

WSTĘP

Czym jest sztuka biologiczna? Co decyduje, że praktyki z nią związane wchodzą w zakres pojęcia sztuki? Czy bioart to stosunkowo nowa odmiana sztuki konceptualnej? W jaki sposób oceniać dokonania artystów, którzy posługują się żywym medium i/lub biotechnologiami? Czy bioart to jedynie przemijająca moda, czy raczej trwała tendencja w obrębie szerszego nurtu artystycznych praktyk o aspiracjach badawczych? Czym różni się sztuka biologiczna od transgenicznej, genetycznej, sztuki mokrych mediów, żywej sztuki, sztuki naukowej, sztuki in vivo i in vitro? Czy biosztuka jest bliższa sztuce nowych mediów, czy też wynika przede wszystkim z fascynacji życiem i nauką? W jakim celu powstają te niezwykle kosztowne projekty? Co sztuka biologiczna może zrobić dla nauki?

To tylko kilka pytań nasuwających się każdemu, kto zetknął się z praktykami zaliczanymi do sztuki biologicznej. W książce nie udzielę odpowiedzi na wszystkie z tych pytań, tak ze względu na znaczne zróżnicowanie interesującego mnie nurtu, jak i na bogatą literaturę z zakresu estetyki i teorii sztuki, komentującą współczesną „elastyczność” pojęcia sztuki. Ustalenie ścisłej definicji sztuki biologicznej jest zadaniem trudnym czy wręcz – z uwagi na płynny charakter tych praktyk – niemożliwym. Mimo iż wymykają się dziś one skutecznie zabiegom porządkującym, spróbuję – na podstawie propozycji artystów i teoretyków – „wyłowić” przynajmniej kilka ich cech wspólnych.

Victoria Vesna, artystka i badaczka sztuki mediów, lokuje sztukę biologiczną w środowisku sztuki nowych mediów, wykorzystujących nowoczesne technologie. Włączenie biotechnologii uważa za naturalny etap rozwoju sztuki, wprowadzający kolejny kolor do palety barw, dotychczas stosowanej przez artystów¹:

1 V. Vesna, wykład na temat sztuki biologicznej część pierwsza, <http://www.youtube.com/watch?v=jUENH6GLzXY#t=30> (13 sierpnia 2014).

Artyści – powiada – od zawsze interpretowali, choć raczej poetycko, w jaki sposób nowości technologiczne i naukowe wpływają na społeczeństwo, ale również na naszą indywidualną percepcję samego siebie. W czasach gdy świat staje się coraz bardziej skomplikowany technologicznie i jesteśmy nieustająco bombardowani niekończącymi się informacjami, możliwe, że ta rola będzie o wiele ważniejsza².

Za pioniera bioartu, według Vesny i innych teoretyków, uznawany jest Joe Davis, który w 1982 roku wkroczył do centrum Visual Studies w MIT (Massachusetts Institute of Technology) i rozpoczął pracę w laboratorium biologicznym, stosując DNA jako swoje artystyczne medium³. Jednym z najbardziej znanych projektów Davisa jest *Microvenus*, który powstał na podstawie modeli matematycznych, wcześniej stosowanych w próbach komunikacji z pozaziemskimi formami życia, oraz został wykonany standardowymi technikami badań DNA. Davis stworzył syntetyczną molekułę DNA, która w swym wnętrzu zawierała informacje graficzne pod postacią starożytnej germańskiej runy symbolizującej życie; dla artysty była ona również symulakrą żeńskich narządów płciowych, które – jak pisał – pozostawały ocenzone w „poważnych naukowych wiadomościach wysyłanych do inteligencji kosmicznej”⁴. Mimo że projekty Davisa były niezaprzeczalnie nowatorskie, a jego dokonania ułatwiły rozwój dyscypliny i otworzyły możliwości dla takich artystów, jak na przykład Adam Zaretsky, dla wielu właściwym ojcem bioartu pozostaje Eduardo Kac, który w 1999 roku podczas Ars Electronica w Linzu zaprezentował szerokiej publiczności projekt *Genesis*. Podobnie jak większość późniejszych projektów Kaca, skupiał się on wokół transgenicznych organizmów i fluorescencyjnych białek. Trudno powiedzieć, dlaczego zarówno wśród profesjonalnego gremium, jak i publiczności prace Kaca spotkały się z tak dużym oddźwiękiem, że prawie całkowicie przyćmiły dokonania Davisa. Nie porównuję tu dokonań obu artystów, ale chciałabym podkreślić fakt, że Davis sam pracował w laboratorium wspólnie z naukowcami, a Kac jedynie zlecał wykonanie swoich pomysłów. Kac jest jednak artystą o ekstremalnych poglądach, a jego projekty – choć fascynujące i wyrafino-

2 V. Vesna, *Shifting Media Contexts: When Scientific Labs Become Art Studios*, w: *Context Providers: Conditions of Meaning in Media Arts*, red. M. Lovejoy, C. Paul, V. Vesna, Intellect, Bristol–Chicago 2011, s. 233–242. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia własne.

3 Tamże, s. 236.

4 J. Davis, *Romance, Supercodes, and the Milky Way DNA*, w: G. Stocker (red.), C. Schopf, *Ars Electronica 2000*, catalog: Next Sex, Springer Verlag, 2000, s. 217–235.

wane – często pozostają głęboko antropocentryczne i przypominają kontrowersyjne zabawy z biotechnologiami. Jego Alba (fluorescencyjny królik) czy Edunia (petunia z wszczepionym DNA artysty) w znaczący sposób przyczyniły się do postrzegania sztuki biologicznej jako eksperymentów z ducha doktora Frankenstein. Nie należy jednak, z drugiej strony, zapominać, że bez projektów Kaca bioart prawdopodobnie nie byłby dziś tak pasjonujący.

To właśnie u Kaca pojawił się termin *transgenic art*, który twórca zastosował w odniesieniu do własnych metod. W kontekście zanikania granicy między tym, co organiczne, a tym, co nieorganiczne, podobny podział zaproponował Pier Luigi Capucci. Według niego sztuka, która od zawsze była inspirowana przez naturę, dziś powstaje z tego, co biologiczne – organiczne. Istnieje jednak również rodzaj sztuki, która przelamuje barierę między życiem opartym na węglu a tym na nim nieopartym. Capucci ilustruje to wykresem, gdzie wewnątrz obszaru organicznego znajdujemy bioart – „sztukę, która jest żywa lub zawiera żywe komponenty, sztukę ekologiczną i *landart*”⁵. W obszarze sztuki biologicznej umieszcza Capucci również sztukę biotechniczną – „obejmującą biotechnologie w bardzo szerokim znaczeniu, genetyczne i niegenetyczne manipulacje organizmów, hodowlę i selekcję roślin i zwierząt, manipulację chromosomów, kultury tkankowe i interwencje rozwojowe”⁶. Z kolei wewnątrz zarówno bioartu, jak i *biotechartu* Capucci umieszcza *genetic art* – „obejmującą DNA w bardzo szerokim znaczeniu”, ale również przenikającą granicę świata organicznego, bo uwzględniająca także „sztukę, która reprezentuje życie, komputerowe symulacje życia, symulacje procesów genetycznych, ewolucję i wzrost roślin”⁷. Wewnątrz sztuki genetycznej Capucci umieszcza jeszcze sztukę transgeniczną, która wyraźnie pozostaje w obszarze organicznym, bowiem „obejmuje inżynierię genetyczną, Albę i większość prac Joe Davisa”.

Niemal identycznym wykresem posługuje się George Gessert⁸, artysta i teoretyk sztuki, który od wielu lat zajmuje się tworzeniem sztuki biologicznej z zastosowaniem

5 P.L. Capucci, *Around Life*, w: *The Apparatus of Life and Death*, SEAFair 2010, publikacja pokonferencyjna, s. 15–19.

6 Tamże.

7 Tamże.

8 G. Gessert, *Green Light: Toward an Art Of Evolution*, Cambridge–London 2010, s. 191.

żywych roślin. Ze znanych mi źródeł trudno dociec, który z obydwu twórców jest autorem wykresu, gdyż powołują się oni na siebie wzajemnie. Kontekst, w jakim wykres umieszcza Gessert, dotyczy jednak przede wszystkim estetycznych wymiarów bioartu. Podobnie jak Capucci, Gessert doszukuje się korzeni bioartu raczej w fascynacji naturą i jako pierwsze przykłady prac wpisujących się w ten nurt podaje *Delphiniums* Edwarda Steichena – wystawę ciętych kwiatów zorganizowaną w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej 24 czerwca 1936 – oraz pracę Salvadora Dalí zatytułowaną *The Rainy Taxi (Mannequin Rotting in a Taxi-Cab)*, wystawioną w 1938 roku podczas Międzynarodowej Wystawy Surrealistów w Paryżu. Praca Dalego to karoseria taksówki, wewnątrz której umieszczono dwa manekiny ułożone na naturalnym mchu, pośród którego pełzały ślimaki, a całość była spryskiwana wodą ze zraszacza umieszczonego w suficie samochodu. Jak wspomniałam, Gessert skupia się przede wszystkim na estetycznym kontekście sztuki biologicznej, głównie ze względu na własne prace, które z tej perspektywy można analizować i interpretować, zaznacza jednak, że wiele spośród obecnie tworzonych prac bioartystycznych pełni szerszą funkcję, ich autorzy koncentrują się bowiem na ważkich tematach społecznych, politycznych i etycznych.

Gessert przywołuje Jensa Hausera, który pisze:

Do sztuki, która stosuje biotechnologie jako środek ekspresji, podchodzi się dziś nie tyle jak do sztuki, co raczej jak do dyskursywnej i często zinstrumentalizowanej formy włączania się w debatę publiczną, toczącą się poza sferą estetyczną. (...) Bardziej znaczące staje się to, w jaki sposób zastosowanie procesów biotechnologicznych w sztuce semiotycznie i somatycznie zmienia relacje między artystą, jego lub jej wystawami, odbiorcami i kontekstem socjoekonomicznym, z którymi splata się sztuka⁹.

Hauser podkreśla również, że w przypadku sztuki biologicznej problematyczne jest jej wystawianie, ze względu na różnorodne przepisy, traci więc ona znacząco na wartości, jeśli nie jest doświadczana na żywo, ze względu na „transgresję semiotycznych procedur reprezentacji i metafory”. Zdaniem Hausera, trudność w wystawianiu biosztuki powoduje, że jest ona w większości przypadków oceniana na podstawie

9 J. Hauser, *Toward a Phenomenological Approach to Art Involving Biotechnology*, w: *Tactical Biopolitics, Art, Activism and Technoscience*, red. B. da Costa, K. Philip, Cambridge 2008, s. 83–104.

dokumentacji, a nie bezpośredniego doświadczenia. Podobnie jak Victoria Vesna, Hauser postrzega zastosowanie żywego medium jako kontynuację czy też kolejny etap rozwoju sztuk nowych mediów. Podkreśla jednak, w przeciwieństwie do Gesserta, że sztuka biologiczna wykracza poza estetyczne ramy analizy:

Medium – przypomina – nie zawsze jest komunikatem, podobnie jak komunikat nie zawsze jest medium. (...) Biofikcyjne prace, takie jak obrazy chromosomów czy portrety mutantów tworzone przy pomocy sztuczek fotografii cyfrowej, nie są w większym stopniu przykładami sztuki biologicznej niż klasyfikowanie impresjonistycznych obrazów Claude'a Moneta jako „sztuki lilii wodnych” [*waterlilies art*] czy „sztuki katedralnej” [*cathedral art*]¹⁰.

Nieco odmiennie podchodzi do tego zagadnienia Robert Mitchell. Według niego, mianem sztuki biologicznej można objąć zarówno prace wykonane przy pomocy tradycyjnych mediów, jak również te, które powstały przy użyciu biotechnologii i żywego medium. Jednak taką tezę można postawić „jedynie, gdy o biosztuce myślimy nie tylko w kategoriach jej relacji do tradycji sztuki, ale również w perspektywie jej związku z tym, co można nazwać **problematyką biotechnologii**”¹¹. Tę problematykę definiuje Mitchell, zwracając szczególną uwagę na usytuowanie biotechnologii w przestrzeni wzajemnych relacji między tym, co organiczne, a tym, co nieorganiczne, jako że to właśnie biotechnologie funkcjonują w ciągłym napięciu między tym, co ludzkie, a pozostałymi elementami świata naturalnego. Mitchell wysnuwa zatem tezę, że sztukę biologiczną można podzielić na dwie grupy; pierwsza z nich to ta, w której artyści stosują „taktykę profilaktyczną”, opartą na zasadzie klasycznej dla sztuki reprezentacji. Druga – witalistyczna biosztuka, bardziej odkrywczą i eksperymentalną – skupia się przede wszystkim na odkrywaniu tego, czego dziś życie i nauka mogą dokonać.

Mitchell opisuje również trzy ery witalistycznej sztuki biologicznej i (podobnie jak Gessert) jako pierwszego bioartystę wymienia Edwarda Steichena. To właśnie fascynacja hodowlą i krzyżowaniem różnych gatunków roślin jest, zdaniem Mitchella, charakterystyczna dla pierwszej ery witalistycznej biosztuki. Druga era ściśle związana

10 Tamże, s. 94.

11 R. Mitchell, *Bioart and the Vitality of Media*, Seattle–London 2010, s. 26.

z rozwojem badań nad DNA oraz biotechnologiami to już wspomniane prace Joe Davisa i zaraz potem Eduardo Kaca. Natomiast trzecia era to biosztuka i bioterroryzm¹².

W odmiennym kontekście lokuje sztukę biologiczną Claire Pentecost, artystka i teoretyczka sztuki, skupiająca się bardziej na politycznych przemianach, które wpłynęły na powstanie nurtu biologicznego w sztuce, jednocześnie koncentrując się na roli, jaką odgrywa współczesny artysta. Pentecost analizuje kryteria, jakie należy przyjąć w ocenie sztuki biologicznej, i, jak podkreśla, nie chodzi tu o konwencjonalne normy i reguły stosowane w odniesieniu do sztuki w klasycznym rozumieniu tego słowa. Pisz:

Sztuka biologiczna, która mnie interesuje, nie chce stać się produktem propagandy dla przemysłu biotechnologicznego. Przypuszczam, że chce ona [sztuka biologiczna – J.J.] odnosić się do problemów świata, w którym żyje większość ludzi. Twierdzę, że problem jest następujący: nauka w służbie neoliberalizmu alienuje nie-specjalistów, których życie jest w ogromnym stopniu naznaczone przez jej komercyjne zastosowanie¹³.

W jednym z projektów artystycznych, w którym Pentecost współpracowała z Critical Art Ensemble, artystka stworzyła termin „publiczny amator” (*Public Amateur*). Publiczny amator to artysta, który z pozycji amatora lub hobbisty wskazuje, jak procesy techno-naukowe wpływają na życie codzienne¹⁴. Właśnie z pozycji publicznego amatora Pentecost kreśli wykres, przy pomocy którego wskazuje, jakie mechanizmy alienacji sterują współczesną nauką w rękach neoliberalizmu; są to między innymi: abstrakcja, fetyszym i mistyfikacja, niejasne finansowanie (na przykład fundusze prywatne i korporacyjne), własność intelektualna, patenty i tajemnice handlowe. Jednak Pentecost pokazuje również, jakie strategie zakłócania panującego status quo stosują artyści, jednocześnie przekazując je różnym aktorom sfery publicznej. Pentecost analizuje również mechanizmy, jakim podlega biosztuka w dobie neoliberalizmu. Artystka tworzy

12 Tamże, s. 32–51.

13 C. Pentecost, *Toward a Critical Inventory of Bioart*, w: *Tactical Biopolitics, Art, Activism and Technoscience*, red. B. da Costa, K. Philip, Cambridge–London 2008, s. 107–123.

14 T. Donovan, *5 Questions for Contemporary Practice with Claire Pentecost*, Art21, 31 stycznia 2012, <http://blog.art21.org/2012/01/31/5-questions-for-contemporary-practice-with-claire-pentecost/#U4vsRbZgiA> (15 sierpnia 2014).

drugi wykres, z którego wynika, że sztuka jako taka podlega dokładnie takim samym mechanizmom alienacji, natomiast artyści mogą w tej sytuacji zastosować strategie podobne do tych, jakie, zdaniem Pentecost, mogą stosować wobec nauki w dobie neoliberalizmu. Te podobieństwa artystyka tłumaczy następująco:

W oczywisty sposób artyści zmagają się z takimi samymi wyzwaniem, jak naukowcy w odniesieniu do wyalienowanego społeczeństwa. (...) Jeśli praktycy nie wykażą inicjatywy w radykalnym przekształceniu natury sztuki jako takiej i sposobów jej rozpowszechniania, nie uda im się również znacząco przededefiniować relacji społeczeństwa do nauki¹⁵.

Zatem Claire Pentecost postrzega sztukę biologiczną raczej w kategoriach ruchu artystycznego, na co wskazują jej odwołania do impresjonistów i Salon des Refusés (Salon Odrzuconych), dadaistów, surrealistów i Fluxusu¹⁶.

Warto spojrzeć na biosztukę również jako na element składowy znacznie obszerniejszego zjawiska, zwanego *art and science* lub *artscience*. W przypadku tego terminu pod hasłem *science* kryją się nie tylko biologia, fizyka, geologia czy chemia, ale również informatyka i wszelkiego rodzaju nowe technologie. Z artystycznego punktu widzenia Stephen Wilson nazywa przedstawicieli *artscience* „artystami pracującymi w nieartystycznym środowisku nad społeczno-politycznymi interwencjami, które można postrzegać jako dziedzictwo happeningów, performansów i innych kształtujących społeczeństwo wydarzeń”¹⁷. Wilson wspomina również o zarzucie często stawianym bioprojektom, a mianowicie, że ich zrozumienie wymaga od widza wyspecjalizowanej wiedzy, bez której widz pozostaje bezradny¹⁸. W moim odczuciu, to właśnie ta intelektualna ciekawość jest kluczem do zrozumienia sztuki tworzonej z pomocą nauki i właśnie tą ciekawością artyści starają się nas, widzów, zarazić. Jednak najważniejszy wniosek Wilsona dotyczy nierozzerwalnego związku nauki i sztuki, charakterystycznego dla współczesności. Największe osiągnięcia naukowe nie mogą powstać, po pierwsze, bez

15 Tamże, s. 116.

16 Tamże, s. 114.

17 S. Wilson, *Art & Science Now. How Scientific Research and Technological Innovation are Becoming Key to 21st-century Aesthetics*, London 2010, s. 8.

18 Tamże, s. 8–15.

udziału humanistyki, której zadaniem jest nie tylko krytyczne na nie spojrzenie, ale również pomoc w ogólnym ich zrozumieniu. Jednocześnie, po drugie, naukowcy już nie poradzą sobie z samodzielnyim zdobywaniem funduszy na swoje badania bez wsparcia społeczeństwa, które odgrywa coraz większą rolę w procesie decyzyjnym. W dodatku, po trzecie, popularyzacja nauki daje szansę na wyłonienie się nowych pokoleń naukowców, z którymi wiążemy nadzieję na rozwiązanie nurtujących nas problemów. Rolą artystów jest natomiast próba tworzenia na granicy trudnej również dla naukowców, edukacja i – co ważne – „przeniesienie zdobytej wiedzy w miejsca znane im najlepiej, poprzez tworzenie zaangażowanych prac będących prowokacją, komentarzem i ekspresją”¹⁹.

Pytanie o to, co artyści mogą zrobić dla nauki, pojawia się w zasadzie od momentu, kiedy powstała sztuka inspirowana nauką. Monika Bakke, która sztuce biologicznej poświęciła książkę *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, podkreśla, że wielu naukowców ma bardzo sceptyczne nastawienie do praktyk bioartystycznych i dość podejrzliwie podchodzi do możliwości współpracy z artystami. Jednak ci, którzy odważyli się wpuścić nie-naukowców do swych laboratoriów, „podkreślają (...) na ogół ważność kreatywności i nieskrępowanej rygorami metod badawczych stosowanych w nauce, improwizacji, otwartości. Widzą, że artyści swoją obecnością w laboratoriach wprowadzają rodzaj alternatywnej epistemologii”²⁰. Zatem, jak pisze Bakke, istotny jest nie tyle rezultat pracy artystów, ale sposób myślenia i podejście do pracy badawczej, czym mogą zarazić naukowców, przedstawiając im zupełnie nową perspektywę rutynowych działań, do których naukowcy są przyzwyczajeni.

Z kolei Ryszard Kluszczyński wyodrębnił trzy typy związków między nauką i sztuką (zaznaczając przy tym, że różnorodne czynniki charakterystyczne dla jednej z grup mogą swobodnie przenikać do pozostałych, czyli że granice między owymi typami są płynne). Pierwszy typ relacji polski badacz określił mianem „nauki dla sztuki” – i jest to najbardziej popularna w tej chwili relacja: artyści czerpią z osiągnięć nauki, a „tworzone dzieła odwołują się do nowego rodzaju estetyki, w której właściwości charakterystyczne dla twórców świata nauki oraz inżynierii występują w roli jakości estetycznych, a dotychczas występujące tam atrybuty estetyczne zyskują nową

19 Tamże, s. 200.

20 M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010, s. 151.

ekspresję”²¹. Prace tego typu wymagają od widza nowych kompetencji, zachowań czy wrażliwości, jednak w tym przypadku jedynie sztuka zyskuje nowe kształty, znaczenia i właściwości, podczas gdy nauka pozostaje niezmieniona. Drugi typ relacji sztuki i nauki nazywa Kluszczyński „sztuką dla rzeczywistości”, gdzie

artyści powołują do życia środowiska, których doświadczenie przekracza ramy estetyki, stając się formą poznania nowego ładu istnienia. (...) Dzieła należące do omawianego tu typu wprowadzają nas z kolei w świat, w którym rozmywają się granice pomiędzy tym, co naturalne, a tym, co kulturowe, tym, co zastane, a tym, co wykreowane, wprowadzają nas w hybrydyczny świat, którego zasady tworzone są przez współczesną naukę²².

Poprzez opisane procesy widz doświadcza nauki bezpośrednio, a zatem wyraźnie rysuje się model wzajemności. Ostatni typ związku to „sztuka dla nauki”, a charakteryzuje go fakt, że: „Współczesne praktyki artystyczne przenikają się z różnymi formami aktywizmu, ekologią, polityką, praktykami wspólnotowymi. Ulegają też teoretyzacji, stając się dyskursami naukowo-poznawczymi”²³. Choć Kluszczyński formułuje tę koncepcję w szerokim kontekście *art and science*, to nie ulega wątpliwości, że wszystkie jego uwagi można z powodzeniem odnieść do sztuki biologicznej.

Podczas pracy nad niniejszą książką udało mi się poznać wielu bioartystów i osób związanych z nurtem sztuki biologicznej. Niekiedy miałam okazję porozmawiać z nimi osobiście, z niektórymi aktywnie współpracowałam, a niekiedy uczestniczyłam w spotkaniach mniej formalnych niż wykłady czy konferencje. Miałam więc możliwość poznania poglądów szerszego środowiska bioartystycznego. Choć z pewnością moje spostrzeżenia wynikające z tych spotkań nie są wystarczające, by służyć do budowania szerzej zakrojonych koncepcji, pozwolę sobie jednak na przedstawienie ogólnego zarysu swoistej atmosfery panującej wewnątrz tego środowiska, co być może pozwoli później uchwycić ważne momenty dla samych artystów.

21 R. Kluszczyński, *art@science. O związkach między sztuką a nauką*, w: *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, red. R. Kluszczyński, Gdańsk 2011, s. 32–42.

22 Tamże, s. 36.

23 Tamże, s. 39.

Zacznę zatem od terminu bioart, w którego stosowaniu można zauważyć swego rodzaju napięcie. Z jednej bowiem strony, wyrzuca on poza nawias szeroko pojętej sztuki prace tworzone przy pomocy żywego medium i/lub nowoczesnych biotechnologii. Dobrą ilustracją dla tego odczucia są słowa Joe Davisa, cytowane w jednym z artykułów przez Jensa Hausera: „Pewnego dnia nie będzie się już mówić bioart, ale po prostu: sztuka”²⁴. Z drugiej jednak strony, przedrostek bio- wskazuje wyraźnie na swoistą odmienność tego nurtu, a sami artyści wręcz prześcigają się w stosowaniu coraz to nowszych i bardziej skomplikowanych biotechnologii. Już na poziomie semantycznym widać zatem wyraźnie, że sztuka biologiczna lokuje się gdzieś na granicy tradycyjnie rozumianej sztuki, a jednocześnie ze względu na stosowane narzędzia – wykracza poza tę granicę.

Drugą istotną kwestią poruszaną w środowisku związanym ze sztuką biologiczną jest sposób pracy obierany przez poszczególnych artystów. Zdecydowanie większym szacunkiem darzeni są ci z nich, którzy opanowują procedury laboratoryjne i choć z pomocą specjalistów, to jednak od początku do końca samodzielnie realizują swoje projekty. Jak łatwo się domyślić, ci z kolei, których pomysły realizowane są przez wyspecjalizowane laboratoria, nie cieszą się takim poważaniem. Podobne kontrowersje budził sposób tworzenia stosowany przez Damiana Hirsta, którego idee realizuje sztab wynajętych pracowników – jednak w przypadku Hirsta jest to o tyle zrozumiałe, że jego projekty funkcjonują w tradycyjnym obiegu sztuki, można je kupić i ocenia się również ich wartość materialną. Nie słyszałam jednak o przypadku sprzedania jakiejś pracy z obszaru sztuki biologicznej czy nawet o próbie wyceny jakiegoś projektu. Kontekst finansowy biosztuki pojawia się jedynie w perspektywie kosztu samych materiałów i zastosowanych technik, jednak zazwyczaj chodzi tu o kwestię zdobycia pieniędzy na realizację projektu, a nie wycenianie go już po zakończeniu pracy.

Wydaje mi się, że to właśnie funkcjonowanie poza obiegiem finansowym, niemożność sprzedania i kupienia prac bioartystów, jest kolejną cechą charakterystyczną dla tego nurtu. Jednocześnie jednak właśnie ta cecha automatycznie utrudnia wystawia-

24 J. Hauser, *Bio Art – Taxonomy of Etymological Monster*, w: *Hybrid. Living in Paradox*, red. G. Stocker, C. Schöpf, Ars Electronica 2005, katalog festiwalu, Ostfildern Hatje Cantz Verlag, Germany 2005, s. 187.

nie biosztuki w galeriach i muzeach. Przyjmując perspektywę Claire Pentecost, która podkreśla społeczny i polityczny wymiar biosztuki, to właśnie funkcjonowanie poza rynkiem sztuki dodaje projektom biologicznym szczególnej wiarygodności. Istotna jest tu również wiarygodność z perspektywy zastosowania procedur laboratoryjnych i osiągniętych efektów. Choć zdecydowanie podkreśla się, że celem przyświecającym artystom tworzącym bioprace nie jest wkład w rozwój nauki jako takiej, to wiarygodność artysty właśnie w kontekście naukowym jest niezwykle istotna. Wielu teoretyków akcentuje, że mimo iż to niemożliwe, aby przeciętny widz stwierdził, w jaki sposób powstała dana praca, czy rozstrzygnął, że prezentowane komórki są rzeczywiście komórkami macierzystymi, a DNA zostało poddane modyfikacjom, to w środowisku bioartystycznym nie ma miejsca na *fake art*. Właśnie z tego powodu biopracom towarzyszy często bogata dokumentacja naukowa, dotycząca poszczególnych etapów prac i wyników kolejnych udanych i nieudanych doświadczeń. Szerzej o transparentności i etyce artystycznej piszę w rozdziale zatytułowanym *Etyka współpracy*.