

## Ludzkie-nieludzkie: kolektyw jako metoda badawcza i praktyka artystyczna

---

MICHAŁ KRAWCZAK

W ostatnich kilkunastu latach w Polsce, podobnie jak w Europie, mamy do czynienia z powrotem idei i praktyk społecznych i kulturowych kolektywów. Ruch kolektywny widać nie tylko w sztuce, gdzie do głosu dochodzą grupy artystów tworzących poszczególne prace w kooperacji opartej o różne kompetencje i umiejętności praktyczne, ale także w pomysłach organizowania spółdzielni, które składają się z osób zaangażowanych w procesy rewitalizacji określonych dzielnic miejskich, czy terenów postindustrialnych. Inną bardzo ważną formą kolektywów są medialaby, fablaby, kołorkingi, które nie tylko skupiają osoby zainteresowane nowymi praktykami makerskimi, ale przede wszystkim nastawione są na eksperyment, zmieniając tym samym mapę miejsc w Polsce i Europie, które niejako oddolnie, poza dużymi instytucjami, zajmują się eksplorowaniem i prototypowaniem nowych relacji sztuki, nauki i technologii<sup>1</sup>. Projekty kolektywne najczęściej usytuowane są w miastach, jednak wypracowane w ramach działań zespołów idee są rozprzestrzeniane także poza dużymi aglomeracjami, tworząc rozległe sieci relacji. Tym, co w większości przypadków łączy idee i praktykę tego typu kolektywności, jest podjęcie próby wytworzenia przestrzeni czy konkretnego zdarzenia poza systemowymi uwarunkowaniami, poza mainstreamowymi modusami myślenia i praktykowania kultury. Inicjatywy te nastawione są przede wszystkim na eksperymentowanie i wdrażanie na małą, lokalną skalę potencjalnych procedur reaktywowania form zaangażowania społecznego. Na współczesną wersję takich kolektywów można spojrzeć jako na jedną z możliwych realizacji wizji Henriego Lefebvrea, zapisanej w książce z 1974 roku *La Production de l'espace*<sup>2</sup>, w której diagnozował potrzebę produkcji przestrzeni społecznej niezbędnej do wytwarzania krytycznego myślenia i przedefiniowywania zastałych społecznych hierarchii. Lefebvre uznawał, że produkcja przestrzeni społecznej jest czymś znacznie szerszym niż tylko działanie fizyczne, jest ona zawsze oparta o interakcje pomiędzy tym, co wyobrażone, pomyslane i tym, co reprodukowane w ramach społecznych ustaleń, procesów ekonomicznych i politycznych. Obecna popularność kolektywów w sferze społecznej i kulturotwórczej jest z pewnością nie tylko praktyczną konsekwencją zwrotu ku przestrzeni, jaki miał miejsce w XX wieku

- 1 Zob. Michał Krawczak, *Demokratyzacja mediów: kreatywne programowanie i kultura makerów*, w: *Sztuka i technologia w Polsce. Od cyberkomunizmu do kultury makerów*, red. Agnieszka Jelewska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014, s. 249–261.
- 2 Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Anthropos. Translation and Précis, Paris 1974.

w badaniach humanistycznych, społecznych i antropologicznych (m.in. Guy Debord, Michel de Certeau, Edward Soja, David Harvey, Michel Foucault), definiowanej głównie jako miejsce fizyczne, ale również ku takiej jej definicji, o której pisał właśnie Lefebvre, czyli łączącej to, co wyobrażone, z tym, co materialne. Społeczny wzrost zainteresowania kolektywnością z pewnością można także powiązać z negacją projektu neoliberalnego podmiotu i jego konsekwencji społecznych. Jak pisał Mark Fisher w książce *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*<sup>3</sup>, kapitalizm wyprodukował neoliberalny podmiot, między innymi dlatego, aby móc zarządzać emocjami i pragnieniami jednostek i to właśnie jednostkę – jako odbiorcę bezpośredniego – silnie powiązać z ideologią sukcesu jako dążeniem indywidualnym do kolejnych wytwarzanych przed nią i jednocześnie przez nią celów. Dlatego też neoliberalizm u swoich źródeł projektuje zniesienie społecznych relacji jako istotnych dla funkcjonowania gospodarki. Takie pojęcia jak wspólnotowość czy kolektyw traktuje jako marginalne i niesprawcze w systemie ekonomicznym opartym na globalnym przepływie kapitału. W modelu tym jednostka, która jest adresatem projektu neoliberalnego, pozbawiona jest także przynależnego jej miejsca, tym samym przestrzeń jej działania staje się coraz silniej technologicznie wirtualizowana, tak jak relacje między jednostkami. Mark Fisher stawiał jednoznaczną diagnozę konsekwencji neoliberalnego projektu ekonomicznego, w którym wzrasta poczucie alienacji i poczucia odosobnienia. Jeśli zatem nie ma społeczeństwa, nie ma wspólnej przestrzeni wymiany jakichkolwiek wartości, nie ma sensu polegać na relacjach, tym, co się liczy, jest samorealizacja i osiąganie wyznaczonych celów. Tendencja do budowania kolektywów, szczególnie tych powiązanych z działalnością kulturotwórczą, przez pokolenie młodych artystów, badaczy, animatorów kultury może być potraktowana jako sprzeciw wobec wciąż nasilających się kapitalistycznych wymogów stawianych jednostkom: wydaje się, że skłaniamy się w ten sposób w sferze społecznej w stronę relacji, nie zaś podmiotów osobnych. Relacje te budowane powinny być na innych zasadach niż tylko zależności ekonomiczne. Chodzi o wypracowanie odmiennych, często nazywanych alternatywnymi, projektów współpracy i ekonomicznych relacji pomiędzy osobami tworzącymi kolektyw. W perspektywie kulturotwórczej stanowią one też swoiste laboratoria, w których w praktyce poddaje się badaniu tego typu relacje, ich zależności finansowe oraz możliwości istnienia w zmieniającej się strukturze politycznej, przy zachowaniu swojej tożsamości w przyjętym systemie finansowania. I właśnie ta część praktyk kolektywnych rozumianych jako laboratorium nowych relacji interesuje mnie najbardziej.

Tematyka, do której odnosił się Lefebvre w latach 70. XX wieku, dotyczyła sprawczości ludzkiej w produkowaniu przestrzeni, która nie jest stabilna, ale jest negocjowana pomiędzy jednostkami oraz aspektami fizycznymi, mentalnymi, politycznymi i ekonomicznymi. Jednak warto pamiętać, że w tym samym mniej więcej czasie pojawił się inny projekt

3 Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Zero Books, 2009.

myślenia i praktykowania kolektywności. W latach 80. do głosu doszło nowe pokolenie socjologów, filozofów nauki, antropologów, którzy zaczęli przyglądać się procedurom wytwarzania faktów naukowych oraz relacjom, jakie zachodzą między laboratoriami i społeczeństwem. Coraz wyraźniejszy wpływ badań naukowych na zmiany społeczno-polityczno-ekonomiczne stał się tematem badań interdyscyplinarnych skupionych m.in. wokół STS<sup>4</sup>. W swoim słynnym tekście *Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat* Bruno Latour udowodnił, że nauka tworzona jest w projektach kolektywnych, relacjach zależności i translacji wiedzy nie tylko pomiędzy naukowcami w laboratoriach i potrzebami konkretnych grup społecznych, ale także że w kolektywach tych biorą sprawczy udział aktorzy nieludzcy<sup>5</sup>. W tekście tym opisuje między innymi, jak ważną sprawczość zyskał nieludzki aktor, czyli laseczka węglikowa, bakteria odpowiedzialna za wywołanie poważnej choroby zakaźnej, w konstruowaniu nowych relacji społecznych poprzez badania, jakie jeszcze w XIX wieku prowadził Ludwig Pasteur. W swoich późniejszych pracach, takich, jak choćby *Nadzieja Pandory*, czy *Polityka natury*, Latour wskazuje na potrzebę redefinicji pojęcia społeczeństwa, które jako projekt czysto ludzki wyczerpało się, i postuluje zastąpienie go pojęciem kolektywów, czy też asamblaży. Istotne jest jednak to, że dynamikę współczesnych kolektywów należy rozumieć z perspektywy sprawczości aktorów, zarówno ludzkich jak i nieludzkich. Odrzucenie sprawczości aktorów nieludzkich z perspektywy rozważań nad współczesną definicją pojęcia kolektyw wiąże się z zupełnym brakiem zrozumienia rzeczywistości, w której funkcjonujemy.

Z jednej strony mając zatem na uwadze projekt kulturotwórczy, z drugiej koncepcję wywodzącą się ze studiów nad nauką tworzenia ambalaży ludzkiego i nieludzkiego, chciałbym pokazać, że współcześnie kolektyw staje się przede wszystkim praktyką artystyczną i poznawczą metodą opisu relacji jako ontologii definiowania podmiotowości hybrydycznych i niejednorodnych. Rozbicie dawnych sposobów myślenia o społeczeństwie jako jedynie ludzkim układzie aktorów okazało się bardzo ważne, wprowadziło bowiem nowe modusy poznawcze, ale także zaburzyło w dużej mierze procedury artystyczne i epistemologiczne projektu humanistycznego. Dlaczego? Przede wszystkim wprowadzenie kolektywu jako kategorii wykonawczej, a więc praktyki konstruowania się wiedzy w laboratoriach oraz przeniesienie jej na grunt badań nauk społecznych czy też humanistycznych, skutkuje redefinicją podmiotu jednostkowego na rzecz widzenia go jako wytwarzającego się poprzez relacje. Poza tym nie jest to już podmiot czysto antropologiczny, i nie może być w takich kategoriach wyrażany, jest to podmiot w ruchu, podmiot zbiorowy, kolektyw ludzko-nieludzki. W latach 90. XX wieku do badań nad nauką wkroczył także

4 STS (Science and Technology Studies) interdyscyplinarny dyskurs naukowy powstały w latach 70. XX wieku, ujawniający relacje zwrotne i wzajemne warunkowanie się pomiędzy procesami politycznymi, społecznymi a rozwojem naukowym i technologicznym.

5 Bruno Latour, *Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat*, przeł. Łukasz Afeltowicz, Krzysztof Arbiszewski, „Teksty Drugie” 2009 nr 1–2, s. 163–192.

posthumanizm w różnych odsłonach badający właśnie assemblaże i kolektywy ludzko-nieludzkie. Dokonał się także w filozofii zwrot ku materialności w ramach materializmu spekulatywnego i *object oriented ontology* (ontologii nakierowanej na obiekt), a w działaniach artystycznych tendencje te widoczne są szczególnie w praktykach eksperymentalnych z zakresu art&science. Już w 1966 roku Michel Foucault napisał w *Słowach i rzeczach*, że „człowiek jest wynalazkiem, którego historia [...] jest krótka. A koniec, być może, bliski”<sup>6</sup>. Według filozofa takie myślenie o *humanitas* jako projekcie, który musi zostać dogłębnie przedefiniowany i przemyślany, otworzyło nowe pola epistemologiczne zasiedlone dekadę później przez socjologów i filozofów nauki, a wraz z nimi także posthumanistów. Tym samym pojęcie kolektywu coraz częściej – od lat 80. XX wieku – zmieniało swoje pole znaczeniowe, przemieszczając się w naukach i praktykach badawczych między działaniami kulturotwórczymi skupiającymi się na ludzkich jedynie wymiarach, a potrzebą radykalnej redefinicji i nawet odrzucenia pojęcia społeczeństwa na rzecz kolektywów i relacji zachodzących między ludzkimi i nieludzkimi aktantami. Ten splot ma swoje konsekwencje w wielu sferach rzeczywistości, jak na przykład w nowych praktykach projektowania miast, uwzględniających ekologiczne relacje między ludzkimi i nieludzkimi mieszkańcami. W sztuce myślenie o kolektywach ludzkich i nieludzkich zaowocowało zwrotem ku praktykom nazywanym ogólnie art&science, których szczególną częścią okazał się *bio art*, gdzie to, co ludzkie, na poziomie biotechnologicznym bezpośrednio styka się z nieludzkim<sup>7</sup>.

Postępująca hybrydyzacja ludzkiego-nieludzkiego, która nie jest w stanie wpisać się w puryfikujące mechanizmy, według Latoura doprowadziła do niemal przymusu myślenia w kategoriach kolektywów, a nie pojedynczych bytów. Odnosząc się do historii rozwoju technologii i nauki, pisał w książce *Nigdy nie byliśmy nowocześni*:

Kiedy chodziło jedynie o pojawienie się kilku pomp próżniowych, wciąż można było je przyporządkować do jednej z dwóch klas: praw naturalnych lub reprezentacji politycznych. Kiedy jednak przeżywamy inwazję zamrożonych embrionów, systemów eksperckich, maszyn cyfrowych, robotów, modyfikowanej kukurydzy, banków danych, leków psychotropowych, wielorybów z nadajnikami, syntezatorów genów, telemetrii itd., kiedy nasze gazety szpalta po szpalcie prezentują te potwory, których nie można bezproblemowo umieścić ani po stronie przedmiotów, ani po stronie podmiotów (a nawet gdzieś pomiędzy), trzeba jakoś temu zaradzić<sup>8</sup>.

6 Michel Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. Tadeusz Kozmendant, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2006, s. 347.

7 Doskonałym przykładem są tu prace kolektywu SymbioticA. Jest to kolektyw naukowo-artystyczny oraz laboratorium założone na University of Western Australia przez artystów Orona Catts a i Ionat Zurr oraz biologkę Mirandę Grounds i neuronaukowiec Stuarta Bunta w 2000 roku (<http://www.symbiotica.uwa.edu.au>). Wcześniej, od 1996 roku, Catts i Zurr pracowali jako kolektyw Tissue Culture and Art Project, będąc jednymi z pionierów *bio artu* na świecie.

8 Bruno Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. Maciej Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, s. 74.

Jednym z interesujących i pionierskich w tym względzie projektów, realizujących metody poznawcze oparte o kolektywne myślenie i praktyki, są prace australijskiej artystki Jill Scott. Poniżej chciałbym omówić szczególnie jedną z jej prac sytuującą się na styku praktyki artystycznej i badań laboratoryjnych, zatytułowaną *Electric Retina*, która odzwierciedla współczesną redefinicję pojęcia kolektywu oraz wskazuje na nową problematykę poznawczą, która bezpośrednio jest z nią powiązana. Swoje badania do pracy *Electric Retina* Jill Scott zaczynała rocznym stażem w laboratorium kierowanym przez prof. Stephana Neuhaussa z Institute of Molecular Life Sciences University of Zurich. Badania prowadzone w tej placówce skupione są na rozwoju i funkcjach systemu wzrokowego kręgowców, ze szczególnym uwzględnieniem siatkówki. Siatkówka w tych badaniach ma znaczenie wyjątkowe, ze względu na swoje usytuowanie wobec systemu nerwowego i określone formy połączenia z mózgiem. Wobec powyższego istotą badań nie jest rozpoznawanie funkcji samego aparatu wzrokowego, ale jego osadzenia w całym systemie nerwowym i relacji wobec mózgu. Wszystkie prowadzone w tym laboratorium badania wykonywane są na jednym „obiekcie laboratoryjnym” – małej rybie z gatunku *danio rerio*. Popularna rybka akwariowa danio pręgowany (*danio rerio*, ang. *zebrafish*) to jeden z gatunków modelowych wykorzystywanych w nauce laboratoryjnej. I nie chodzi tutaj wyłącznie o łatwą dostępność dużej ilości materiału do badań (ryba szybko się rozmnaża), ale przede wszystkim o łatwość manipulacji genetycznych oraz szeroką linię mutantów i okazów transgenicznych<sup>9</sup>. Genom danio został zsekwencjonowany, posiada on 25 chromosomów, na których znajdują się odpowiedniki ponad 70% genów ludzkich. Dodatkową cechą jest bardzo duże podobieństwo zjawisk zachodzących w organizmie danio i człowieka. Dzięki swojemu podobieństwu genetycznemu do człowieka, na danio przeprowadza się szereg eksperymentów, których celem jest poznanie ludzkiej genetyki, neurologii i neuropatologii, kardiologii, onkologii, farmakodynamiki, toksykologii. W ostatnich latach danio bada się także pod kątem zaburzeń psychicznych i uzależnień (ryba podatna jest na fizyczne uzależnianie się od środków farmakologicznych i psychoaktywnych).

To, co wyróżnia także danio na tle innych gatunków laboratoryjnych, to podobieństwo niektórych zachowań przejawianych przez rybę i człowieka. Jednym z nich jest rytm cyklu aktywności i spoczynku. Danio – tak samo jak ludzie – śpi w nocy i bytuje w dzień. W konsekwencji w perspektywie ewolucyjnej motoryka i podatność na światło ludzkiego oka jest podobna do mechanizmów obserwowanych w oku danio pręgowanego, analogiczna sytuacja zachodzi w obrębie zaburzeń widzenia, które są podobne u obu gatunków. Do badania zaburzeń systemu wzrokowego w laboratorium Neuhaussa wykorzystywane są mutanty danio, a jednym

9 O metodach laboratoryjnej hodowli danio zobacz artykuł: Piotr Jan Korzeniowski, Małgorzata Wiweger, *Danio pręgowany jako zwierzę laboratoryjne. Podstawowe zagadnienia z zakresu pielęgnacji i opieki lekarsko-weterynaryjnej nad rybami w warunkach hodowli laboratoryjnej*, „Życie Weterynaryjne” 2014 nr 9, tom 89, s. 750–756.

z nich jest achiazmatyczny mutant *belladonna* (*bel*); charakterystyczną cechą tego mutantu są zaburzenia w przekazywaniu bodźców wzrokowych z oka do mózgu, co w efekcie wpływa na szereg zachowań organizmu – na przykład bardzo specyficzny ruch ciała ryby, która porusza się, wykonując ruchy kolisty („płasa”), a nie płynie prosto. Ze względu na genetyczne podobieństwo między tym gatunkiem i człowiekiem badania te mają fundamentalne znaczenie dla diagnozowania i leczenia zaburzeń występujących u ludzi – na przykład wrodzonego oczopląsu u noworodków.

*Belladonna*, jak i inne mutanty danio, powstaje w laboratorium poprzez wykorzystanie metody edycji genów CRISPR/Cas9, którą opracował pod koniec lat 80. XX wieku japoński naukowiec Yoshizumi Ishin, badając bakterie *Escherichia coli*. Jest to dość łatwa metoda edycji genomu, pozwalająca w bardzo precyzyjny sposób manipulować materiałem genetycznym. W praktyce biotechnologicznej metoda CRISPR/Cas9 jest dziś szeroko stosowana. Od 2015 roku w laboratoriach chińskich i amerykańskich wykorzystywana jest do edycji ludzkiego materiału genetycznego, początkowo w tzw. komórkach pierwotnych<sup>10</sup>, a od 2016 roku w embriinach<sup>11</sup>. Metoda ta pozwala także wszczepiać materiał genetyczny, który w całości jest projektowany przez naukowców, a nie pobierany z innego źródła – otwiera to zupełnie nowy obszar inżynierii genetycznej.

W czasie swojego rocznego pobytu w laboratorium neurogenetycznym Jill Scott zapoznała się szczegółowo z metodami i technikami badania zaburzeń wzrokowych u danio. Jedną z podstawowych procedur w laboratorium Neuhaussa jest badanie reakcji optokinetycznej (OKR – opto-kinetic response) polegającej na śledzeniu ruchu gałek ocznych w reakcji na bodźce wzrokowe. Jak się okazuje, *belladonna* przejawia odwróconą reakcję OKR – jej gałki oczne przemieszczają się w odwrotnym kierunku, niż wskazywałoby pochodzenie bodźców. Do badania tego typu reakcji naukowcy stworzyli specjalną aparaturę. Unieruchomioną larwę ryby umieszcza się na specjalnej scenie otoczonej papierowym bębniem z wymalowanymi biało-czarnymi pasami, które następnie wprawiane są w ruch, ustawiona w górze kamera dokładnie rejestruje ruch gałek ocznych ryby. Odwrócona reakcja jest zjawiskiem znanym i występującym także u ludzi, szczególnie noworodków.

Kolejnym badaniem eksperymentalnym prowadzonym w laboratorium jest badanie zachowań ruchowych *belladonna* z mutacją genu *lhx2*. Osobniki te nie reagują prawidłowo na bodźce świetlne, a ich ruch oparty jest głównie na figurze pętli: pływają w kółko. Badania, w których uczestniczyła Scott, prowadzone były przez Markusa Tschoppa i wykazały

10 Zob. Ayal Hendel, Rasmus O. Bak, Joseph T. Clark, Andrew B. Kennedy, Daniel E. Ryan, Subhadeep Roy, Israel Steinfeld, Benjamin D. Lunstad, Robert J. Kaiser, Alec B. Wilkens, Rosa Bacchetta, Anya Tsalenko, Douglas Dellinger, Laurakay Bruhn, Matthew H. Porteus, *Chemically modified guide RNAs enhance CrIsPr-Cas genome editing in human primary cells*, „Nature Biotechnology” vol. 33, 2015 nr 9, s. 985–991.

11 Zob. David Cyranowski, *CRISPR gene-editing tested in a person for the first time*, „Nature” 2016 nr 539, s. 479.

zależność odwróconej reakcji OKR ze specyficznym „zapętlonym” ruchem *belladonny*<sup>12</sup>.

Inne badania prowadzone w laboratorium przez Colette Berg-Maurer polegały na użyciu specjalnie spreparowanej diety. Mutanty danio, nazywane *noir*, karmione były wyłącznie mieszanką długołańcuchowych kwasów tłuszczowych. Larwy mutantów *noir* są ślepe, wpływa to także na ich specyficzny kolor: ubarwienie ich ciała jest czarne, a dzieje się tak ze względu na brak możliwości percepcji światła i dostosowania wybarwienia skóry do otoczenia. Poprzez stosowanie diety tłuszczowej mutanty odzyskiwały wzrok. Z kolei Corinne Hodel wykorzystywała mutanty danio jako organizmy modelowe do badania występującego u ludzi zespołu Ushera objawiającego się głuchotą i stopniową utratą wzroku. Jeszcze inne badania mierzyły reakcje elektrofizjologiczne oka na bodźce świetlne: w oko unieruchomionej ryby wprowadzane były elektrody mierzące aktywność elektryczną oka w momencie stymulacji świetlnej<sup>13</sup>.

W czasie swoich badań współuczestniczących w laboratorium Jill Scott sama zauważyła, że ma problem ze wzrokiem. Pracując przy mikroskopie, nie była w stanie odpowiednio dostosować ustawień aparatu do swojego widzenia – w taki sposób odkryła, potwierdzoną później diagnozą lekarską, postępującą jaskrę. Wszystkie te doświadczenia eksperymentalnych badań, jak i własne doświadczenie choroby wzroku Jill Scott wykorzystała przy tworzeniu rzeźby medialnej<sup>14</sup>. Obiekt, wykonany z białych polimerów, kształtem przypomina dużą siatkówkę oka, jego powierzchnia odwzorowuje fakturę siatkówki rybiego oka utrwalonego na obrazach ze skaningowego mikroskopu elektronowego (SEM). Wewnątrz obiektu zamontowany został komputer, ekran LCD oraz projektor, z którego obraz emitowany jest na zewnątrz obiektu. Od frontalnej strony rzeźby widzenie mogą obserwować przez zamontowane w obiekcie tubulusy filmy wideo (odtwarzane na ekranach LCD), które w większości są laboratoryjnymi formami obrazowania określonych zaburzeń wzroku występujących u ryb i człowieka, między innymi z zespołu Ushera, retinopatii cukrzycowej, jaskry, zwyrodnienia plamki żółtej, wrodzonego oczopląsu. Po drugiej stronie obiektu znajduje się interaktywny pierścień, którym można kontrolować zewnętrzną projekcję wideo będącą artystyczną interpretacją form widzenia ryby dotkniętej powyższymi zaburzeniami. Podwodne zdjęcia zarejestrowane przez artystkę u brzegów Australii zniekształcone są poprzez efekty oddające poszczególne stany patologii wzroku.

Dla Jill Scott jako artystki badania nad zaburzeniami wzroku w relacji ryby i człowieka są niezwykle istotne. Pozwalają jej nie tylko na rozwijanie swojego projektu artystycznego w stronę nowych form wizualnych,

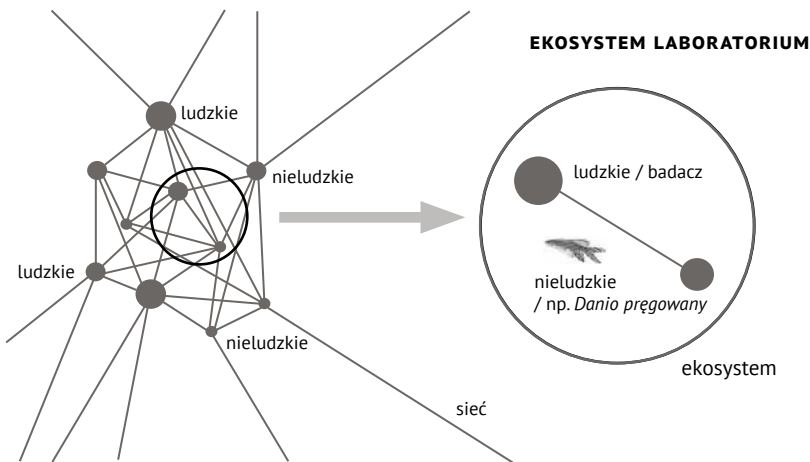
12 Ying-Yu Huang, Markus Tschopp, Stephan C. F. Neuhauss, *Illusionary Self-Motion Perception in Zebrafish*, „Plos One” 2009 nr 12, <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0006550> [dostęp: 10 września 2018].

13 Poza tym w laboratorium wykonuje się szereg badań histologicznych i z zakresu biologii molekularnej, badając DNA i RNA.

14 *Media sculpture* to termin, którym posługuje się sama Jill Scott dla opisu swoich obiektów.

ale także umożliwiają zdefiniowanie postulatu, którego realizacja zakładałaby reinterpretację historii sztuki z perspektywy neurokognitywnej. Jest to oczywiście przywołanie koncepcji Johna Oniansa, autora terminu „neurohistoria sztuki”, który w swojej wydanej w 2008 roku książce *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Braxandall and Zeki*<sup>15</sup> proponuje poszerzenie klasycznych narzędzi historyków sztuki o całe spektrum narzędzi z nauk neurokognitywnych. Dla Scott staje się to podstawą do nowej definicji mediów sztuki jako neuromediów budujących swoisty most pomiędzy doświadczeniem artystycznym i naukowym<sup>16</sup>.

Sposób praktykowania kolektywu jako metody poznawczej, jaki proponuje Jill Scott, pozwala na połączenie wszystkich etapów powstawania pracy (i uwzględnia także jej społeczno-estetyczne i etyczne konsekwencje). Etapy te obrazuje poniższa grafika.



Rys. 1. Grafika relacji ludzkie-nieludzkie w ekosystemie laboratorium naukowego, rys. Michał Krawczak

W rzeczywistości potocznej to, co ludzkie i niehumanie egzystuje obok siebie, jednak bardzo często nie ma między nimi bezpośrednich relacji współzależności. Jest to problem powiązany bardzo silnie z kształtowaniem się kultury Zachodu, w której to, co ludzkie, zostało oddzielone od tego, co niehumanie, a więc sfery tzw. natury. Oddzielenie to, widoczne we wszystkich niemal projektach filozoficznych, które ukształtowały relacje ludzkie-nieludzkie w tej kulturze, zaczyna być podważane dopiero wraz z rozprzestrzenieniem się praktyk laboratoryjnych w wieku XIX, które w sposób znaczący wpłynęły na nowe postrzeganie zależności ludzkie-nieludzkie. Praktyki laboratoryjne jednocześnie niosą ze sobą nową sferę

15 John Onians, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Braxandall and Zeki*, Yale University Press, New Haven 2008.

16 Zob. *Neuromedia: Art. and Neuroscience Research*, red. Jill Scott, Esther Stoekli, Springer 2012.



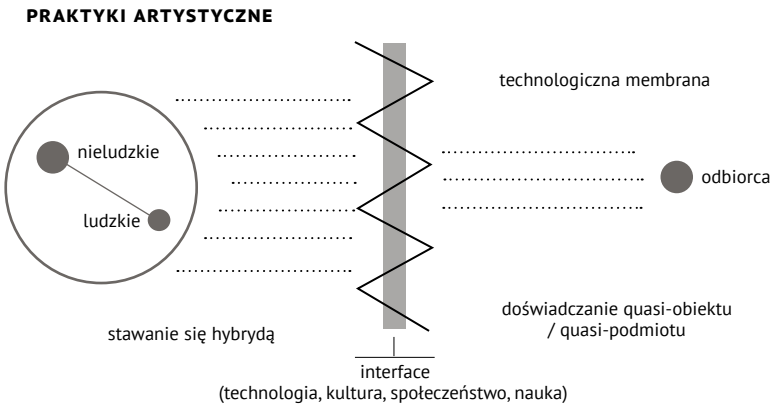
zagadnień etycznych, czyli między innymi podległości wobec procedur laboratoryjnych określonych gatunków, wykorzystania ich do badań, przekształcania na poziomie genetycznym, tworzenia transgenicznych organizmów, relacji między żywym i martwym w postrzeganiu materiału genetycznego, które bezpośrednio stają się częścią *episteme* nowego rozumienia kolektywu jako praktyki badawczej i społeczno-artystycznej.

Na powyższym schemacie ludzcy i nieludzczy aktorzy połączeni są siecią zależności, co obrazuje ich codzienną, potoczną egzystencję – jednak sieć ta ma charakter kłacza. Kolektyw ludzkie-nieludzkie jest tu kwestią potencjalną, w takim sensie, że relacje zachodzące między poszczególnymi aktorami sieci nie są dla nich prymarne. Dopiero określona sytuacja wpływa na tworzenie się konkretnych asamblaży, w których indywidualni aktorzy wchodzą ze sobą w zależności. W przypadku omawianej przeze mnie pracy Jill Scott tą sytuacją jest ekosystem laboratorium (zajmującego się głównie badaniami neurogenetycznymi), do którego wchodzi artystka-badaczka. Laboratorium jest jednocześnie przestrzenią wytworzoną do badań i miejscem szczególnych praktyk liminalnych. Spędzając w nim określone godziny, Scott zaczyna wchodzić w środowisko naukowców, aparatury, określonych zależności, ale też wybiera nieludzki obiekt – rybę z gatunku danio pręgowanych – z którą nawiązuje bezpośrednie, a wręcz intymne relacje. Nawiązując relacje z danio pręgowanym, podczas kolejnych etapów badań wchodzi też w relacje z *belladonną*, czyli jednym z mutantów danio pręgowanego, jak również z innymi transgenicznymi organizmami wytworzonymi w oparciu o danio pręgowane.

W ramach szerszego, funkcjonującego już ekosystemu tego konkretnego zuryjskiego laboratorium została nawiązana dziwna relacja. Tym samym potencjalność sieci relacji ludzkie-nieludzkie została zaktualizowana. Nie pozostała ona bez znaczenia nie tylko dla pracy artystycznej, ale także samej artystki, która w trakcie badań odkryła własną wadę wzroku i uczyniła ją integralną częścią projektu. Zbliżenie, jakie nastąpiło między ludzkim i nieludzkim w warunkach laboratoryjnych i przy użyciu odpowiedniej aparatury, stworzyło możliwość innego rozumienia relacji między tymi dwiema sferami, które wcześniej pozostawały rozdzielone (dyskursywnie i kulturowo)<sup>17</sup>.

Rozpoczął się zatem proces hybrydyzacji widoczny na poziomie myślenia i konstruowania wniosków wyciągniętych z pracy w laboratorium przez Jill Scott. Danio pręgowane stało się ontologiczną częścią jej rozumienia, w jaki sposób funkcjonuje aparat wzrokowy, który w instalacji nie jest już prezentowany tylko jako antropocentryczna forma, ale jest sprzężony z elementami nieludzkiej percepcji (czego uogólnienie przedstawiam na poniższym schemacie):

17 Zob. Bruno Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, dz. cyt., s. 73–130.



Rys. 2. Grafika translacji relacji ludzkie-nieludzkie w praktyce artystycznej, rys. Michał Krawczak

Ten translacyjny styk ludzkiego i nieludzkiego może być ujęty w Latourowskich kategoriach „quasipodmiotu” i „quasiobiektu”, których to pojęć użył on między innymi w pracy *Nigdy nie byliśmy nowoczesni*<sup>18</sup>, by podkreślić niestabilność klasycznych podziałów i pojęć definiujących byty ludzkie i nieludzkie. Ontologiczna hybrydyzacja aparatu percepcyjnego, dokonana w instalacji *Electric Retina*, który opiera się na połączeniu cech wzroku ludzkiego z nieludzką formą postrzegania, tworzy nowe sensorium, które uświadamia, jak bardzo kolektywnie jesteśmy jako organizmy żyjące na planecie zależni od siebie, jak też z racji owych zależności głęboko powinniśmy siebie wzajemnie rozumieć.

Instalacja *Electric Retina* spełnia jeszcze inną kolektywotwórczą funkcję. Stanowi ona obiekt o hybrydycznej ontologii, jak też działa przy wykorzystaniu określonej technologii. To bardzo istotny element prac Jill Scott, której instalacje zawsze wykorzystują zaawansowane technologie. Technokulturowy interfejs instalacji (rys. 2), z którym stykają się odbiorcy, sam stanowi element translacji w długim łańcuchu wytwarzania hybrydycznych sieci: od laboratorium wypełnionego aparaturą i oprogramowaniem, aż po dzieło sztuki i z powrotem. Interfejs ten nie jest bowiem tylko zapośredniczeniem, czy estetycznym wykończeniem procesu, ale jest jego aktorem, sprawczym elementem kształtującym fluktuujące relacje pomiędzy ludzkim i nieludzkim, i to na każdym etapie tego procesu, również w sytuacji doświadczania dzieła sztuki umieszczonego w galerii. Bardzo często o pracach Jill Scott mówi się jako o działaniach translacyjnych między nauką a sztuką, czyli takich, które określone wątki, procedury, fakty laboratoryjne wprowadzają w przestrzeń dyskursu artystycznego. Sama artystka wielokrotnie podkreśla, że jej sztuka jest praktyką społeczną – jednak taką, której celem jest podważanie koncepcji społecznego

18 Tamże, s. 76–82.

jako jedynie ludzkiego. Jej projekt *Electric Retina* jest tego dowodem. Odbiorcy instalacji zostają bowiem zderzeni z problematyką ludzko-nieludzkiego widzenia i stają się kolejną częścią procesu translacji i elementem tworzącym rozrastającą się sieć „natury-kultur”. *Electric Retina* wchodzi na kolejny poziom pracy mediacyjnej, jakby to ujął Latour, krąży wokół nowego ogniska i mnoży pośredników, by krok po kroku likwidować dystans między naturą i społeczeństwem. Przy czym trzeba pamiętać, że praca ta polega na takim rozumieniu natury, która „[...] się kręci, ale nie wokół społeczeństwa. Kręci się wokół kolektywu wytwarzającego rzeczy i ludzi. Podmiot też się kręci, ale nie wokół natury. Kręci się wokół kolektywu, z którego wyłaniają się rzeczy i ludzie [...]”<sup>19</sup>.

Jeśli zatem spojrzymy na kolektywy jako metodę badawczą i artystyczną praktykę eksperymentalną, to istotne staje się: po pierwsze – wyjście poza ramy klasycznie definiowanego społeczeństwa jako konstruktu czysto ludzkiego, po drugie – przepracowanie relacji natura-kultura, po trzecie – przemyślenie nowej polityki kolektywów ludzkich-nieludzkich, po czwarte – przewartościowanie klasycznego *epistémé* i wprowadzenie w jego obręb nowych, dotąd nieznanych problemów etycznych. Ewidentne staje się, że mówienie dzisiaj o praktykach kolektywnych czysto ludzkich jest poszerzaniem i pogłębianiem humanizmu, ze wszystkimi jego przyległościami historycznymi. Nie znaczy to oczywiście, że projekty kolektywne nakierowane na rozmaite grupy społeczne nie są wartościowe, wręcz przeciwnie, chodzi jednak o wprowadzenie do praktyki i polityki przestrzeni działania na rzecz świadomości kolektywów hybrydycznych. Istotne staje się też z tej perspektywy podejmowanie nowych wątków i krytyczne problematyzowanie relacji, które wskazują na hybrydyzację i zmienną „naturę” relacji tworzących kontinuum ludzkie-nieludzkie. A co z kapitalizmem wpływającym na politykę nauki i badań oraz neoliberalnym podmiotem wychowywanym do wspinania się po szczeblach kariery? Chodzi o to, że z perspektywy nakreślonego wyżej kształtu kolektywów oraz projektu Jill Scott (traktowanego tu jako przykład coraz częściej podejmowanych w świecie sztuki wysiłków przekraczania dycho- tomii ludzkie-nieludzkie) można wyraźnie dostrzec, że zjawiska te uległy już potężnej rekonfiguracji, a ich biopolityczny wymiar staje się dziś palącym problemem etycznym. Nie da się już powiedzieć: to mnie nie dotyczy. Jeśli cywilizacyjnym osiągnięciem humanizmu jest ogólnodostępna opieka medyczna, to powinniśmy mieć świadomość, że to właśnie my jako kolektyw pacjentów jesteśmy jednym z aktantów procesu naukowego, który ustanawia laboratoryjne taksonomie gatunków, jednym przyznając prawa, drugim tego pozbawiając. I nie chodzi tutaj o bezzasadną krytykę procedur laboratoryjnych, ale raczej o bezzasadną ignorancję społeczną użytkowników tego systemu – a więc nas wszystkich. Żyjemy w długich sieciach zależności i translacji między kapitałem, politykami, dyscyplinami naukowymi, faktami, technologiami, danio przegowanym

19 Tamże, s. 114.

i *belladonną*, komórkami HeLa i onkomyszą; jako gatunek jesteśmy tylko częścią sieci translacyjnych. Jak ujmuje tę problematykę Rosi Braidotti:

W epoce, w której naturalne potomstwo jest zastępowane przez korporacyjne marki oraz wytwarzane i patentowane bioprodukty, etyczny imperatyw nakazujący tworzenie z nimi więzi i bycie odpowiedzialnym za ich dobrostan nadal pozostaje w mocy. Potrzebujemy nowych genealogii, alternatywnych teoretycznych i prawnych reprezentacji tego nowego systemu pokrewieństwa oraz adekwatnych narracji, aby żyć stosownie do tego wyzwania. [...] W uniwersum, które zamieszkują jako postindustrialny podmiot tak zwanego zaawansowanego kapitalizmu, między ludzkimi kobietami, onkomyszą i sklonowaną owcą Dolly występuje znaczny stopień zażyłości, specyficzna swojskość, a w związku z tym także wiele podobieństw w sposobach ucieleśnienia i usytuowania<sup>20</sup>.

Przytaczam tu celowo właśnie Braidotti (spośród wielu badaczek i badaczy z kręgu posthumanizmu), bowiem jej rozumienie kolektywu bliskie jest temu, co również mnie interesuje w badaniach nad sztuką współczesną i własnej praktyce badawczo-artystycznej. Feministyczna perspektywa spojrzenia na współczesne problemy biopolityki, siły sprawczej nauki i technologii, daje możliwość redefiniowania tego, co społeczne, na rzecz tego, co kolektywne. A tak rozumiany kolektyw (jako metoda badawcza) zmienia radykalnie definicję *humanitas* jako gatunku wyjątkowego i ma to swoje konsekwencje zarówno dla krytyki akceleracji badań laboratoryjnych, jak i polityki nauki, a także stanowi kolejne stadium transformacji późnego kapitalizmu.

Zamiast śledzić mnożenie się hybryd przez umieszczenie ich wyłącznie na planie długości, trzeba – radzi Latour – uwzględnić również szerokość. [...] przyrost liczby hybryd wypełnił konstytucyjne ramy nowoczesnych. Nowocześni w praktyce zawsze używali obu tych wymiarów, ale nigdy nie mierzyli się otwarcie z zachodzącymi między nimi relacjami. Nienowocześni muszą uchwycić te relacje, aby zrozumieć zarazem sukces nowoczesnych i ich ostatnie porażki [...]<sup>21</sup>.

Jedną z metod „uchwycenia tych relacji” jest postrzeganie kolektywu ludzkie-nieludzkie jako narzędzia badawczego: pozwala ono nie tylko analizować nową sztukę w relacji do przemian społecznych, ale i diagnozować nowe praktyki biowładzy. Nam, „nienowoczesnym”, myślenie i poznawanie poprzez kolektywy i w ramach kolektywów umożliwi wykrywanie determinizmów, które sterują rozwojem nauki oraz zależnej od niej ekonomii i ideologii nowych taksonomii produkowanych w laboratoriach późnego kapitalizmu<sup>22</sup>.

20 Rosi Braidotti, *Po człowieku*, przeł. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, PWN, Warszawa 2014, s. 170.

21 Bruno Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni*, dz. cyt., s. 76.

22 Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego „Sztuka jako laboratorium nowego społeczeństwa. Kulturowe konsekwencje przełomu post-technologicznego” (kierownik: Agnieszka Jelewska) nr 2014/13/B/HS2/00508, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.