A. Fábregas-Tejeda, A. Nieves Delgado, *The Holobiont Concept Before Margulis*, „Journal of Experimental Zoology Part B: Molecular and Developmental Evolution” 2020, t. 334, nr 3.

22 L. Margulis, R. Fester, *Symbiosis as a source of evolutionary innovation. Speciation and morphogenesis*, MIT Press, Cambridge 1991.

23 Zob. np. B. Latour, *After Lockdown. A Metamorphosis*, Polity Press, Cambridge 2021.

24 M. Kozhevnikova, *Ludzkie ciało jako holobiont i hybryda. Szkic z zakresu etnografii wielogatunkowej*, „Etnografia Polska” 2022, t. 66, nr 1-2, s. 115.

25 S. Asgari, *Chapter Ten – Epigenetic Modifications Underlying Symbiont–Host Interactions*, „Advances in Genetics” 2014, t. 86.

drobnoustrojami²⁶. Zdaniem oponentów teorii holobionta kategoria ta nie tylko nie pomaga, ale wręcz przeszkadza w badaniach nad relacjami pomiędzy organizmami połączonymi we wzajemnych relacjach, gdyż odwraca uwagę od wspomnianych dysharmonii czy niezgodności interesów. Jednak wbrew takim opiniom koncepcja holobionta nie musi zakładać jedynie interakcji pokojowych czy korzystnych dla wszystkich uczestników. Mutualizm jest dla holobionta stanem pożądanym, lecz nie zawsze występującym.

Lynn Chiu i Scott F. Gilbert proponują, aby przenieść uwagę z pytania „jakie rodzaje osobników są holobiontami” na kwestię „jakie rodzaje procesów tworzą holobionty”²⁷. Teza taka otwiera pole dla wielu rodzajów holobiontów, których konstrukcja może odbiegać od kanonicznej formy, co stało się ciekawym wyzwaniem dla sztuki. Badania nad holobiontami powinny mieć na celu uzyskanie pełnego zrozumienia ich charakterystyki, zarówno w kategoriach mechanistycznych, jak i holistycznych, poprzez rozszerzenie koncepcji holobiontów na przestrzenno-czasowe skale organizacji ekologicznej²⁸. Rozpiętość spektrum jego form rozciąga się bowiem od człowieka do całej planety.

Człowiek jest holobiontem, a liczba komórek drobnoustrojów kolonizujących jego ciało jest, jak się powszechnie uważa, co najmniej równa liczbie komórek ludzkich, jeśli nie większa. Holobiontem planety jest Gaja. James Lovelock definiuje Gaję jako złożony, samoregulujący się byt obejmujący ziemską biosferę, atmosferę, oceany i ziemię, który zapewnia planecie zdolność do podtrzymywania życia²⁹.

Człowiek występuje w tym spektrum w podwójnej roli: jako gospodarz ludzkiego holobionta i jako biont Gai. Jeśli status pierwszego układu potraktujemy jako pierwotny mutualizm (początkowy związek między symbiontem a gospodarzem-człowiekiem), to układ drugi staje się mutualizmem wtórnym, czyli włączeniem pierwotnego mutualizmu do wtórnego gospodarza, w tym wypadku Gai. Ta sytuacja wyjaśnia naturę odpowiedzialności

26 A.E. Douglas, J.H. Werren, *Holes in the Hologenome. Why Host-microbe Symbioses Are Not Holobionts*, „MBio” 2016, t. 7, nr 2.

27 L. Chiu, S.F. Gilbert, *Niche Construction and the Transition to Herbivory. Phenotype Switching and the Organization of New Nutritional Modes*, w: *Phenotypic Switching. Implications in Biology and Medicine*, red. H. Levine, M.K. Jolly, P. Kulkarni, V. Nanjundiah, Academic Press, New York 2020.

28 R. Matussek, U. Lüttge, *Gaia. The Planet Holobiont*, „Nova Acta Leopoldina” 2013, nr 391.

29 J. Lovelock, *Gaia. A New Look at Life on Earth*, Oxford University Press, Oxford 1979.

człowieka wobec natury i konsekwencje jego wyborów. Pierwotny gospodarz (rodzaj ludzki) albo staje się symbiontem Gai, albo zostaje utracony³⁰.

Wystawa „Symbionts. Contemporary Artists and Biosphere” jest przedstawiana przez jej twórców jako prezentacja współczesnej wersji sztuki biologicznej (bioart). W komentarzu do wystawy na stronie internetowej goszczącej ją instytucji czytamy, że artyści uczestniczący w wystawie

badają, co to znaczy być współzależnym lub współpracującym, rezygnując z indywidualnej ludzkiej kontroli nad dziełem sztuki w uznaniu naszych relacji ponadludzkich (*more-than human*). *Symbionts* podkreśla fakt, że zdecydowana większość materiału genetycznego w „ludzkim” ciele nie jest w rzeczywistości ludzka, ale uważana za „inną”: bakterie, grzyby i wirusy. Podobnie prace na wystawach angażują biosferę dynamicznie modyfikowaną przez wzrost grzybów, kwitnienie glonów i rozkład gleby. Dzięki eksperymentalnym praktykom, które zacierają granice między sztuką a nauką, jednocześnie podkreślając przecięcia systemów biologicznych, społecznych i ekonomicznych, artyści ci ujawniają krytyczne interakcje, które nadają kształt naszemu światu i międzygatunkowym uwikłaniom, które go rozwijają³¹.

Caroline A. Jones, jedna z kuratorek wystawy, w tekście opublikowanym w towarzyszącym jej katalogu, podkreśla, że pojęcie symbiozy – wprowadzone do słowników w 1887 roku w znaczeniu „życia z” (*with-living*) – jest w koncepcji wystawy *Symbionts* traktowane jako stan zarazem biologiczny i kulturowy, jako narzędzie krytyki indywidualizmu³². Sztuka przedstawiona na wystawie przeciwstawia się antropoceniowi i wszystkim pokrewnym porządkom (plantacjocen, kapitałocen, chthulucen). Jones pokazuje kształtowanie się tej postawy, odwołując się, niekiedy krytycznie, do koncepcji Wiliama Jamesa, Jacoba von Uexküll’a, Giorgia Agambena i Edwarda O. Wilsona. Dowodzi, że współczesną wersję tej koncepcji stanowi nurt twórczości artystycznej

30 Por. E.M. Wood-Charlson, *Marine Symbioses. Metazoans and Microbes*, w: *Encyclopedia of Biodiversity*, red. S.A. Levin, Academic, New York 2013; zob. też P. Srivastava, M. Sahgal, H. Dasila, *Microbial Symbiosis in Marine Ecosystem*, w: *Current Status of Marine Water Microbiology*, red. R. Soni, D.C. Suyal, L. Morales-Oyervides, M. Fouillaud, Springer, Singapore 2023.

31 <https://listart.mit.edu/exhibitions/symbionts-contemporary-artists-biosphere> (10.12.2024).

32 C.A. Jones, *Symbiontics. A Polemics for our Time*, w: *Symbionts. Contemporary Artists and the Biosphere*, red. C.A. Jones, N. Bell, S. Nimrod, MIT Press, Cambridge 2022.

określanej przez nią jako sztuka symbiontyczna, szeroko prezentowanej na wystawie, której twórcy, tacy jak Pierre Huyghe, zmierzają w stronę sztuki multiplikowanego autorstwa, adresowanej do wielogatunkowej publiczności³³. Sztuka ta oczekuje również innych strategii wystawowych, które nie izolują nieludzkich form życia, nie zamykają ich w tradycyjnych schematach i urzędzeniach. Sztuka symbiontyczna to twórczość artystów-symbiontów, sztuka *in vivo* i *in situ*.

Jones wskazuje, że wystawiani artystki i artyści (na przykład Anicka Yi, Jenna Sutela, Candice Lin) świadomie wprowadzają do swoich dyskursów artystycznych koncept holobiontu. Kuratorka-badaczka łączy je/ich z tendencją SciArt, konfrontując przede wszystkim z obecnymi w tym nurcie artystami i artystkami z kręgu bioartu, takimi jak Joe Davis, Eduardo Kac, Steve Kurtz, Marta de Menezes, Paul Vanouse, jak również wpisuje w kontekst zróżnicowanej sztuki reprezentującej zwrot ku naturze, poprzedzającej bioart, bardzo aktywnej od lat siedemdziesiątych XX wieku (np. Alan Sonfist, Agnes Denes, Mel Chin). W ten sposób wystawa „Symbionts. Contemporary Artists and Biosphere” nie tylko przedstawia sztukę wyłaniającą się ze współczesnych dyskursów postantropocentrycznych, ale także umieszcza ją w szerokim kontekście praktyk artystycznych, które ją poprzedziły i przygotowały.

Dzieła należące do nurtu symbiontycznego należą do różnych rodzajów sztuki: rzeźba, instalacja, wideo, asamblaż, *environment art*. W tym kontekście bardzo szczególną formę holobiontyczną przyjmuje performatywne dzieło-projekt *Que le cheval vive en moi* („Niech koń żyje we mnie”), którego autorami są Marion Laval-Jeantet i Benoit Mangin, występujący razem pod nazwą Art orienté objet (nieobecni na wystawie „Symbionts”, ale Jones w swoim tekście odwołuje się także do nich). Trwający około trzech lat projekt, obejmujący między innymi kilkunastomiesięczny okres różnorodnych przygotowań do transfuzji, skończył się performansem, w ramach którego artystce przetoczono wybrane frakcje krwi konia. Aby uzyskać szczególne połączenie dwóch organizmów, Marion Laval-Jeantet podano komórki i białka, w szczególności immunoglobuliny. W rezultacie, po zastrzyku elementów końskiej krwi, sama artystka informowała: „miałam wrażenie bycia poza człowiekiem. Nie byłam w swoim zwykłym ciele. Byłam bardzo silna, nadwrażliwa, hipernerwowa, bardzo bojaźliwa, z emocjonalnością roślinożericy”³⁴.

33 Tamże, s. 18.

34 Cyt. za L.J. Hilton, „The Horse in My Flesh”. *Transpecies Performance and Affective Athleticism*, „GLQ. A journal of lesbian and gay studies” 2013, t. 19, nr 4, s. 488.

Projekt zrealizowany przez Art orienté objet pokazuje, że koncepcja holobionta stała się dla artystów inspiracją do tworzenia także takich hybrydycznych form transgatunkowych, których klasyczne teorie holobiontowe nie brały dotąd pod uwagę. *Que le cheval vive en moi* jest bowiem skrajnie radykalną formą dyskursu artystycznego, który ucieleśnia i uwidacznia w fizycznym działaniu transgresyjność posthumanistycznych koncepcji.

Podsumowanie

Zaproponowany w tym artykule przegląd wybranych dzieł i wystaw prowadzi do kilku istotnych wniosków na temat najnowszych praktyk artystycznych, ich formalnej i medialnej charakterystyki, oraz podejmowanych zagadnień.

Po pierwsze, sztuka współczesna coraz wyraźniej angażuje się w działania ekologiczne, usiłujące podważyć dominację paradygmatu antropocentrycznego, a perspektywa nieantropocentryczna staje się bliska coraz większej liczbie artystów i artystek.

Po drugie, tworzone w tym nurcie dzieła przybierają postać transdyscyplinarną oraz format projektowy. Stają się różnymi formami *artistic research*, realizowanymi zespołowo i w dialogu z nauką.

Po trzecie, kategorie antropocenu, terytorium i holobionta, omówione tu w odrębnych częściach, są w istocie aspektami tego samego problemu i tej samej ogólnej tendencji w sztuce, mimo że w poszczególnych jej nurtach uwidaczniają się różne aspekty, a nacisk jest kładziony na inne priorytety. Bliskość, wzajemne relacje, empatia, poczucie i praktykowanie wspólnoty, połączone w podejściu postantropocentrycznym, są odpowiedzią artystów i artystek na wyzwania ze strony antropocenu.

Po czwarte, wiele współczesnych prac podejmujących dyskurs postantropocentryczny sięga po nowe media, w szczególności technologie cyfrowe. Wykorzystują je one w różnych celach, czasami – aby uwidocznic czy eksplorować związki egzystencjalne między różnymi gatunkami, innym razem – aby zwrócić uwagę na obecność w naszym otoczeniu stworzeń niedostrzegalnych na co dzień bądź wydobyć ich nieznaną oblicze lub charakterystykę, niekiedy też – aby wskazać i podkreślić znaczenie procesów integrujących naturę i technologię w nowego rodzaju hybrydyczne byty.

Wśród dzieł nawiązujących do idei hybrydycznych i koncepcji holobionta odnajdujemy też bowiem takie, w których w bliskie, bezpośrednie relacje zostają wprowadzane żywe organizmy oraz byty mechaniczne i cyfrowe. Za przykłady tych ostatnich mogą posłużyć liczne prace wyłaniające się

z aktywności laboratorium SymbioticA, w szczególności bio-robotyczne instalacje inicjowane i realizowane przez Guya Ben-Ary'ego, każdorazowo przy wsparciu powoływanych w tym celu zespołów artystyczno-naukowych. Do dzieł tych należą między innymi „MEART – Semi-Living Artist” (2001–2006), „Silent Barrage” (2009–2012) czy „CellF” (2015). Określane rodzajowo przy użyciu kategorii *hybrot* (*hybrid robot*), stanowią jedną z najważniejszych współczesnych transdyscyplinarnych odmian sztuki intermedialnej³⁵.

Ponieważ żyjące komponenty tych dzieł były tworzone laboratoryjnie przez artystę i jego zespół, a następnie podtrzymywane przy życiu w galerii, warto tu przypomnieć prekursorów stosowania hodowli komórkowej jako istotnego komponentu procesu twórczego i wystawienniczego. Oron Catts i Ionat Zurr, u początków XXI wieku, zapoczątkowali strategię prezentowania na wystawach hodowanych artefaktów, które nazwali półżyjącymi rzeźbami (*semi-living sculptures*), budowanych z żyjących, namnażających się komórek, utrzymywanych laboratoryjnie przy życiu przez czas trwania wystawy. Za sprawą ich twórczości galeria sztuki stawała się zarazem laboratorium. Dzieła Catts'a i Zurr mają charakter *artistic research*, a istotnym polem ich badawczego zainteresowania jest pojęcie i problematyka życia w epoce biologii syntetycznej. Ich estetykę uznałem za rezultat połączenia rozumu i troski³⁶.

Współcześnie w relacje między żyjącymi elementami (wetware) a komponentami technicznymi (hardware i software) coraz częściej wprowadzane są sztuczne, generatywne sieci neuronowe. Píše o tym między innymi Steve M. Potter, wieloletni współpracownik w projektach Ben-Ary'ego, przywołując przy tym wspomnianą wcześniej instalację bio-robotyczną MEART³⁷. Praktyki te, wpisując sztuczną inteligencję w pole twórczości odrzucającej perspektywę antropocentryczną, uwidaczniają nieznane dotąd aspekty powiązań między dyskursami artystycznymi, technologicznymi, naukowymi i filozoficznymi, inicjując także nowego rodzaju rozważania etyczne. Powiązana z projektami postantropocentrycznymi perspektywa empatii znajduje w pracach tego rodzaju nowe pola eksploracji i nowe wyzwania.

35 Zob. R.W. Kluszczyński, *Hybrot art – twórczość intermedialna w epoce postbiologicznej*, w: *Nervoplastica. Guy Ben-Ary. Sztuka bio-robotyczna i jej konteksty kulturowe*, red. R.W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2015.

36 R.W. Kluszczyński, *Estetyka rozumnej troski*, w: *Crude Life. The Tissue Culture & Art Project. Oron Catts i Ionat Zurr*, red. R.W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2012.

37 Zob. S.M. Potter, *What Can AI Get from Neuroscience*, w: *50 Years of AI*, red. M. Lungarella i in., Springer-Verlag, Berlin-Heidelberg 2007.

Sztuka sięga coraz dalej. Proponuje inną wrażliwość. Podejście racjonalne uzupełnia empatią. Proponuje kompleksowy, holistyczny ogląd świata. Od swoich odbiorców – a w szczególności swych badaczy – oczekuje nowych sposobów jej doświadczania i wypracowania nowych języków jej analizy i interpretacji.

Abstract

Ryszard W. Kluszczyński

UNIVERSITY OF ŁÓDŹ

Being with Others: Art in Search of a Non-Anthropocentric Perspective

This article examines the response of contemporary art to the challenges posed by the Anthropocene, focusing on the multifaceted trend of post-anthropocentric art. The conducted research refers to both selected individual works and several exhibitions realized in recent years in various countries, which the author considers representative of the studied tendencies. Their curatorial strategies are perceived as statements grounded in ongoing research. The field in which the author situates both the artworks and the exhibitions is defined by concepts such as: transdisciplinarity, Anthropocene, territory, and holobiont, which collectively determine the nature of their discourses. Among these, the category of holobiont emerges as the most prominent. The article presents it as a model of contemporary post-anthropocentric artwork and as the source of the symbiotic art movement. A significant part of the article concerns the role of new media technologies, particularly digital ones, in shaping and transforming the field under study.

Keywords

Anthropocene, post-anthropocentrism, new media, ecology, transdisciplinarity, holobiont, symbiotic art