

Ja - to ktoś inny / Je est un autre

Post-biologiczne dzieło sztuki

A Post-Biological Artwork

Dmitry Bulatov

24.05.2011

XX-wieczna sztuka dostarcza nam kilku przykładów artystycznych tendencji, które pojawiały się w warunkach tak zwanych „granic złożoności”. Przez „granice złożoności” rozumiemy tutaj technologiczne i społeczno-kulturowe środowisko charakteryzujące się brakiem lub niewystarczającym stopniem rozwoju technologii humanitarnych. Techniczne peryferia zaczynają rozwijać się chaotycznie, ponieważ kultura nie ma wystarczająco dużo czasu, by dostosować się to powstających technologicznych nowości. By wyeliminować rozdział między człowiekiem a technosferą, technologie humanitarne wymagają wzmocnienia i restytucji ich zasadniczej zgodności z technologiami fizycznymi.



System należy ulepszyć za pomocą technologii humanitarnych. Różne modele w sferze sztuki współczesnej, Bill Vorn, Emma Howes i Jonathan Villeneuve, *Grace State Machines*, trwający projekt mechanicznego performance'u, Montreal (Quebec), 2007. Foto: Bill Vorn.

Starając się „pogodzić” poziomy rozwoju humanitarnych i fizycznych technologii w takich właśnie momentach „granic złożoności”, artyści musieli wciąż zwracać specjalną uwagę na materię swoich prac. Interesowali się nie tylko konstrukcją i kompozycją (tzn. aspektem formalnym) reprezentującego symbolu, ale także właściwym mechanizmem technicznym funkcjonującego obrazu (tzn. fizycznej technologii). Zmiana w mechanizmie obrazu zawsze umożliwiała pojawienie się nowej fizyki obrazu, co skutkowało tym, że nowe modele rodziły nowe znaczenia i interpretacje strukturalnej redundancji systemu. Sztuka nowoczesna, która stanowiła reakcję na zdominowaną przez maszynę rewolucję przemysłową, i sztuka postmodernistyczna, która powstała z postindustrialnej rewolucji informatycznej, w równej mierze bezpośrednio zależały od zmian technologicznych w funkcjonowaniu mechanizmu obrazu.



LINKI

Message in A Bottle

Natalia LL

Karol Radziszewski

Erwin Van Doorn & Inge Nabuurs

Katarzyna Kozyra

Yinka Shonibare MBE

Paul Morrissey



Głównym wymogiem systemowym Trzeciej Nowoczesności jest metabolizm dzieł sztuki: własności wzrostu, zmienność, samo-zachowawczość i reprodukcja, Tagny Duff, *Moist Media Archive: Living Viral Tattoos*, projekt badawczy, 2008. Zdjęcie: Tagny Duff.

Należy zaznaczyć, że głównym wskaźnikiem, który determinuje koniec danego okresu historycznego, jest pojawienie się silnych tendencji – takich, które są zdecydowanie niekompatybilne z podstawowymi strukturami tego okresu – przejścia systemu na bardziej złożony poziom. Włączenie tych tendencji w rzeczywistość nieodmiennie prowadzi to katastrofy systemu, za którą idzie przejście całego środowiska w nową fazę rozwoju. Według Johna von Neumanna, „rozwój jakiegokolwiek systemu pojawia się wtedy, kiedy jest on na skraju katastrofy”(1).

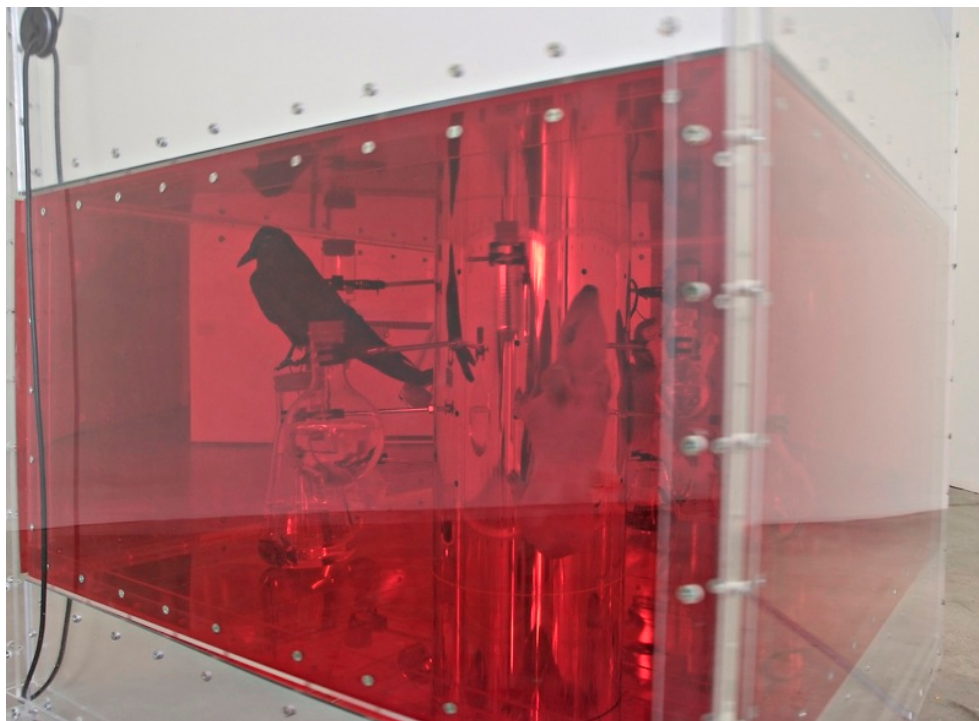
Opis ten można zastosować do technologicznej i społeczno-kulturowej sfery nowoczesnego człowieka. Aby wprowadzić ten termin, rozumiemy „trzecią mechanizację” jako następny etap w rozwoju społeczno-ekonomicznego i kulturalnego projektu modernistycznego, który kształtowany jest wraz z radykalizacją i redundancją technologicznego i naukowego postępu. Obecnie proces „trzeciej modernizacji” jest jednocześnie wspierany przez dwie długofalowe tendencje, które w równej mierze stanowią strukturalną rewolucję w sferze społeczno-ekonomicznej, jaki i w psychofizycznej organizacji człowieka.



Interakcja z organizmem żywym i mechanicznym (zmiennosc): Ken Goldberg, *The Telegarden*, 1995-2004. Zdjęcie: Robert Wedemeyer.

Po pierwsze, trwająca rewolucja w naukach informatycznych pozwala obecnie na manipulowanie potężną ilością danych i stawia na pierwszym miejscu produkcję intelektualną, co prowadzi do wyjątkowo szybkiej i ciągłej odnowy technosfery, do „natychmiastowej”, z normalnego punktu widzenia, zmiany społecznych i ekonomicznych układów. Radykalizacja, którą charakteryzuje się ten proces, widoczna jest wyraźnie nie tylko w zastosowaniu prawa Moore’a o wykładniczym wzroście możliwości informatycznych, ale także w zmianie paradygmatów technologicznych, które je potwierdzają. Poniżej podaję listę takich paradygmatów opierającą się na pięciu generacjach urządzeń liczących opracowaną przez Raya Kurzweila: elektromechanika, urządzenia przekątnikowe, lampy elektronowe, tranzystory, układy scalone itd (2). Za każdym razem, kiedy paradygmat traci potencjał, zastępuje go kolejny, który zaczyna dokładnie w tym miejscu, w którym poprzednik wyszedł z użycia. Na początku XX wieku ludzkość zwiększała swe możliwości informatyczne co trzy lata; na początku XXI wieku podwajamy je co roku. Poziom redundancji w tym obszarze (a także w wielkiej ilości innych obszarów) można opisać jako przejście do nanotechnologii operujących zasadniczo nowymi jakościami struktur będącymi na krawędzi połączenia najmniejszych wytworzonych przez człowieka urządzeń i największych molekuł żywych organizmów.

Po drugie, rewolucja w biologii przynosi za pomocą biomedycznych technologii (inżynierii genetycznej, implantologii, inżynierii komórek macierzystych, klonowania itd.) elastyczność gatunku „homo sapiens”. Ewolucyjny potencjał, jaki niesie za sobą ta tendencja, zapewnia wyrwanie się euhominida z niektórych z jego podstawowych nieorganicznych biologicznych cech, nabycie przez niego „niehumanicznych” cech i w konsekwencji modyfikacji samego antropomorficznego wzorca cywilizacji. Tendencja ta jest zaostrzona przez to, że człowiek opanował w praktyce przejście od pozycji pro-kreatywnej w generacji homotetycznych (i innych żywych) stworzeń – które nadal zachowują pole dla spontanicznych naturalnych odruchów – w kierunku racjonalnie kontrolowanej techniczno-biologicznej produkcji. Redundancja tej tendencji charakteryzuje się nie tylko rosnącym tempem ewolucji techno-biologicznych jednostek – które wymykają się naturalnej selekcji w ekosystemie – ale także przez zmianę „jakościową”, w który to sposób definiuje się ewolucję. „Nowa” biologia wymusi ocenę rozwoju nowych jednostek na podstawie ich ekonomicznego, a nie ewolucyjnego sukcesu.



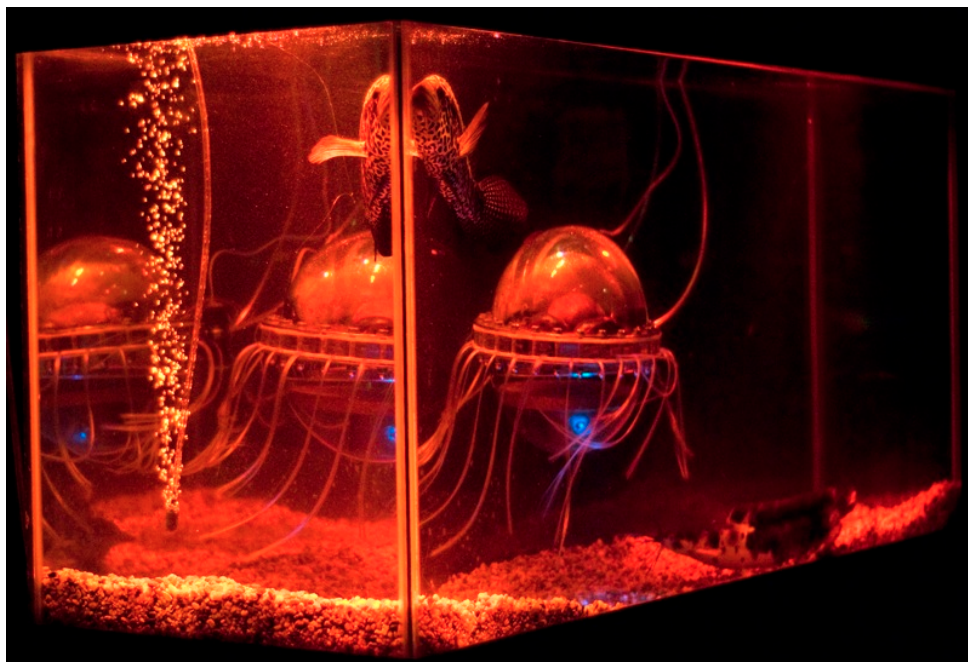
Praca interpretacyjna (zaangażowanie), The Tissue Culture & Art project (TC&A), *NoArk*, projekt badawczy, 2007. Zdjęcie dzięki uprzejmości artystów.

Pomimo ewolucyjnie bliskiego i historycznie „pozytywnego” charakteru następującej aromorfozy (tzn. przejścia systemu na bardziej złożony poziom), zarówno długofalowe tendencje informacyjne jak i te biologiczne są równie katastrofalne, ponieważ, że „zwyczajnego” punktu widzenia, pociągają za sobą praktyczną nowość w obrębie systemu, która jest niekompatybilna z realiami dnia wczorajszego. Aby wyeliminować takie dysharmonie, system potrzebuje wzmocnienia technologii humanitarnych, czemu towarzyszy intensywna symulacja tego, jak fizyczne technologie tracą własności systemowe.

Ten typ modelu reprezentują w sferze sztuki współczesnej prace, które powstają przy pomocy zaawansowanych biomedycznych i informatycznych technologii. Sztuka współczesna wyrasta z założenia, że fenomen nowych mediów tworzony jest przez artystę jako innowacja; to znaczy, zakłada się, że działalność artysty zaowocuje rzeczywistością cechującą się skomplikowaną strukturą przestrzeni decyzji (antynomie, więzi relacji). Tylko bazując na tym rozumieniu możemy mówić o innowacyjności czy aktywnym rozwoju nośnika nowych mediów.

Aby scharakteryzować systematyczne pojawianie się nowych modeli w obszarze techno-artu – które łączą interpretację i działalność konstruktywną – powinniśmy odnieść się do pojęcia metabolu. Przez metabolę [gr. Metabole – zmiana, metamorfoza] rozumiemy organizacyjny typ fizycznego nośnika informacji, który odzwierciedla kompresję jakościowych i ilościowych cech nie-organicznej struktury z powodu aktywowania, ukształtowania czy wzięcia pod uwagę wpływu procesów metabolicznych.

Wiadomo, że procesy metaboliczne w biologii oznaczają przemianę materii, energii i informacji. Kiedy wskazują na to, że głównym wymogiem systemowym współczesnej sztuki technologicznej jest strukturalna kompresja nieorganicznej materii, mam na myśli konieczność stworzenia różnych form nieożywionych kosztem nadania nośnikowi medialnemu cech wzrostu, różnorodności, cech samozachowawczych i reprodukcyjnych. Wszystkie cechy metabolu pomagają nam, by przejść od obserwacji pojedynczych obiektów w oddzielnych obszarach do opisu zmaterializowanych dynamicznych systemów w obszarze relacji. Innymi słowy, chodzi o zrozumienie fenomenu środowiska nowych mediów istniejącego „na krawędzi chaosu”, dwoistości i wahania, kiedy to więzi i relacje, które składają się na jedność skupiska nieożywionej materii powstają w wyniku procesów metabolicznych. Głównym analizowanym tutaj medium jest nie-organiczne życie, a głównym problemem badawczym uwolnienie czasu istnienia przekazu artystycznego kosztem zainteresowania kodowaniem, konwersją i zmianą samego nośnika tej informacji.



Praca z organizmem żywym i mechanicznym (lifelikeness), Doo Sung Yoo, *Robotic Pig Heart-Jellyfish*, 2009. Zdjęcie: Carmen Sharp.

Oczywiście, na takim poziomie istnienia środowiska nowych mediów nie możemy być już pewni poprawności podziału procesów na naturalne i sztuczne. W ramach tego trybu organiczne łączy się z nieorganicznym, a materialne z niematerialnym, co uwidacznia ich techno-biologiczny czy też post-biologiczny charakter. Dlatego właśnie, poprzez wprowadzenie pojęcia metabolu – sugerujące metabolizm nieożywionego, transformowalność z zachowaniem odrębności, integrację na podstawie zróżnicowania – świadomie podkreślamy istniejące proporcje dwuznaczności, aby stworzyć metodologię badań artystycznych w kategoriach prawdopodobieństwa. Umożliwia to tematyzację nowego artystycznego medium, otrzymanego z pomocą zaawansowanych technologii, które nie mają nic wspólnego z procesami życiowymi z wyjątkiem tego, że pojawiały się dzięki metodom, z których korzysta samo życie.

Ważne jest, by zauważyć zasadniczą różnicę pomiędzy dziełami techno-biologicznymi a biologicznymi organizmami. Głównym kryterium odróżniania organizmu biologicznego jest posiadanie przez niego informacji umożliwiającej reprodukcję samego siebie zawartej w genotypie każdej jednostki. Pozwala to biologicznym organizmom, by ewoluowały w powolnym tempie ustanowionym przez „ślepą naturę” międzygatunkowej informacyjnej (naturalnej) selekcji. Natura selekcji jest w tym przypadku definiowana przez nieobecność czynnika racjonalnego; jej tempo uzależnione jest od fizycznej nierozdzielności genotypu (informacji o danym gatunku) od jednostki.

Dzieło techno-biologiczne łączy cechy żywego organizmu i wyrobu technicznego. Oznacza to, że z jednej strony dzieło sztuki zawiera informacje służące reprodukcji samego siebie wbudowane w jego genotyp, a z drugiej strony, ta „genetyczna” informacja jest oddzielna od niego, istnieje jako dokument. Połączenie tych własności przynosi wielowymiarowe i interdyscyplinarne podejścia artystyczne, które we wcześniejszych etapach historii sztuki były całkowicie nie do zrealizowania. Poniżej omówię niektóre z nich:

1) interakcja zarówno z żywym organizmem jak i z technologią (różnorodność) umożliwia znaczący wzrost tempa ewolucji metabolu kosztem selekcji informacyjnej, co wymaga dokumentacji informacji na temat możliwości auto-reprodukcji i jej późniejsze przekształcenie w program. Zwróćmy uwagę na specjalną rolę przypisywaną analizie dokumentu jako najważniejszej cechy technicznego komponentu metabolu. To właśnie dokumentacja sprawia, że możliwe jest odtworzenie techno-biologicznych stworzeń jako gatunków, ustanawiając łączę pomiędzy pojedynczą metabolą a dokumentacją techniczną. Obecnie „współ-ewolucyjną” efektywność tego podejścia dobrze ilustrują badania naukowe przeprowadzane nad organiczną i syntetyczną symbiozą. Jednakże, pomimo imponujących osiągnięć w tej dziedzinie, sztuka musi jeszcze znaleźć odpowiedź na pytanie: jakiego rodzaju relacje są pomijane lub będą pomijane w przyszłości, jeśli ta idea sąsiedztwa będzie coraz szerzej wprowadzana?

2) Praca z organizmami i technologią (przypominanie żywego organizmu). Ostatnio badania nad „lifelikeness” (przypominaniem żywego organizmu) w obszarze techno-biologii było silnie związane z kształtowaniem dyspersji. Badania nad nośnikami nowych mediów są zatem przenoszone z poziomu pojedynczych obiektów na fenomen amorficznej lecz „skoordynowanej” materii. Natura oferuje nam próbki takiej samo-organizacji w postaci roju owadów czy grup zwierząt (stad, trzód, itd.), charakteryzujących się rozproszoną wiedzą. Jeśli główne zadanie nauki w tym przypadku nadal polega na

badaniu przymusu działania w kodowaniu takiej wiedzy, posiadaniu kontroli nad podziałem, itd., sztuka jest raczej zainteresowana paradoksami działania – niejasnością wcześniejszych kodów, anonimowością i brakiem kontroli nad samą „kontrolującą” władzą.

3) Po trzecie, chodzi o działanie interpretacji (zaangażowanie), które polega na wpisaniu techno-biologicznej jednostki w pewną społeczną konstrukcję. W zasadzie nauce i sztuce tak samo przypisane jest zadanie synchronizowania systemów o różnych rytmach. Chodzi o to, by etap socjalizacji techno-biologicznych stworzeń mógł być zdefiniowany jako stopień wylaniania się innowacji w ramach systemu (termo-dynamiczny czas według Ilyi Prigogine'a). Ten rodzaj czasu jest synonimem ruchu, rozwoju i pojawiania się wszystkiego, co nowe, i nieuchronnie popada on w konflikt z czasem fizycznym. Jak twierdzi John A. Wheeler, „fizyka definiuje czas tak, że ruch wydaje się prosty”(3). Te dwa czasy – termo-dynamiczny (innowacyjny) i mechaniczny (kalendarzowy) – nie są tożsame i niezwykle trudno je zsynchronizować. Obecnie trudno powiedzieć, jak objawi się spór pomiędzy nimi, możemy jednak z pewnością stwierdzić, że w zasadzie jednorodny system może okazać się kłopotliwy: oba czasy nie mogą zgodnie współegzystować.

Paradoksalnie połączenie własności żywego organizmu i obiektu technicznego w techno-biologicznym dziele sztuki prowadzi nas przynajmniej do następujących wniosków:

1) Nonsensem jest przeciwstawiać sobie pojęcia „sztucznego” i „naturalnego” życia, tak jak nonsensem jest przeciwstawianie sztuki i życia. Wraz z powstaniem całej serii techno-biologicznych dzieł sztuki dni tej debaty są policzone. Jak twierdzi David Kremers, „...przemieszczamy się szybko od manipulacji mniej lub bardziej nieożywionymi przedmiotami w kierunku generacji mniej lub bardziej żywych organizmów” (4).

2) Skoro technologia wprowadzona w organiczną substancję na podstawie symbiozy generuje nowy typ ewolucyjnej syntezy, techno-biologiczne stworzenia nie muszą już „przypominać” życia, czy „reprezentować” go. Jednak uczestniczą wraz z nami pari passu w jego szaleńczym biegu.

3) Odkrycie płynnego sposobu postrzegania techno-biologicznych dzieł nadal mamy przed sobą. Oznacza to, że jeśli techno-biologiczne stworzenia zajmujące pozycję przejściową w klasyfikacji biologicznych i nie-biologicznych wytworów natury będziemy postrzegać przez pryzmat metabolu, różnica między autentycznością a falsyfikatem, rzeczywistością a światem wirtualnym, będzie odtąd impulsywna i będzie ona zależna wyłącznie od nas.

W ten sposób znajdujemy się w sytuacji złożonej i nieustannej gry, która ustala nowe współzależności mobilności, oferuje nam i odbiera dar autentyczności, i co za tym idzie – dar istnienia.

Obecnie musimy przyzwyczaić się do faktu, że całość naszych technologii, w tym główne technologie XXI wieku – robotyka, inżynieria genetyczna i nanotechnologia – wyraźnie radykalizują i wywołują technologiczne rewolucje, które funkcjonują jako główna metoda mimesis inspiracji – czy też zapożyczenia podejścia taktycznego, które badane jest przez ludzi kształtujących procesy biologiczne. Podobnie sztuka współczesna bazująca na tych technologiach, konstruując artystyczne systemy sztucznego życia, także nauczyła się naśladować i kształtować zasady i procesy natury. Jednak jaka jest w takim wypadku różnica pomiędzy sztuką a nauką, która używa dokładnie tych samych zasad jako swej technologicznej palety? Współczesna sztuka zorientowana na technologię nie tyle potwierdza technologiczne wersje współczesności, ile określa granice tych wersji. Oznacza to, że w najlepszych pracach techno-artu widzimy nie tylko to, co umiejętnie naśladuje naturę, ale także coś, co powstało z niej, ale ostatecznie ją przewyższy. W ten sposób ukazują one obosieczne działanie „postępu”, który jest zawsze Dobry na awersie, a Zły na rewersie, niezmiennie grożąc zarówno samemu sobie, jak i nam.

Podstawowe prawo technologii, które powtarzane było przez filozofię i socjologię XX wieku, mówi, że każdy nowy postęp techniczny postrzegany sam w sobie wydaje się pożądany, podczas gdy proces technologiczny jako całość ciągle zmniejsza sferę wolności. Nie można powiedzieć, że reprezentantom dziedzin technokratycznych obca jest ta teza. Jednakże, pozytywizm charakteryzujący tych specjalistów pielęgnuje naszą nadzieję na obiecujące rezultaty. To właśnie odróżnia naukowców od artystów pracujących w obszarze współczesnych technologii. Ci ostatni wyraźnie wyobrażają sobie (jako spektakl) konsekwencje ciągłego tworzenia tego, co pozytywne: kiedy to, co negatywne rodzi kryzys i krytykę, pozytywne wyniesione do poziomu hiperboli rodzi katastrofę.

Odniesienia i przypisy:

(1) von Neumann, J., i Morgenstern, O., *Theory of Games and Economic Behavior: Sixtieth-Anniversary Edition*, Princeton: Princeton University Press, 2004.

(2) Kurzweil R., *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*, N.Y.: Viking, 1999.

(3) Taylor, E.F. i Wheeler, J.A., *Spacetime Physics*, New York: W. H. Freeman and Co., 1992

(4) Kremers, D., *The Delbruck Paradox Version 3.0*, w: Bulatov, D. (red.) *BioMediale: Contemporary Society and Genomic Culture* (Kaliningrad, KB NCCA, 2004).

Dmitry Bulatov jest artystą, naukowcem i teoretykiem sztuki. Jego badania skupiają się na różnych aspektach mediów interdyscyplinarnych (robotyka, inżynieria genetyczna, nanotechnologia itd.). Jest autorem wielu artykułów na temat sztuki współczesnej opublikowanych w Rosji i za granicą, a także książek i antologii, w tym *BioMediale. Contemporary Society and Genomic Culture* (Kaliningrad, 2004), *Evolution Haute Couture: Art and Science in the Post-Biological Age* (tom 1, Kaliningrad, 2009). Jego prace prezentowane były na różnych rajowych i międzynarodowych wystawach, m.in.: *Victory over*

the Sun (Moskwa, 2007), *Technology Expanding the Horizon* (Columbus, 2007), *Senses Alert* (Berlin, 2008), *Corpus Extremus (Life+)* (Nowy Jork, 2009), *Russian Utopias* (Moskwa, 2010). W 2007 roku jedna z jego prac znalazła się na liście 10 Najważniejszych nowych organizmów roku wybieranych przez magazyn "Wired". Jest zdobywcą wielu nagród, brał także udział w międzynarodowych festiwalach i konferencjach. Jest organizatorem i kuratorem ponad 20 międzynarodowych projektów z pogranicza nauki i sztuki. Od 1998 roku Bulatov jest kuratorem Kaliningradzkiej filii Narodowego Centrum Sztuki Współczesnej w Rosji.

**inter
tekst**

Intertekst jest wydawany przez
Centrum Sztuki Współczesnej
Łaźnia w Gdańsku

