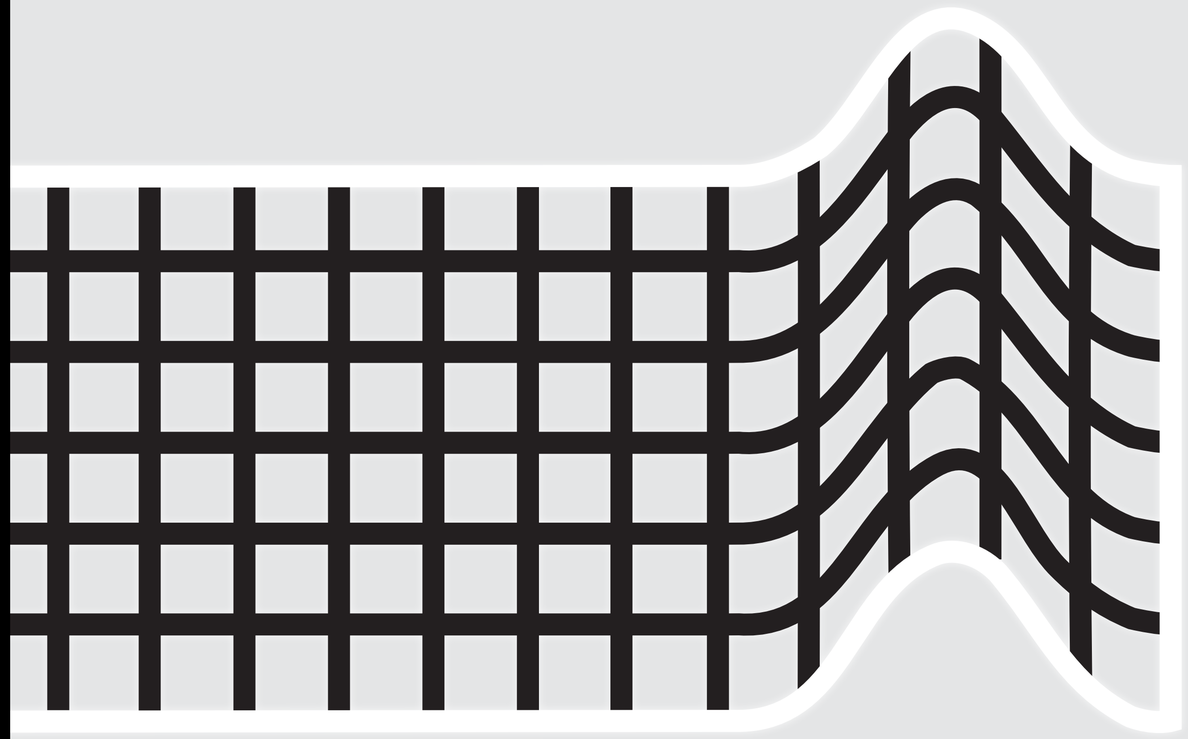


Media, nowe media czy post-media sztuki?

Pod redakcją
Aleksandry Łukaszewicz Alcaraz, Łukasza Musielaka
Kaliny Kukiełko-Rogozińskiej, Joanny Szczepanik

Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów
Akademia Sztuki w Szczecinie
Szczecin 2019

Media, nowe media czy post-media sztuki?

Publikacja jest efektem III Polskiego Kongresu Estetyki „Media, Nowe media czy post-media sztuki" zorganizowanego przez przez Polskie Towarzystwo Estetyczne oraz Wydział Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie.

Redakcja: Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz, Łukasz Musielak
Kalina Kukiełko-Rogozińska, Joanna Szczepanik

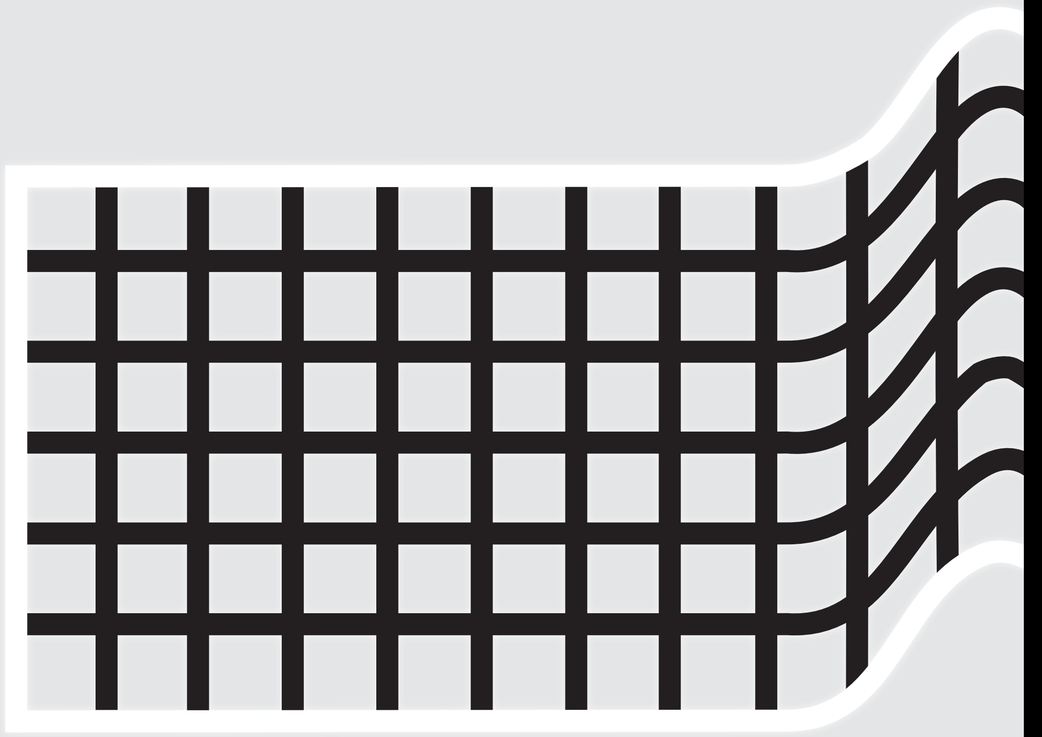
Recenzja naukowa: dr hab. Urszula Jarecka

Korekta językowa: Anna Ciciak
Projekt graficzny i skład: Natalia Janus-Malewska

Wydawca:
Wydawnictwo Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie
pl. Orła Białego 2, 70-562 Szczecin
www.akademiasztuki.eu

© Copyright by Akademia Sztuki w Szczecinie, 2019

ISBN: 978-83-951340-8-1



Spis treści:

6 *Wprowadzenie*
Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz

Część I
Sztuka, kultura i media

10 Sidey Myoo
Media pomiędzy estetyką a sztuką

22 Konrad Chmielecki
Nowe media obrazu. Kultura wizualna w dobie nowych mediów

29 Zbigniew Romańczuk
Technologie cyfrowe w praktykach artystycznych

Część II
Media i technologia

37 Anna Ziółkowska-Juś
Koegzystencja sztuki współczesnej, nauki i technologii. W świetle rozważań o technice Martina Heideggera

44 Kalina Kukiełko-Rogozińska
Old theory, new story. Marshall McLuhan i jego koncepcja sztuki

50 Marianna Michałowska
Fotografia między mediami: od reprodukcji Waltera Benjamina do konwergencji Henry'ego Jenkinsa

61 Anna Sieradzka-Kubacka
Transdyscyplinarny post-obraz jako wyraz współczesnego doświadczenia sztuki

72 Karina Banaszkiewicz
Nostalgia za obrazem w epoce późnej cyfryzacji. Między zdarzeniem wirtualnym a praktykowaniem codzienności

Część III

Medialność ciała

81 Magdalena Zamorska

Media sztuki tańca: od tańczącego ciała do gestu choreograficznego

87 Małgorzata Dancewicz

Performans technologiczny jako performans postmedialny

93 Joanna Szczepanik

O dwóch formach ewolucji happeningu

100 Paulina Sztabińska

Medializacja performansu - performatywizacja sztuk plastycznych

108 Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz

Cyborgiczne ciało jako (post) medium sztuki? Przypadek Nella Harbissona i Moon Ribas

Część IV

Medium architektury i rzeźby

119 Magdalena Borowska

Współczesna architektura jako medium medialnie zapośredniczone; powrót czy odwrót do natury?

128 J. Krzysztof Lenartowicz

Konstrukcja jako (nowe) medium architektury?

141 Maria Gołębiewska

Modernistyczna architektura na czasie – fenomenologia architektury Kennetha Framptona

154 Magda Kaźmierczak

Materialność El peine del viento Eduarda Chillidy

Część V

Odpowiedzialność medium

161 Anna Kawalec

Sztuka jako medium. Rozważania o celu i narzędności dzieła

170 Jakub Petri

Techno dystopie: Ingerencje w czasoprzestrzennej strukturze miasta

176 Justyna Ryczek

Materialność, transparentność form i relacje – współczesna codzienność sztuki w kontekście odpowiedzialności

182 Jędrzej Wijas

Moment, gest, opowieść, polityka. Transmedialny status jednej fotografii Burha-na Ozbilici

190 Lidia Sapińska

Sztuka Uwodzenia. O odpowiedzialnej memetyce języka sztuki

Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz

WPROWADZENIE

Współczesny przyspieszony rozwój mediów sprawia, że kolejno pojawiają się jak na karuzeli nowe określenia: „nowe media", „widzialność nowomedialna", „post-media", „malarstwo post-medialne". Takie rozmnożenie form medialności może przyprawić o lekki zawrót głowy, zwłaszcza, kiedy próbując odnaleźć się we współczesnej ikonosferze, staramy się określić definicje poszczególnych pojęć i je zastosować do rodzących się form obrazowych. Czym jest malarstwo cyfrowe? Czym jest malarstwo (post)medialne? Na czym polega medialność współczesnych obrazów i współczesnej rzeczywistości jako takiej? Jakie medium mogą służyć sztuce? Czasem trudno jest znaleźć jednoznaczne definicje i odpowiedzi na nurtujące nas pytania, jak wówczas, kiedy okazuje się, że malarstwo cyfrowe może być zarówno malarstwem wykonywanym w sposób tradycyjny farbami na płótnie, które reflektuje cyfrowość, jak też cyfrowym obrazowaniem, w którym można odnaleźć malarskość[1]. Większa zgodność jest zauważalna w odniesieniu do pojęć sztuki postmedialnej, postinternetowej i malarstwa postmedialnego, którą dość często charakteryzuje powrót do tradycyjnych mediów sztuki, choć w kontekście nie pierwotnej bezpośredniości, ale zapośredniczenia obrazu przez aparat, maszynę[2].

Stopniowe przechodzenie od tradycyjnych mediów sztuki do nowych mediów, zapoczątkowane przez pojawienie się obrazu fotograficznego, pierwszego rodzaju obrazu technicznego, wykorzystującego zapośredniczenie przez aparat, doprowadziło do ukształtowania się nowego rodzaju ikonosfery. Współczesna ikonosfera jest zdecydowanie mniej oparta na obrazach naturalnych (dotyczących świata fizycznego fenomenalnie jawiącego się nam w doświadczeniu), które nie mają charakteru tylko wizualnego, ale także taktylny, proksemiczny, audialny, alfatyczny, smakowy, niż na obrazach cyfrowych, których referencję stanowią inne obrazy. Nadprodukcja obrazów technicznych nie opartych na materialności fizycznej, pozwala na ich nieustanną zmianę, wymianę i transformację, przez co współczesna ikonosfera jest dynamiczna i migotliwa, ukształtowana ze znikających obrazów[3].

W tej sytuacji sztuka odnajduje swoje miejsce w różnych obszarach praktyk twórczych, zarówno idąc drogą eksperymentu poprzez rozszerzanie wykorzystywanego spektrum praktyk nowomedialnych, poprzez angażowanie innych zmysłów poza wzrokiem, a także poprzez powrót do tradycyjnych mediów sztuki, co umożliwia czasem uzyskanie specyficznego dystansu względem materii, formy i treści współczesnej przestrzeni wizualnej[4].

Dyskusje toczące się podczas III Polskiego Kongresu Estetyki „Media, nowe media czy post-media sztuki?", zorganizowanego przez Polskie Towarzystwo Estetyczne i Wydział Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, wskazały na istotność tematyki medium sztuki i obrazu w obszarze filozofii, estetyki, antropologii, historii sztuki, kulturoznawstwa i medioznawstwa. Podjęte zagadnienia dotyczyły relacji mediów i kultury, mediów i technologii, mediów i ciała, ze wskazaniem wagi odpowiedzialnego posługiwania się medium sztuki przez artystę lub artystkę w konstruowaniu przekazu. Poszczególne części niniejszej monografii zbiorowej: *I. Sztuka, kultura i media. II. Media i technologia. III. Medialność ciała. IV. Medium architektury i rzeźby. V. Odpowiedzialność medium*, ukazują zakorzenienie medium obrazowania w codzienności, w sposobach ucieleśniania i uobecniania, czynienia widocznym. To uobecnienie różnych treści odbywa się w przestrzeni miasta i kultury, w których doświadczające podmioty przekształcają środowisko swojego życia. Różnorodne praktyki artystyczne i obrazowe, eksperymenty na granicy nauki i sztuki, uczestniczą czynnie w transformacji przestrzeni egzystencjalnej i społecznej, a także przyczyniają się do podjęcia

1 Zob. C. G. Staff, *After Modernist Painting: The History of a Contemporary Practice*, I. B. TAURIS, London 2013, s. 149.

2 Tego rodzaju zapośredniczenie jest widoczne np. w praktyce malarskiej Francisa Bacona czy Gehrarda Richtera, którzy wykorzystują fotografię.

3 Zob. W. Chyła, *Teletechnologiczna programmatyzacja zmysłowości albo „estetyka znikania": rozważania o o teletechnologicznym medium obrazu*, „Sztuka i Filozofia" 2006, nr 29, s. 105-111.

4 Zob. A. Łukaszewicz Alcaraz, *Forms of Visual Perception and the Ontology of Image: Formal Aesthetics on Geometric Abstraction in Painting, with an Example of Zbigniew Romańczuk's Works*, w: *Phenomenology and the Problem of Meaning in Human Life and History*, (red.) L. Ucnik and A. Williams, Verlag Traugott Bautz GmbH, 2017.

krytycznej refleksji na temat tej przestrzeni. Analiza współczesnej codziennej nowo-medialnej widzialności oraz podejście do ciała jako do medium wyrazu, pozwala na performatywne podejście do architektury i tkanki miejskiej jako takiej, która jest odbierana cieleśnie i przekształcana przez zaangażowanie cielesne użytkowników danej przestrzeni.

Podstawowe rozważania rozwinięte w niniejszej książce są zawarte w *Części I: Sztuka, kultura i media*, a dotyczą związków Sztuki Nowych Mediów i estetyki (Sidey Myoo, *Media pomiędzy estetyką a sztuką*), określenia metod badawczych współczesnej kultury wizualnej opartej na nowych mediach (Konrad Chmielecki, *Nowe media obrazu. Kultura wizualna w dobie nowych mediów*), a także wykorzystania technologii cyfrowych we współczesnej praktyce artystycznej (Zbigniew Romańczuk, *Technologie cyfrowe w praktykach artystycznych*).

Technologiczny wątek jest następnie rozwijany w *Części II: Media i technologia*, poprzez: wskazanie na relacje pomiędzy technologią a nauką i sztuką w świetle myśli Martina Heideggera (Anna Ziółkowska-Juś, *Koegzystencja sztuki współczesnej, nauki i technologii w świetle rozważań o technice Martina Heideggera*); prezentację wizji Marshalla McLuhana, w której sztuka stanie się elementem wzbogacającym rzeczywistość, integrującym człowieka z naturą (Kalina Kukiełko-Rogozińska, *Old theory, new story. Marshall McLuhan i jego koncepcja sztuki*); oraz rozważania dotyczące współczesnych obrazów, krążących pomiędzy mediami i określających charakter naszych doświadczeń (Marianna Michałowska, *Fotografia między mediami: od reprodukcji Waltera Benjamina do konwergencji Henry'ego Jenkinsa* oraz Anna Sieradzka-Kubacka, *Transdyscyplinarny post-obraz jako wyraz współczesnego doświadczenia sztuki*). Zapośredniczenie medialne wielu codziennych praktyk (Roman Bromboszcz, *Sztuczne życie a doświadczenie estetyczne*) prowadzi jednak do nostalgii za obrazem (Karina Banaszkiewicz, *Nostalgia za obrazem w epoce późnej cyfryzacji. Między zdarzeniem wirtualnym a praktykowaniem codzienności*).

Część III: Medialność ciała prezentuje pogłębione rozważania zawarte w perspektywie zwrotu performatywnego, który zwrócił uwagę na ciało jako na medium, co towarzyszyło prądom obecnym w sztuce awangardowej i neoawangardowej, która odwróciła się w znacznej mierze od obiektu, by zwrócić się ku performatywnym realizacjom artystycznym takim, jak taniec, performans i happening (Magdalena Zamorska, *Media sztuki tańca: od tańczącego ciała do gestu choreograficznego*, Małgorzata Dancewicz, *Performans technologiczny jako performans post-medialny*, Joanna Szczepanik, *O dwóch formach ewolucji happeningu*, Paulina Sztabińska, *Medializacja performansu – performatywizacja sztuk plastycznych*). W każdej tej sytuacji medium ciała jest podstawowym medium wyrazu artystycznego i także post-medialne ciało osób cyborgicznych jak Neil Harbisson i Moon Ribas nadal jest medium sztuki w znaczeniu starożytnym (Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz, *Cyborgiczne ciało jako (post) medium sztuki? Przypadek Nella Harbissona i Moon Ribas*).

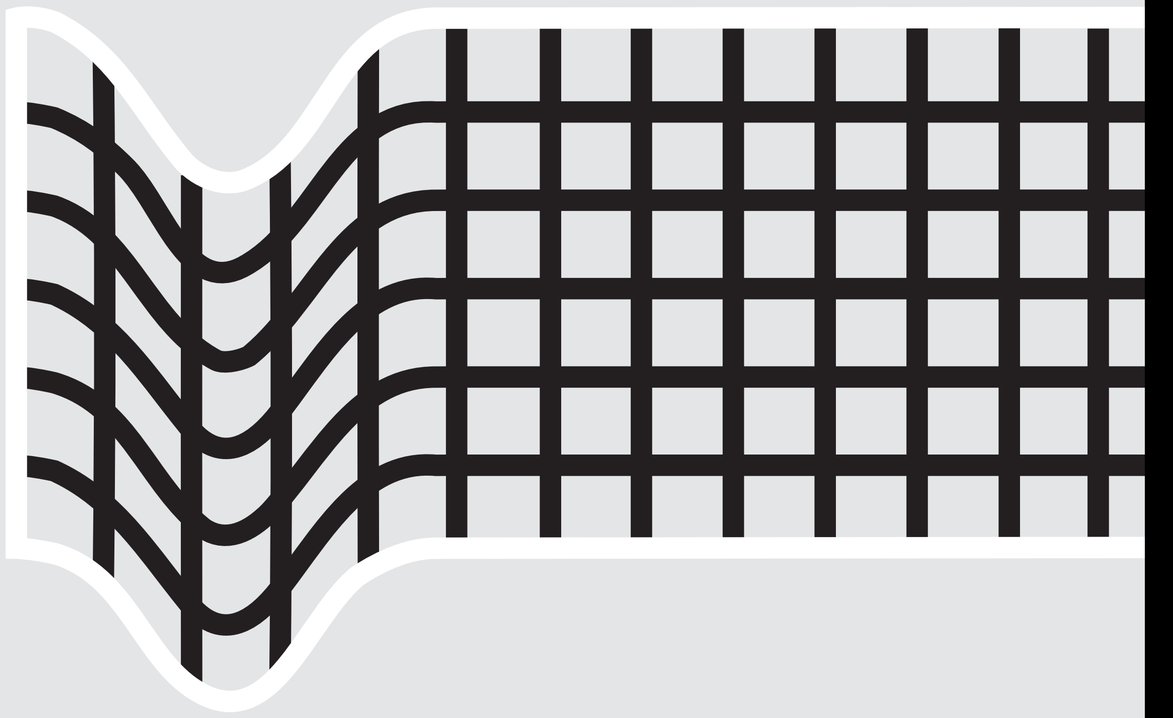
Część IV: Medium architektury i rzeźby również wpisuje się w perspektywę performatywności, wskazując na związek ciała i architektury, analizując architekturę i urbanistykę przez pryzmat kategorii doświadczenia. Z tego względu refleksji jest poddana relacja pomiędzy naturą a architekturą w kontekście współczesnych medialnych zapośredniczeń (Magdalena Borowska, *Współczesna architektura jako medium medialnie zapośredniczone; powrót czy odwrót do natury?*), funkcji społecznych pełnionych przez architekturę (Krzysztof Lenartowicz, *Konstrukcja jako (nowe) medium architektury?*) i jej zdolności do konstytuowania specyficznych sytuacji bytowych, stanów świata (Maria Gołębiewska, *Modernistyczna architektura na czasie – fenomenologia architektury Kennetha Framptona*). W tej części znalazł się także rozdział poświęcony materialności rzeźb Eduarda Chillidy, który splata w swoich realizacjach bryłę rzeźby, jej przestrzeń, atmosferę a także samych doświadczających ich odbiorców (Magdalena Kaźmierczak, *Materialność El peine del viento Eduarda Chillidy*).

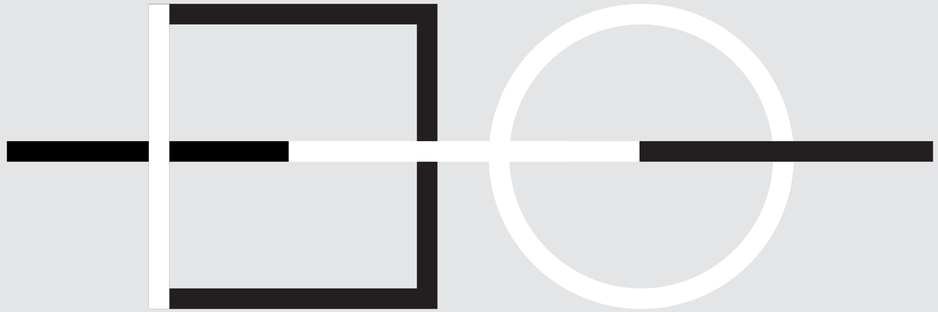
Ostatnia *Część V: Odpowiedzialność medium* podejmuje zagadnienie odpowiedzialności medium sztuki w kontekście społecznym. Poszczególne rozdziały analizują pojęcie dzieła jako medium społecznego w perspektywie antropologii kultury (Anna Kawalec, *Sztuka jako medium. Rozważania o celu i nadrzędności dzieła*), skupiają się na doświadczaniu cielesnym i audialnym przestrzeni miejskich noszących ślady dramatycznych wydarzeń w postaci tzw. „martwych stref" (Jakub Petri, *Techno dystopie: ingerencje w czasoprzestrzennej strukturze miasta*), analizują współczesne prądy w sztuce i estetyce skupione na relacyjności, która w sposób naturalny pociąga za sobą konieczność pytania o odpowiedzialność sztuki (Justyna Ryczek, *Materialność, transparentność form i relacje – współczesna codzienność sztuki w kontekście odpowiedzialno-*

ści), a także przykłady istotnych politycznie fotografii (Jędrzej Wijas, *Moment, gest, opowieść, polityka. Transmedialny status jednej fotografii Burhana Ozbilici*) oraz wskazują na konieczność świadomego korzystania przez sztukę z medialności cyfrowej (Lidia Sapińska, *Sztuka uwodzenia. O odpowiedzialnej memetyce języka sztuki*).

Spektrum zagadnień podjętych w ramach problematyki medium wskazuje na prowadzone obecnie pogłębione badania nad społecznym, egzystencjalnym, antropologicznym i kulturowym charakterem sztuki. Szersza perspektywa, w którą wpisują się ujęcia prezentowane w niniejszej książce, jest perspektywą performatywności. Zwrot performatywny w estetyce oraz waga kwestii technologicznych wpływają na fakt, że obraz malarski i pytanie o medium malarstwa post-medialnego i malarstwa cyfrowego nie pojawiają się. Rozważania dotyczą natomiast relacji i wartości fundamentalnych dla zrozumienia współczesnych przemian zachodzących zarówno w sztuce, kulturze, jak i w życiu codziennym określanym przez media i technologie.

Prezentowana publikacja, stanowiąca efekt III Polskiego Kongresu Estetyki prezentuje intradyscyplinarny charakter współczesnej polskiej estetyki, pozwalający na elastyczne podejście do analiz poszczególnych zjawisk artystycznych i estetycznych oraz na ujęcie ich w szerszej filozoficznej perspektywie.





Sztuka, kultura i media

Abstrakt

W artykule zaprezentowano trzy perspektywy estetyczne, w których określa się związek estetyki ze sztuki. Przedstawiona analiza dotyczy pytania na ile ten związek jest istotny oraz w jakim stopniu wpływa on na estetykę? Konsekwencją odpowiedzi na powyższe pytanie jest kolejne: czy określenie rodzajowości i zakresu tego związku wpływa na wartościowanie estetyczne innych bytów niż dzieła sztuki. Poruszona problematyka skłania do zastanowienia, czy estetyka posiada podstawy, by dokonywać estetyzacji dowolnych rodzajów rzeczywistości bez wcześniejszej refleksji nad sztuką. To zagadnienie jest kluczowe dla analizy estetycznej, gdyż albo wyłania się tu znaczenie podstawowego związku estetyki i sztuki, albo estetyka nie musi się tym związkiem w ogóle przejmować. Analiza prowadzona jest na podstawie przykładów sztuki nowych mediów traktowanej jako progresywnie rozwijających sztukę, co stawia coraz to nowe wyzwania dla estetyki.

Słowa kluczowe

sztuka nowych mediów, media, postmedia, estetyka, świat sztuki, sztuka, krytyka artystyczna, wartości estetyczne

Sidey Myoo
Uniwersytet Jagielloński
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
www.sideymyoo.art.pl
www.academia-electronica.net
michal.ostrowicki@uj.edu.pl

Media pomiędzy estetyką a sztuką

Estetyka i sztuka

Celem artykułu jest przedstawienie dwóch kwestii. Pierwsza jest metodologiczna i dotyczy historycznego oraz wciąż dyskutowanego związku pomiędzy sztuką i estetyką. Ta złożona i niejednoznaczna, również współcześnie, problematyka dotyczy postulowanej – między innymi także w niniejszym artykule – ontologicznej odmienności sfery sztuki w stosunku do innych rodzajów rzeczywistości i traktowania jej jako genetycznej dla zagadnień estetyki, w tym wartościowania estetycznego, np. pod postacią krytyki artystycznej. Tematyka ta przedstawiona

jest i dyskutowana w stosunku do odmiennego od powyższego rozumienia estetyki, tj. jako dziedziny wiedzy, mogącej odnosić się do wszelkiego rodzaju rzeczywistości, bez uwzględniania szczególnego jej powiazania ze sztuką[1]. W pierwszym z prezentowanych stanowisk podkreśla się wyjątkowość sztuki i możliwość jej estetycznego wartościowania[2], w drugim podejściu akcentuje się znaczenie doświadczenia estetycznego traktowanego ogólnie i powszechnie, będącego podstawą estetycznego nastawienia do otoczenia[3]. Trzecie podejście, relacyjne, jest próbą połączenia dwóch powyższych estetycznych metodologii, jak również zaproponowania współczesnego podejścia do sztuki zaangażowanej na różnych polach i w warstwach rzeczywistości, np. polityki, władzy, manipulacji, dominacji, gospodarki, czyli sztuki angażującej odbiorcę na różne sposoby, np.: poprzez interwencję, aktywizm, krytykę, konfrontację lub kontemplację.

Przyjęcie jednego z prezentowanych powyżej stanowisk może być decyzją, którą uznaję za wybór w nauce o charakterze światopoglądowym, w tym przypadku dotyczącym odpowiedzi na pytanie: czym dla kogoś jest estetyka? Podkreślam, że analizując powyższe zagadnienie chodzi mi o odniesienie się do trzech rodzajów podejścia w estetyce: pierwsze określam jako genetyczne, wiążąc je z pojęciem świata lub sfery sztuki[4], drugie jako panestetyczne, wynikające z idei poszerzania estetyki[5] i trzecie jako relacyjne, w którym estetyka pełni role negocjatora pomiędzy sztuką i odbiorcą.[6] Celem analizy nie jest przeciwstawienie sobie prezentowanych poglądów, ale porównanie ich jako możliwych perspektyw. Podstawowym jest tu pytanie, czy estetyka ma traktować prace artystyczne, zwłaszcza progresywne, będące czasami trudnymi do zaakceptowania i co za tym idzie niełatwymi do estetycznej analizy i wartościowania, jako obiekty ze sfery sztuki (zakładając, że taka sfera istnieje), czy też zagadnienie tego, że mogłyby to być dzieła sztuki, nie ma dla estetyki znaczenia, a przedmioty te będą traktowane jako kolejne obiekty do estetyzacji.

Druga kwestia podstawowa poruszana w niniejszym artykule skupia się na zawężeniu związku estetyki i sztuki. Staram się określić, jakie znaczenie dla Sztuki Nowych Mediów ma współczesna estetyka, a także dokonać wyboru rodzaju analizy estetycznej, jednej z metodologii, która w sposób komplementarny odnosiłaby się do Sztuki Nowych Mediów. Termin Sztuka Nowych Mediów traktuję w sposób, w jaki występuje on szeroko w literaturze, odnosząc go do wciąż rozwijającej się sztuki opartej na technologii[7], powstającej od lat 60. XX wieku do czasów współczesnych.[8] Postaram się pokazać, że pomimo trudności, jakie można napotkać z akceptacją tej sztuki wśród teoretyków, jak również czasami w środowisku artystycznym, Sztuka Nowych Mediów rozwija istotę sztuki: historycznie oraz poszerzając jej sferę. Kładę akcent na pokazanie tendencji, że współcześnie sztuka oparta na technologii, rozwijając się wraz z nauką, na różne sposoby saturuje rzeczywistość powodując szeroki i różnorodny wpływ na współczesny świat, przez co jej estetyczna analiza jest wręcz wymogiem naszych czasów. Jest to związane z dyskutowanym nurtem postmedialnym, kontestującym nie tyle jakąś wybraną technologię, ile efekt istnienia i oddziaływania mediów elektronicznych w ogólnym znaczeniu. Pod koniec artykułu staram się podsumować poruszone treści w duchu futurologicznym, podejmując próbę odpowiedzi na pytanie: czy rozwijająca się technologia wyłoni jakieś nowe paradygmatyczne medium dla sztuki, wpływając przez to na jej dalszy rozwój?

1 Por. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Guczalska, Universitas, Kraków 2005, s. 143.

2 Por. A. Danto, *The Artworld*, „Journal of Philosophy" 1964, nr 19 (61) oraz D. Quaranta, *Beyond New Media*, Brescia 2013.

3 Por. A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, tłum. S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2011.

4 Por. D. Quaranta, *Beyond New Media*, dz.cyt.

5 Por. H. Osborne, *O wartościach moralnych i estetycznych*, w: *Ethos sztuki*, (red.) M. Gołaszewska, PWN , Kraków–Warszawa 1985, s. 101–111 oraz W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, dz. cyt.

6 Por. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie Mocak, Kraków 2012.

7 Por. S. Wilson, *Information Arts. Intersections of Art, Science, and Technology*, The MIT Press, Cambridge MA, London 2002 oraz M. Tribe, R. Jana, *New Media Art*, Taschen, Cologne 2006.

8 Por. *Media Art. Towards a New Definition of Arts in the Age of Technology*, (red.) V. Catricala, Fondazione Mondo Digitale, Italy 2015.

Estetyka: geneza i estetyzacja

Pierwsze z wymienionych powyżej zagadnień, czyli związek pomiędzy estetyką i sztuką, skupia się na estetyce jako na nauce albo całkowicie autonomicznej, nie wymagającej żadnego szczególnego przedmiotu badań, który by ją dookreślał, albo jako posiadającej genetyczne odniesienie do dziedziny, jaką jest sztuka. Tematyka ta stanowi źródło kilka problemów. Przyjrzyjmy się genezie estetyki sięgającej Alexandera Gottlieba Baumgartena, który w swojej wiekopomnej, 400-stronicowej, składającej się z 613 paragrafów, łacińskojęzycznej pracy z 1750 roku określa estetykę po pierwsze jako teorię sztuk wyzwolonych, a po drugie jako naukę dotyczącą zmysłowego poznania w bardziej powszechnym sensie, twierdząc, że estetyka (jako teoria sztuk liberalnych, jako mniej znaczącego poznania, jako sztuka pięknego myślenia i jako sztuka myślenia analogicznego do rozumu) jest „nauką zmysłowego poznania"[9]. Estetyka określona została zatem przez Baumgartena jako umożliwiająca analizę dzięki działaniu umysłu podobnego do poznania wyższych rodzajów sztuk[10].

Jak pisze Dziemidok estetyka, jako nauka o zmysłowym jasnym i wyraźnym poznaniu, pierwotnie nakierowana była na sztuki wyzwolone oraz na piękno:

> Tematem pracy [*Aesthetica*] była teoria poezji (i pośrednio wszystkich sztuk wyzwolonych) jako formy poznania zmysłowego, dla którego głównym przedmiotem percepcji jest piękno. To połączenie tych dwóch wątków: refleksji nad sztuką i refleksji nad pięknem, zdeterminowało dalszy rozwój nowo powstałej dyscypliny filozoficznej[11].

Sam Baumgarten stwierdza, że sztuka pozostaje podstawą dla rozumienia i doświadczenia aesthesis: „Aesthetica ars est, non scientia"[12]. Rozumienie założyciela estetyki jest szersze niż odnoszące się jedynie do sztuki, ale uwypuklające doświadczenie estetyczne związane ze sztuką w pojęciu z czasów baroku[13].

Wynika stąd perspektywa traktowania estetyki, która przyjmuje, że jeśli nauka ta chce zachować metodologiczne podwaliny, najpewniej nie powinna zapominać o sztuce, pozostając z nią w genetycznym związku. Istotne jest odnoszenie do różnych wartości charakterystycznych dla sztuki, do piękna oraz do innych wartości, np. konceptualnych, jakie występują w sztuce współczesnej[14]. Z tego wynikają ciągłe powroty estetyki do sztuki jako istotnej dla niej dziedziny, o czym w niektórych miejscach pisze nawet Welsch, będąc generalnie zwolennikiem traktowania estetyki niezależnie od sztuki. Przyznaje on, że: „sztuka potrafi nam otworzyć oczy i oferuje nam nowy sposób widzenia świata – takie jest elementarne doświadczenie estetyczne. Dzieło sztuki często bywa przede wszystkim narzędziem poszerzonej czy zintensyfikowanej percepcji rzeczywistości"[15].

Welsch, proponując koncepcję estetyki poza estetyką, w licznych miejscach zaznacza specyficzną rolę sztuki w stosunku do estetyki[16]. Nie znajdziemy jednak u niego postulowania istnienia wyróżnionego świata sztuki, a raczej pominięcie tej wyjątkowej sfery w imię postulatu panestetyzacji całej rzeczywistości. Jego zdaniem

> codzienna estetyzacja bynajmniej nie oznacza – jak uważają niektórzy z teoretyków – że udało się urzeczywistnić (choć w niezadowalającym stopniu) awangardowy program poszerzania świata sztuki i zniesienia jej granic. […] Dzisiejsza estetyzacja zaś, odwrotnie, przenosi na rzeczywistość tradycyjne właściwości sztuki – wpompowuje ją w codzienność[17].

9 A.G. Baumgarten, *Aesthetica*, I. C. Kleyb, Frankfurt 1750, s. 1.
10 Por. B. Kaiser, *On aesthetics, aisthetics and sensation – reading Baumgarten with Leibniz with Deleuze*, „Esthetica" 2011, s. 1.
11 B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa 2002, s. 17.
12 A. G. Baumgarten, *Aesthetica*, dz. cyt., s. 4.
13 Por. P. Kozak, *Od retoryki do estetyki. „Aesthetica" Aleksandra Gottlieba Baumgartena*, „Forum Artis Rhetoricae" 2011, nr 1.
14 Zob. S. Morawski, *O przedmiocie i metodzie estetyki*, w: *Stefan Morawski – wybór pism estetycznych*, (red.) P. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2007, s. 136-139.
15 W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, dz. cyt., s. 134.
16 Tamże, s. 163.
17 Tamże, s. 34.

Są to istotne słowa, gdyż pokazują alternatywę: albo postulujemy istnienie sfery sztuki, która rozszerza się na inne sfery rzeczywistości, albo tę rolę pełni estetyka, niekoniecznie w związku ze sztuką. U Welscha pojawia się jeszcze inna, niepokojąca kwestia, posiadająca filozoficzne tło. Przypatrzmy się wypowiedzi:

> Poniżej spróbuję podać wyjaśnienie, prezentując kilka uwag krytycznych w kwestii „filozofii sztuki". Filozofię sztuki uważam – by od razu to powiedzieć – za niefortunne połączenie i opowiadam się za jego usunięciem. Jeśli małżeństwo poniosło klęskę, pozostaje tylko rozwód. A właśnie klęskę poniosło założenie, że miedzy filozofią i sztuką istnieje zasadnicza więź. Dystans i okazjonalne kontakty mogą uczynić partnerów bardziej szczęśliwymi[18].

Czym zatem miałaby być estetyka jako dziedzina filozofii? Czy jest na tyle umocnioną nauką, że posiada wartości autoteliczne? Na czym miałby polegać jej rozwój? Uważam, że propozycja Welscha sprawdza się lepiej, gdy potraktować ją jako ewoluującą teorię, gdzie może jednak nie o wzmiankowany rozwód chodzi, ale o nadanie „małżeństwu" sztuki i filozofii nowej dynamiki poprzez poszerzanie oddziaływania tego związku dzięki dostrzeżeniu i odniesieniu się do pierwotnej relacji pomiędzy estetyką i sztuką.

Interesującym, podobnym podejściem jest zaproponowanie teorii „pola estetycznego" i kategorii estetycznych przez Arnolda Berleanta. Propozycja ta stwarza możliwość szerszej, wychodzącej poza sferę sztuki analizy estetycznej, biorąc pod uwagę to, czym estetyka byłaby jako autonomiczna nauka, ponieważ „koncepcja pola estetycznego i zaangażowania estetycznego mogą być zastosowane nie tylko w odniesieniu do tradycyjnych sztuk pięknych, lecz także, bardziej ogólnie, do estetycznego wartościowania natury i środowiska"[19]. Amerykański estetyk pozostaje w obszarze panestetyzmu, niemniej metodologia pola estetycznego jest elegancka i skuteczna, zachowując ważność wszechobecnych wartości estetycznych oraz sztuki. Teoria pola estetycznego genetycznie powiązana jest ze sztuką, co znajduje swój wyraz w słowach Berleanta:

> Pole estetyczne to kontekst przeżycia estetycznego, w którym wzajemnie na siebie oddziałują cztery główne czynniki tworzące jedność doświadczenia normatywnego: twórczy, przedmiotowy, performatywny i wartościujący[20].

Wymienione kategorie pola estetycznego umożliwiają estetyczną analizę nie tylko sztuki:

> Teoria estetyczna powinna odnosić się przede wszystkim do zjawisk estetycznych. Powinna wyjaśniać i czynić bardziej zrozumiałym doświadczenie sztuki i estetyczną percepcję natury. Może wywiązywać się z tego zadania w sposób zadowalający tylko poprzez skonstruowanie narzędzi pojęciowych, które wywodziłyby się bezpośrednio z praktyki artystycznej i doświadczenia estetycznego, i które mogłyby rozjaśnić i wzbogacić nasze przyszłe doświadczenia, pomagając nam określić, uporządkować i reagować na nie w sposób właściwy dla tych zjawisk[21].

To konstruktywne podejście w estetyce jest oparte na przekonaniu, że wszelkiego rodzaju sztuki dadzą się na podstawie teorii estetycznej analizować i wartościować, jak również że rzeczywistość spoza sfery sztuki też może być poddana estetycznej analizie. Berleant stwarza interesującą możliwość wykorzystania estetyki do estetyzacji, dbając o fenomenologiczne podwaliny kategorii estetycznych odnoszących się do sztuki[22].

W obydwu powyższych podejściach przyjmuje się autonomiczność estetyki, która staje przed codziennymi wyzwaniami. Podejście, w którym słabo lub w ogóle nie uwzględnia się refleksji nad sztuką można traktować jako rodzaj naturalizmu estetycznego, nie wykorzystującego wcale lub tylko w niewielkim stopniu wcześniejszego doświadczenia sztuki. Powróćmy teraz do wskazanej powyżej kwestii źródłowego dla estetyki doświadczenia różnych wartości (tradycyjnych lub konceptualnych) powstających w sztuce.

18 Tamże, s. 2.

19 A. Berleant, *Wrażliwość: wzrost pewnej estetyki*, tłum. M. Bańkowski, „Sztuka i Filozofia" 2010, nr 37, s. 9.

20 A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, dz. cyt., s. 12.

21 Tamże, s. 75.

22 Por. A. Beleant, *The Aesthetic Field: A phenomenology of Aesthetic Experience*, Charles C. Thomas, Springfield 1970.

Case study – *Haptoclone*

Przyjrzyjmy się pewnej medialnej pracy, *Haptoclone*, postałej w Shinoda-Makino Laboratorium z Uniwersytetu w Tokio. W stosunku do takich prac można prowadzić, jak wskazano powyżej, analizę estetyczną albo poprzez uwzględnienie specyfiki relacji pomiędzy sztuką i estetyką, albo z perspektywy, która przyjmuje, że estetyka dotyczy w równym stopniu różnych rzeczywistości, biorąc pod uwagę specyfikę doświadczenia estetycznego.

Haptoclone może stwarzać wrażenie, że jest fragmentem wystawy z muzeum techniki, gdzie prezentowane są współczesne osiągniecia technologiczne. Instalacja składa się z dwóch bliźniaczych sześcianów, otwartych z jednej strony. Odbiór tej pracy polega na włożeniu dłoni do wnętrza jednego z sześcianów i fizycznym odczuwaniu tego, co znajduje się w bliźniaczej, dowolnie oddalonej, podobnej przestrzeni, bliźniaczego sześcianu. Tym odczuciem może być nawet dotknięcie czyjejś ręki bez cielesnego kontaktu dwojga osób:

> Mamy tu rozmaite doświadczenia telehaptyczne. Chociaż dosłowny „uścisk dłoni" jest niemożliwy, ponieważ wytwarzana siła jest zbyt słaba, można pogłaskać dłoń z drugiej strony i lekko, swobodnie ją dotykać w dowolnych częściach, dzieląc wzajemnie wrażenia dotykowe. Będąc dotykanym przez tak powieloną rękę, odczuwasz palce w miejscu, gdzie zostałeś dotknięty. Przy pewnych modyfikacjach można osiągnąć wysokiej jakości komunikację haptyczną, taką jak uścisk dłoni[23].

Wszystko to jest możliwe dzięki lustrzanemu skopiowaniu obrazu obiektu znajdującego się w bliźniaczej części instalacji, jak również dzięki wytworzeniu „dotykalnej" faktury przedmiotu poprzez emitery ultradźwięków, co powoduje, do pewnego stopnia, fizyczne odczuwanie obiektu. Emisja fal wywołuje zagęszczenie powietrza pozwalając na doświadczenie dotyku – na tym polega wartość instalacji, którą można nazwać ważnym szkicem, przyszłościowym i pouczającym.

23 Shinoda-Makino Lab, The University of Tokyo, http://www.hapis.k.u-tokyo.ac.jp/?portfolio=haptoclonear&lang=en [tłum. własne].

Podchodząc do tego przykładu futurologicznie, nie można wykluczyć, że zaprezentowana technologia i wartości staną się w przyszłości częścią codzienności. Tego typu futurologiczne stwierdzenie wypływa z przekonania, iż w przypadku technologii sądy takie w ogóle warto stawiać, gdyż to dziedzina, w której znaczna ich część się sprawdza, a sztuka dobrze je udostępnia. Zagadnienie sądów o przyszłości wymagałoby szerszego w tym miejscu omówienia, niemniej podkreślam, że artyści, będąc na swój sposób wizjonerami, są w stanie poprzez sztukę mówić o przyszłościowej wizji rzeczywistości i człowieka.

Jeśli zachować istnienie sfery sztuki, do której *Haptoclone* został wprowadzony przez jego twórców, wtedy nie tracąc swego statusu jako dzieła sztuki, mamy możliwość poszerzania sfery sztuki o dowolne byty, takie jak powyższa instalacja, wytworzona w procesie twórczym. Podkreślam, że nie o instytucjonalizm tu chodzi ani o sytuację, w której status dzieła sztuki jest nadawany w świecie sztuki, ale o nadanie tego statusu przez artystów decyzją o wprowadzeniu danej pracy do świata sztuki. *Haptoclone* zostało wprowadzone do sfery sztuki i nie ma potrzeby traktować tej instalacji inaczej niż jako dzieła sztuki. W proponowanym ujęciu kryterium dla bycia dziełem sztuki jest wprowadzenie go przez artystę do świata sztuki. Jest to jedyne kryterium, jakie jestem w stanie zaproponować dla bycia lub nie dziełem sztuki. „Działanie" świata sztuki polega tutaj na milczącym zaakceptowaniu deklaratywnego aktu artysty o przeniesieniu danego obiektu do świata sztuki, a następnie przyjrzeniu się tej pracy. Inne składowe świata sztuki, takie jak np. kuratorstwo, muzealnictwo, merkantylność czy krytyka artystyczna, na etapie konfirmowania dzieł sztuki nie są przeze mnie brane pod uwagę. Tworzą one otoczkę wokół artysty, jak i wokół procesu twórczego i samego dzieła. Stąd proponuję dodatkowy, wewnętrzny podział w świecie sztuki, polegający na wskazaniu sfery sztuki jako podzbioru świata sztuki, zawierającej jedynie procesy twórcze oraz dzieła sztuki. Artysta tworzy i konfirmuje dzieło sztuki, a pozostałe składowe świata sztuki, mające wpływ na sztukę i jej rozwój, w tym estetyka, analizują i oceniają prace[24], nadbudowując się wokół kreacji artystycznej i towarzysząc jej jako np. krytyka artystyczna[25].

24 Zob. M. Rollins, *On brains and brillo boxes: cognitive science, culture, and changes in style*, w: *Proceedings of ICA 2016. Aesthetics and Mass Culture*, The Korean Society of Aesthetics, Seoul National University, Seoul 2016, s. 31-39.

25 Zob. S. Kember, J. Zylinska, J., Life After New Media. Mediation as a Vital Process, The MIT Press, Cambridge MA, London 2012, s. 173-175.

Wracając do dyskusji o estetyce w kontekście jej genetycznego zakotwiczenia w sztuce lub panestetyzmie doświadczenia estetycznego, mam na uwadze takie doświadczenie estetyczne, które nazywam źródłowym, a z którego wynika *wiedza pierwotna* dla estetyki. Chodzi o pojmowanie estetyki jako wciąż rodzącej się z jej związku ze sztuką. Jest to pojmowanie estetyki, w którym sztuka wręcz domaga się estetyki, przynajmniej jako krytyki lub lepiej teorii, a estetyka odnajduje w sztuce wyjątkowy, choć niekoniecznie jedyny przedmiot zainteresowań. Ten związek sankcjonuje istnienie sfery sztuki, czyli obszaru, na który historycznie nakierowana była estetyka i z którym wciąż pozostaje w mniejszym lub większym związku. Chodzi głównie o przedmiot zainteresowań estetyki, czyli o dzieło sztuki, a także o związek z wartościami, realizowanymi w sztuce, tak historycznej, jak i współczesnej. Chcąc zachować sensowność pytania o estetykę, w tym o doświadczenie estetyczne, warto głęboko uświadomić sobie, czym ono jest, czyli poszukać podstaw dla jego istnienia. Rezygnacja estetyki z pojęcia sztuki, jak i z samej sztuki może być redukcjonizmem powodującym, że estetyka traci własne podstawy teoretyczne i istotny dla niej obszar analizy oraz osłabia pojęcia, jakimi się posługuje.

Jestem przekonany, że zasadniczym w poruszonej dyskusji jest zagadnienie obiektywnego pojmowania zjawisk estetyki[26]. Dotyczy ono podstawowego problemu, jakim są kategorie estetyki, takie jak: dzieło sztuki, proces twórczy, proces odbioru i wartości estetyczne (tradycyjne lub konceptualne). Zagadnienie to rdzennie powstaje w sferze sztuki, czyli tam, gdzie istnieje powiązanie estetyki i sztuki. Chodzi o zrozumienie tego, czym jest np. piękno lub artystyczny sens, które rodzą się i są rozpoznawalne głównie dzięki dziełom sztuki, a potem są aplikowane na inne sfery rzeczywistości. Stosowanie kryteriów ocen estetycznych jest wyraźnie widoczne w muzealnictwie, krytyce artystycznej lub edukacji artystycznej. Te kryteria oceny estetycznej – proponowane w sztuce w niekończącym się historycznym procesie i w zmienności – powodują, że estetyka zyskuje naukowy sens. Pojawianie się błędów w analizie estetycznej, zwłaszcza kiedy toczy się ona na pograniczu krytyki artystycznej, nie jest ważniejsze od potrzeby intersubiektywnego wartościowania, która objawia się w przypadkach oceniania współczesnych dzieł sztuki, takich jak wspomniany *Haptoclone*, co do których mogą pojawiać się wątpliwości, w jaki sposób je traktować, oraz jak dokonywać ich oceny estetycznej, na którą oczekują artyści i galerie. Kiedy *Haptoclone* będzie analizowane jako przynależne do sztuki, analiza wyłoni treści związane np. z konceptualizacją zdalnego dotyku, uzyskanego dzięki technologii – dzięki czemu może powstać nowa poetyka i jej krytyka mówiąca o takim sposobie przeżywania.

Analiza estetyczna, która bierze pod uwagę związek ze sztuką może skierować się następnie do całkiem innych sfer, spoza świata sztuki, dzięki „wyćwiczeniu" w poszukiwaniu form artystycznych, wartości lub kontekstów sztuki współczesnej. Mam na myśli tu też zdolność myślenia o różnego rodzaju wartościach, których geneza tkwi w sztuce i które w sztuce są najlepiej rozpoznawalne. Dlatego uważam, że warto dokonać metodologicznego rozróżnienia pomiędzy analizą estetyczną a estetyzacją. W pierwszym przypadku chodzi o intersubiektywne, zobowiązujące sądy estetyczne, w których stwierdza się występowanie wartości jakiegoś obiektywnie istniejącego stanu rzeczy, co w naszym przypadku głównie dotyczy sztuki. Wiąże się to np. z krytyką artystyczną, przed którą w pewnych sytuacjach nie da się uciec. W drugim przypadku niekoniecznie musi istnieć zobowiązanie do obiektywnej oceny, a proces ewaluacji może mieć charakter osobisty i niezobowiązujący. W tym przypadku, w radyklanej formie, istnienie sztuki nie ma znaczenia – estetyzacja dotyczy sztuki na takich samych zasadach, jak innych sfer rzeczywistości i dla sztuki nie powinna przynosić dodatkowych konsekwencji. Ponadto proponuję rozróżnienie zawodowej krytyki od potocznego mniemania na temat sztuki. To rozróżnienie jest istotne, gdyż pogłębia analizę dotyczącą krytyki artystycznej oraz rozróżnia genezę sądów estetycznych: zobowiązujących poglądów na sztukę i subiektywnych mniemań. Rozróżnienie to zakłada świadome podejście np. do formy artystycznej, a także wiedzę na temat historii sztuki lub aktualnej sytuacji w świecie sztuki:

> Żeby postrzegać coś jako sztukę potrzebne jest takie patrzenie, którego oko nie może zapewnić – atmosfera artystycznej teorii, wiedza historyczna na temat sztuki: świat sztuki [...]. Znaczenie teorii artystycznych polega na tym, że zarówno dzisiaj jak i zawsze tworzyła ona, na ile było to możliwe, świat sztuki i sztukę. Myślę, że twórcom z Lascoux, nigdy nie przyszło na myśl, że tworzą sztukę naścienną. Chyba, że byli tam wtedy neolityczni estetycy[27].

26 Zob. S. Morawski, *O przedmiocie i metodzie estetyki...*, dz. cyt., s. 140-168.

27 A. Danto, *The Artworld...*, dz. cyt., s. 581.

Zaznacza się tu kolejny wątek, dotyczący kreowania wartości, jako swoistego przejawu lub dorobku ludzkości. Wynika ono z potrzebę wartości estetycznych w tradycyjnym lub nowoczesnym (konceptualnym) znaczeniu, które w pewnym stopniu dookreślają ludzkie istnienie. Wspomniany, zawodowy stosunek do sztuki pozwala na świadome doświadczenie formy artystycznej i wyłanianie cennych dla człowieka wartości. Potoczny stosunek do sztuki może być cenny ze względu na osobiste doświadczenie, jako niezobowiązujące odczuwanie.

Estetyka relacyjna i postmedia

Interesującą współczesną koncepcją, która jest alternatywą dla przedstawionych powyżej poglądów, jest teoria *estetyki relacyjnej* Nicolasa Bourriaud, zwłaszcza zaprezentowana w połączeniu z teorią mediów Domenico Quaranty. W teorii Bourriaud przyjmuje się, że podstawową i centralną kategorią estetyki jest negocjacja, występująca pomiędzy sztuką a odbiorcą:

> Pojęcie [negocjacji – przyp. N. B.] znajduje się w samym centrum estetyki „relacyjnej". Używając go, można opisać dowolne dzieło sztuki jako możliwości, którymi twórca dysponuje wobec swojego potencjalnego widza, oraz jako swobodę pozostawianą odbiorcy w kontynuowaniu sensu dzieła[28].

Podobnie piszą także inni współcześni teoretycy mediów, tacy jak Sean Cubitt i Paul Thomas w artykule *The New Materialism in Media Art History*:

> [...] każda definicja mediów musi obejmować tych, którzy są z nią związani i [...] służy mediatyzacji przez to, że informacja istnieje nie tylko pomiędzy ludźmi, ale ostatecznie pomiędzy ludźmi i ich urządzeniami oraz w sieci. To jest miejsce sztuki medialnej, gdzie musi ona zaistnieć: w sercu pojawienia się nowej polityki, która ledwie marzyła o delikatnej estetyce relacyjnej, o przebudowie politycznej w celu włączenia środowisk technicznych i naturalnych[29].

Bourriaud pisze o pojęciu *negocjacji* jako procesie, który może dotyczyć każdego dzieła sztuki. Sztuka jest źródłem potencjalności, jakim dysponuje artysta w stosunku do odbiorcy rozwijającego doświadczenie estetyczne, tworzy ona relacje, które pozwalają zaistnieć dziełu sztuki dla odbiorcy w procesie emergencji wartości[30]. Estetyka natomiast nie zamyka się na nowatorskość sztuki, ale:

> [...] okazuje się całkowicie otwarta na włączanie w swój zakres takich przedmiotów jak procesy wytwarzania i takich form jak proces kształtowania. Gdy zaś idzie o dyskurs krytyczny, może on zachować skuteczność tylko pod warunkiem, że nie roztopi się w socjologii ani etyce sztuki[31].

Estetyka relacyjna asymiluje wszelkie formy artystyczne, które pozostając w świecie sztuki, zachowują autonomiczność i obiektywność. Sztuka staje się zatem źródłem dla powstawania międzyludzkich relacji, tworzących zewnętrzne odniesienia do świata spoza świata sztuki, będąc w ciągłym procesie mediacji[32], zaś estetyka zawiera w sobie ciągłe napięcie pomiędzy relacjami, które powodują, że zarówno sztuka, jak i rzeczywistość spoza świata sztuki są w ciągłym twórczym i intelektualnym ruchu:

> Świat sztuki, jak każde inne pole społeczne, jest z istoty relacyjny w tym aspekcie, w którym rozpatrujemy go jako „system różnicujących pozycji" pozwalających na jego odczytanie[33].

28 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, dz. cyt., s. 24.

29 S. Cubitt, P. Thomas, *The New Materialism in Media Art History*, w: *Media Art. Towards a New Definition of Arts in the Age of Technology*, (red.) V. Catricala, Fondazione Mondo Digitale, Italy 2015, s. 37.

30 Por. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, dz. cyt., s. 24.

31 Tamże, s. 19.

32 Por. A. Nacher, *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 27.

33 N. Bourriaud, *The Radicant*, Sternberg Press, New York 2009, s. 56.

Z perspektywy związków estetyki i sztuki istotne jest, że koncepcja Bourriauda zachowuje istnienie świata sztuki, który nazwany jest polem relacyjnym, będącym mikrokosmosem, gdzie zachodzi wartościowanie w procesie krytycznego negocjowania i różnicowania. Teoria ta uwzględnia np. postmedialne zainteresowanie współczesną rzeczywistością, która jest saturowana technologią, gdzie media zyskują wspólny mianownik wynikający z ich zdolności do mediatyzacji rzeczywistości – świat zdominowany jest przez różne media, bez szczególnego wskazywania na jakieś wyjątkowe medium[34].

Zanurzona w kulturze sztuka w sposób zrównoważony w stosunku do różnych mediów skłania do kontemplacji rzeczywistości[35]. Nie ma znaczenia artystyczne pogłębianie jakiegoś medium lub ewokowanie jakiejś technologii, ale to, co z nich wszystkich wyrasta dla człowieka w globalnym wymiarze.[36] W kontekście sztuki i estetyki pisze o tym Peter Weibel w katalogu do wystawy „Postmedia Condition" z 2006:

> Doświadczenie mediów stało się normą dla wszystkich estetycznych doświadczeń. Stąd w sztuce nie ma już nic więcej, jak tylko media. Nikt nie może uciec od mediów. Nie ma obrazów poza i ponad doświadczeniem mediów. Nie ma już rzeźby na zewnątrz i poza medialnym doświadczeniem. Nie ma już fotografii na zewnątrz i poza doświadczeniem mediów[37].

Teoretyczne podejście, jakim jest estetyka relacyjna, osadzone jest w filozofii sztuki dotyczącej refleksji nad mediami w czasach, gdy pogłębia się ich oddziaływanie. Człowiek nie zapada się w medialną rzeczywistość, ale tkwi w mediach od co najmniej dekady, będąc uwikłanym w procesy hybrydyzacji i wirtualizacji, od których nie widać odwrotu. Postmedialne podejście łączy się z mentalnością, dając pewne umiejętności i nawyki, jak „umiejętność klikania", oraz szczególną wiedzę na temat mediów. Prace artystów postmedialnych są nielinearne, choć niekoniecznie progresywne; działają raczej w płaszczyźnie niż są futurologiczne, wyznaczając kierunki w sztuce lub poszerzając świat sztuki. Sztuka postmedialna nie jest także sposobem ekspresji jakiejś specyficznej tendencji, ale raczej kontemplacją zastanej złożoności.

> Pojęcie sztuki postmedialnej (post-media art) jest najszerszym znaczeniowo „post-" terminem, używanym do opisu zjawisk w sztuce współczesnej. Bywa ono niekiedy stosowane wymiennie z pojęciami sztuki postcyfrowej (post-digital), choć zakresy tych znaczeń nie są tożsame. W obrębie pojęcia sztuki postmedialnej mieści się także pojęcie sztuki postinternetowej, określające praktyki sztuki, których logika odzwierciedla przemiany kultury, spowodowanej przez obecność globalnej sieci komunikacyjnej[38].

Stąd estetyka relacyjna, zwłaszcza nakierowana na sztukę postmedialną nie preferuje jakiegoś stylu, pojedynczej wybranej tematyki czy sposobu prezentacji[39], za to waloryzuje świadome zainteresowanie stosunkami międzyludzkimi, społecznymi wartościami i mechanizmami działania lub sposobami komunikacji[40]. Chodzi o prace rozproszone, będące w procesie, czasami będące badaniami naukowymi, eksperymentem lub eksplorujące jakąś metodę[41]. Sztuka, estetyka i odbiorcy będąc w ciągłym procesie negocjacji prezentują aktualne, ważne poglądy, rozważając krytycznie różne sytuacje, także spierając się o podstawowe dla człowieka wartości.

Estetyka relacyjna to teoria, która skutecznie analizuje sztukę współczesną, ze względu na dwa wątki składające się na jej metodologię. Po pierwsze, ze względu na znaczenie relacyjności zaproponowane przez Bourriaud, po drugie ze względu na ideę sztuki mediów Domenico Quaranty:

> Z tej perspektywy [estetyki relacyjnej Bourriaud – przyp. S.M.], niezależnie od tego z jakiego medium sztuka korzysta, wyraża siebie będąc najbardziej świadoma kulturowych, społecznych

34 Tamże, s. 53-54.
35 Por. R. Krauss, *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry", Winter 1999, nr 2 (25).
36 Zob. S. Zielinski, *...After the Media. News from the Slow-Fading Twentieth Century*, Univocal Publishing, Minneapolis 2011.
37 P. Weibel, *The Post-media Condition*, w: *AAVV, Postmedia Condition*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid 2006.
38 E. Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015, s. 319.
39 B. Groys, *Art Power*, The MIT Press, Cambridge MA, London 2008, s. 83.
40 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, dz. cyt., s. 75.
41 K. McCarthy, E. Heneghan Ondaatje, *From Celluloid to Cyberspace. The Media Arts and the Changing Arts World*, RAND Corporation, 2002, s. 40.

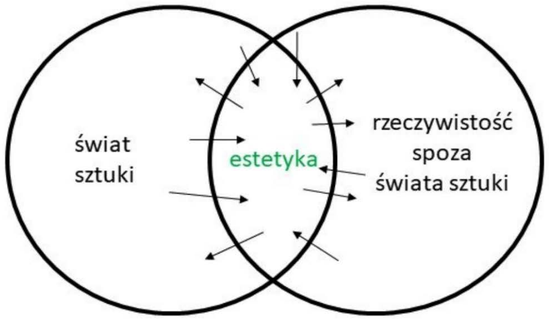
i politycznych konsekwencji, co jest powiązane z kluczową pozycją i znaczeniem mediów oraz co niespodziewanie rekonstruuje funkcje społeczne: zwalcza spłaszczenia kultury w jej złożoności, drętwienia uczuć i standaryzowania krytycznego myślenia[42].

Włoski kurator i estetyk posługuje się pojęciem Świata Sztuki Nowych Mediów (New Media Art World), który przedstawia jako posiadający płynne i otwarte granice, które przekraczane są w dowolny sposób, co powoduje, że ten medialny świat sztuki może być traktowany jako wręcz „dzika" enklawa w całości świata sztuki. Jego zdaniem era postmediów to efekt rewolucji cyfrowej, która całościowo zmienia człowieka, co wpływa również na sztukę: jej doświadczenie i prezentację:

> Uznajmy, że żyjąc w wieku postmediów nie jest to punkt docelowy, ale punkt początkowy. Oznacza to, że rewolucja cyfrowa całkowicie zmieniła warunki powstawania i cyrkulacji sztuki i że powoli, ale w sposób nieunikniony zmieniają się sposoby, w jakich sztuka jest doświadczona, dyskutowana i posiadana. W tych okolicznościach sztuka stała się czymś zupełnie innym od tego, do czego przyzwyczailiśmy się – i świat sztuki musi się zmienić, rozwijać nowe wartości, nowego rodzaju ekonomie, nowe struktury[43].

Warto podkreślić konceptualny charakter sztuki postmedialnej[44], jej transwersalną naturę – można powiedzieć, że jest ona rodzajem języka, który w ramach relacji z odbiorcą tłumaczony jest przez estetykę. Sztuka, z jednej strony, będąc przedmiotem analizy funduje estetykę w znaczeniu metodologicznym, z drugiej stwarza funkcjonalność estetyki, dopasowując ją do sztuki we współczesnych czasach.

Analizując estetykę relacyjną można zauważyć, że jest ona umiejscowiona pomiędzy światem sztuki i rzeczywistością spoza świata sztuki. W koncepcji Bourriaud estetyka ta zajmuje takie miejsce, gdyż dotyczy horyzontalnego stosunku: sztuki, estetyki i odbiorcy (rys. 1). Te sfery są w układzie, który pozwala przekraczać ich granice nie zatracając częściowej ich niezależności i zachowując mediacyjne znaczenie estetyki. Nie akcentuje się tu jednak związku estetyki ze sztuką. Teoria ta, będąc bardziej liniową niż przestrzenną, wyzbywa się źródłowego doświadczenia sztuki. Estetyka odnosi się do sztuki dookreślonej przez świat sztuki, ale pozostaje na zewnątrz tego doświadczenia. Taka sytuacja może powodować, że estetyka będzie bardziej deskryptywną niż krytyczną lub teoretyczną analizą. W teorii tej estetyka nie czerpie z „wiedzy pierwotnej", gdyż jest zanadto oddzielona od sztuki. Przenikanie granic to coś innego niż skupienie się na pewnej zależności. Dlatego też proponuję zmodyfikowane podejście, w którym liniowość zamieniona jest na zawierające się sfery (rys. 2). W tym drugim ujęciu estetyka otoczona jest sferą sztuki. Te obydwie wspomniane sfery otoczone są dowolnymi innymi rzeczywistościami. Takie podejście zachowuje genetyczny związek estetyki ze sztuką oraz świadomość wciąż zmieniającej się wiedzy o sztuce. Poniższe schematy przedstawiają obydwa ujęcia:

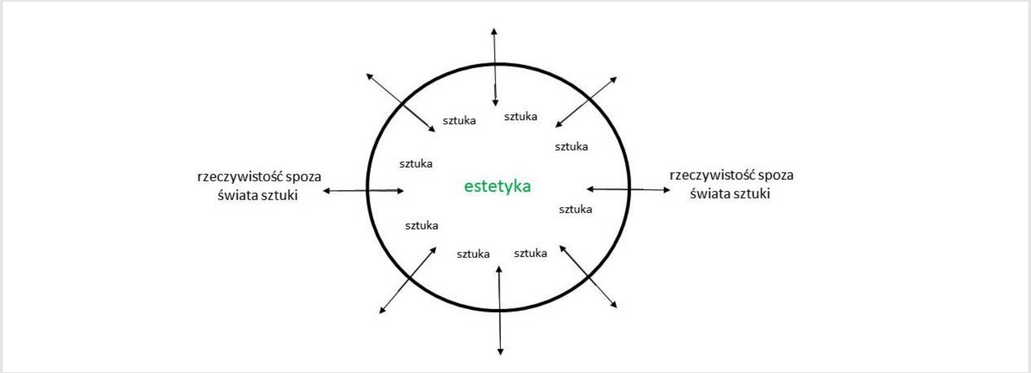


Rysunek 1. Estetyka relacyjna w postaci zaproponowanej przez N. Bourriauda

42 D. Quaranta, *Beyond New Media*, Brescia 2013, s. 205.

43 Tamże, s. 202.

44 R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London 2000.



Rysunek 2. Estetyka relacyjna – wersja zmodyfikowana

Estetyka relacyjna to skuteczna teoria umożliwiająca analizę sztuki współczesnej. Zachowanie znaczenia świata sztuki zbliża ją do sztuki, a relacyjność otwiera na rzeczywistość spoza świata sztuki. To teoria będąca „przyjaciółką" sztuki, a przez to zachowująca genetyczny związek z estetyką.

Postscriptum do Postmediów

Na zakończenie chcę podzielić się refleksją dotyczą sztuki i mediów, zwłaszcza w odniesieniu do postmedialności. Refleksja ta wynika ze stawianych przez różnych teoretyków sztuki i/lub mediów pytań lub wątpliwości, czy w dzisiejszych czasach możemy wskazać na jakieś wyjątkowe medium, które wyróżnia się swoim znaczeniem wśród innych. Niektórzy zwolennicy sztuki postmedialnej, jak Lev Manovich[45] lub teoretycy mediów, jak David Bolter i Richard Grusin[46] uważają, że nie ma podstaw do takiego wyróżnienia, choć ostatecznie pewnie byliby skłonni uznać, że mógłby to być usieciowiony komputer lub Sieć. Wiąże się to z powszechnym usieciowieniem różnych treści, partycypacją użytkowników i mechanizmami wymiany informacji w sieci. Sieć jest tutaj zasadniczą technologią, która tworzy relacyjność, jest najogólniejszym medium. Związany z nią fenomen, który współcześnie „spędza sen z oczu" teoretykom, hybrydowości (rozumianej zwłaszcza w kontekście cyborgizacji człowieka), wypełnia miejsce pomiędzy mediami. Hybrydowość to bycie „pomiędzy", powstawanie czegoś nieistniejącego, nowego, ze złożenia tego, co istnieje. Sieć i hybrydowość łączą się z progresywną naturą mediów traktowanych paradygmatycznie i nie jest wykluczone, że to one staną się w przyszłości wiodące. Postmedialna retoryka, jeśli zatrzymuje się na kontestacji bez uwzględnienia prognoz, to „usypia" czujność tak w stosunku do korporacyjno-politycznych mediów, jak i do sztuki eksplorującej wiodące media. Może będzie to technologia Sieciowa, np. Internetu Rzeczy, Sztucznej Inteligencji lub będą to różnego rodzaju hybrydy. Niezależnie od powyższego, cały czas mówimy o pewnej ewolucji mediów elektronicznych, o ich przyszłości i ich wpływie na człowieka, a nie jedynie o ich teraźniejszej postaci.

Moim zdaniem czeka nas epoka hybryd opartych o technologię Sieci, także epoka sztucznej inteligencji i cyborgizacji człowieka. Sztuka już idzie tą drogą od szeregu lat, choć jest to skromna droga. Estetyka będzie mieć kolejny wachlarz zagadnień do rozwiązania, by asymilować taką sztukę, z którą zapewne na dobre dopiero się spotka.

45 L. Manovich, *Post-media Aesthetics*, 2001, http://www.alice.id.tue.nl/references/manovich-2005.pdf.

46 D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press Cambridge MA, London 2000.

Bibliografia

Baumgarten A. G., Aesthetica, I. C. Kleyb, Frankfurt 1750.

Beleant A., The Aesthetic Field: A phenomenology of Aesthetic Experience, Charles C. Thomas, Springfield 1970.

Berleant A., Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka, tłum. S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2011.

Berleant A., Wrażliwość: wzrost pewnej estetyki, tłum. M. Bańkowski, „Sztuka i Filozofia" 2010, nr 37.

Bolter D., Grusin R., Remediation. Understanding New Media, The MIT Press Cambridge MA, London 2000.

Bourriaud N., Estetyka relacyjna, tłum. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie Mocak, Kraków 2012.

Bourriaud N., The Radicant, Sternberg Press, New York 2009.

Cubitt S., Thomas, P., The New Materialism in Media Art History, w: Media Art. Towards a New Definition of Arts in the Age of Technology, (red.) V. Catricala, Fondazione Mondo Digitale, Italy 2015.

Danto A., The Artworld, „Journal of Philosophy" 1964, nr 19 (61).

Dziemidok B., Główne kontrowersje estetyki współczesnej, PWN, Warszawa 2002.

Grau O., Our Digital Culture threatened by Loss, w: Media Art. Towards a New Definition of Arts in the Age of Technology, (red.) V. Catricala, Fondazione Mondo Digitale, Italy 2015.

Groys B., Art Power, The MIT Press, Cambridge MA, London 2008.

Kaiser B., On aesthetics, aisthetics and sensation – reading Baumgarten with Leibniz with Deleuze, „Esthetica" 2011.

Kember S., Zylinska, J., Life After New Media. Mediation as a Vital Process, The MIT Press, Cambridge MA, London 2012.

Kozak P., Od retoryki do estetyki. „Aesthetica" Aleksandra Gottlieba Baumgartena, „Forum Artis Rhetoricae" 2011, nr 1.

Krauss R., A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition, Thames & Hudson, London 2000.

Krauss R., Reinventing the Medium, „Critical Inquiry" 1999, nr 2 (25).

Latour B., Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej, tłum. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

Manovich L, Post-media Aesthetics, 2001, http://www.alice.id.tue.nl/references/manovich-2005.pdf.

McCarthy K., Heneghan Ondaatje E, From Celluloid to Cyberspace. The Media Arts and the Changing Arts World, RAND Corporation, 2002.

Morawski S., O przedmiocie i metodzie estetyki, w: Stefan Morawski – wybór pism estetycznych, (red.) P. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2007.

Nacher A., Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

Osborne H., O wartościach moralnych i estetycznych, w: Ethos sztuki, (red.) M. Gołaszewska, PWN, Kraków-Warszawa 1985.

Quaranta D., Beyond New Media, Brescia 2013.

Rollins M., On brains and brillo boxes: cognitive science, culture, and changes in style, w: Proceedings of ICA 2016. Aesthetics and Mass Culture, The Korean Society of Aesthetics, Seoul National University, Seoul 2016.

Shinoda-Makino Lab, The University of Tokto, http://www.hapis.k.u-tokyo.ac.jp/?portfolio=haptoclonear&lang=en.

Tribe M., Jana R., New Media Art, Taschen, Cologne 2006.

Weibel P., The Post-media Condition, w: AAVV, Postmedia Condition, Centro Cultural Conde Duque, Madryt 2006, http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition.

Welsch W., Estetyka poza estetyką, tłum. K. Guczalska, Universitas, Kraków 2005.

Wilson S., Information Arts. Intersections of Art, Science, and Technology, The MIT Press, Cambridge MA, London 2002.

Wójtowicz E., Sztuka w kulturze postmedialnej, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.

Zielinski S., ...After the Media. News from the Slow-Fading Twentieth Century, Univocal Publishing, Minneapolis 2011.

Sidey Myoo – od 2007 pseudonim naukowy prof. dr. hab. Michała Ostrowickiego, filozofa i teoretyka sztuki. Sidey Myoo pracuje w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz w Zakładzie Teorii Sztuki Mediów Wydziału Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Przedmiotem jego zainteresowań jest estetyka traktowana jako teoria sztuki, głównie w odniesieniu do sztuki współczesnej, w tym sztuki elektronicznej. Od 2003 zajmuje się również filozofią sieci. Jest autorem książek: *Dzieło sztuki jako system*, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, *Ontoelektronika* oraz prac redagowanych, a także artykułów, w tym m.in. *Człowiek w rzeczywistości elektronicznego realis. Zanurzenie*, *Inteligentne byty w elektronicznym realis. Spotkanie*, *Tożsamość człowieka w środowisku elektronicznym*, *Dydaktyka w środowisku elektronicznym 3D*, *Immersive Nature of Art*, *Doświadczenie telematyczne w rzeczywistości elektronicznego realis. Odczuwanie*, *The Metaphysics of Electronic Being*, *A Philosophy of the Web*, *Lepiej chodźmy zapytać robota… (wstęp do technoantropologii)*, *Art absorbed by the Web*, *The Aesthetics of Electronic Worlds*, *Las Meninas – Interpretation Narratives Throughout Centuries*, *Wstęp do uniwersalistycznej teorii świadomości*, Interactive Art in the Culture of Participation. Jest współredaktorem multimedialnego czasopisma „Mdialica. Studia Multimedialne z Humanistyki" oraz redaktorem naukowym czasopisma „Kultura i Historia". W 2007 roku powołał Academia Electronica – niezinstytucjonalizowaną uczelnię, działającą na wzór uniwersytetu, w środowisku elektronicznym *Second Life*, gdzie prowadzone są oficjalne kursy akademickie.

Konrad Chmielecki
Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
kchmielecki@asp.lodz.pl

Nowe media obrazu. Kultura wizualna w dobie nowych mediów

Abstrakt

Artykuł jest próbą przedstawienia tendencji rozwoju studiów nad kulturą wizualną, w których na czoło wysuwa się przekierunkowanie teoretyczno-metodologiczne wywodzące się z medioznawstwa i polegające na ustawicznie podkreślanym wpływie refleksji nad nowymi mediami na kulturę wizualną. W tym wypadku głównym problemem badawczym jest rozpoznanie i analiza funkcjonowania obrazu, wizualności i widzenia w kontekście nowych mediów. W tekście zwracam się w stronę czołowych teoretyków kultury wizualnej (W. J. T. Mitchella, Nicholasa Mirzoeffa) i medioznawców, którzy działają na obszarze kultury wizualnej (Marka Postera, Artura Escobara, Lisy Parks i Geoffreya Batchena). Staram się usystematyzować ich poglądy w zależności od typu prezentowanej przez nich refleksji.

Słowa kluczowe

kultura wizualna, nowe media, cyberkultura, medioznawstwo, wizualność, widzenie, obraz

Wśród licznych tendencji rozwoju kultury wizualnej na czoło wysuwa się obecnie przekierunkowanie metodologiczne, które polega na ustawicznie podkreślanym wpływie refleksji o nowych mediach na kulturę wizualną. Wydaje się bezdyskusyjne, że studia nad kulturą wizualną mają aspiracje stać się studiami medioznawczymi, podejmującymi problematykę mediów w zakresie „nowych" obszarów wizualności. Przyjęta tutaj perspektywa badawcza staje się obecnie jedną z najczęściej postulowanych w zakresie studiów kultury wizualnej, choć nie dotyczy ich w każdym wymiarze i globalnej strukturze. Mark Poster w artykule Visual studies as media studies, opublikowanym w „The Journal of Visual Culture", pisze o tym problemie w następujący sposób:

> Proponowane przeze mnie badania nad wizualnością są najbardziej produktywne wówczas, gdy rozumie się je jako badania nad mediami. Choć istnieją wystarczające powody sprzyjające postrzeganiu badań nad wizualnością jako samodzielnej problematyki i obszaru badań, uważam, że powinno się je rozumieć jako część szerszej dziedziny badań kulturowych

poświęconych maszynom cyfrowym (information machines)[1].

Postulowana przez Postera metodologia włączenia studiów kultury wizualnej w zakres badań medioznawczych jest podyktowana wieloma względami, które ujmują bieżące przemiany technologiczne mediów w zakresie relacji intermedialnych i konwergencji mediów. W tym ujęciu przedmiot badań nie zostaje ograniczony do mediów posługujących się ruchomym obrazem, ale uzyskuje jedną z najbardziej obiecujących perspektyw teoretycznych, którą można określić mianem badań nad „mediami wizualnymi"[2].

Poster przywołuje stwierdzenie Nicholasa Mirzoeffa, który uważa, że „doświadczenie ludzkie jest obecnie znacznie bardziej wizualizowane niż kiedykolwiek przedtem"[3]. Poster twierdzi, że „funkcjonujemy dziś w odmiennym porządku wizualnym niż w przeszłości. Olbrzymia różnica pomiędzy dzisiejszym i np. średniowiecznym porządkiem wizualnym ma związek z obecnym rozwojem „maszyn cyfrowych"[4]. Jego zdaniem nie chodzi przede wszystkim o to, że ukazujemy

w postaci widzialnej/wizualnej to, co z reguły należy do sfery niewidzialnej/niewizualnej, ale o to, iż maszyny cyfrowe/„maszyny widzenia" (the vision machine) służą ludzkości do tworzenia obrazów[5]. Być może z tego właśnie powodu będzie łatwiej zrozumieć dlaczego studia wizualne (Visual Studies) biorą pod uwagę materialną formę medium (przedmiotu swych badań) i w ten sposób stają się częścią medioznawstwa (Media Studies).

Punkt widzenia proponowany przez Postera wyznacza jeszcze jedną perspektywę teoretycznej ewolucji studiów kultury wizualnej, która prowadzi do wykluczenia unikatowości i autonomiczności wizualności bez względu na przedmiot badań. Przyjęcie takiego założenia powoduje, że punkt ciężkości w badaniach kultury wizualnej zostaje przesunięty na „media wizualne". Monika Bokiniec komentuje wspomniane zjawisko pisząc, iż:

> Punktem wyjścia badaczy związanych z projektem badań kultury wizualnej jest stwierdzenie, że współcześnie dominującą pozycję zajmują media o charakterze wizualnym (co nie znaczy: wyłącznie wizualnym), a inne media, zarówno tradycyjne, tekstowe (gazeta), jak i nowe (komputer) również skłaniają się coraz bardziej w stronę wizualizacji. Centralną kwestią jest tutaj to, w jaki sposób między obrazem (image) i odbiorcą tworzą się znaczenia, a także to, w jaki sposób obrazy oddziaływały i oddziałują na kulturę, jak media wizualne stają się źródłem ekspresji, przyjemności, wiedzy itp.[6]

W projekcie Postera głównym problemem badawczym jest rozpoznanie i analiza funkcjonowania obrazu, wizualności i widzenia w kontekście (nowych) mediów. W tej perspektywie studia kultury wizualnej rozwijają się obecnie najowocniej i „rokują" na szczególne rozszerzenie swego obszaru badawczego. Ten problem trafnie ujął Poster, który pisał, że: „kategoria badań nad mediami dostarcza najlepszych ram do badania kultury wizualnej, otwierając ten obszar na najtrudniejsze i najbardziej prowokacyjne pytania, przed którymi dziś stajemy"[7]. Przejawem opisanej tendencji jest fakt, że studia kultury wizualnej bardzo chętnie podejmują refleksję nad nowymi mediami.

Teoretycy, którzy lokują swą refleksję teoretyczną w zakresie mediów w obszarze kultury wizualnej, ogniskują swoje zainteresowania wokół kilku grup tematycznych. Po pierwsze są to „główni przedstawiciele" VCS[8] (William J. Thomas Mitchell, Nicholas Mirzoeff, Marita Sturken, Lisa Cartwright i Anna Friedberg). Drugą grupę stanowią teoretycy medioznawstwa, którzy

1 M. Poster, *Badania wizualności jako badania nad mediami*, tłum. M. Raczek, „Panoptikum" 2006, nr 5 (12), s. 338.

2 Nazwa ta nie jest trafnym sposobem oddania problematyki tej dyscypliny wiedzy w obliczu proklamacji W. J. T. Mitchella, mówiącej o tym, że media wizualne nie istnieją. Zob. W. J. T. Mitchell, *Nie istnieją media wizualne*, tłum. M. Bokiniec, „Panoptikum" 2006, dz. cyt., s. 313–321. Jednak w dalszej części tekstu będę używał tego sformułowania dla określenia mediów posługujących się ruchomym obrazem.

3 Zob. N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Roudledge, London–New York 1999, s. 1.

4 M. Poster, *Badania wizualności...*, dz. cyt., s. 339.

5 Tamże.

6 M. Bokiniec, *Nowe horyzonty refleksji? Badania nad kulturą wizualną*, „Panoptikum", dz. cyt., s. 310.

7 Mark Poster twierdzi, że „Wówczas, gdy media przechodzą fundamentalną przemianę, jak ma to miejsce dzisiaj, ci z nas, którzy zajmują się kulturą wizualną, mogą postawić pytania w najszerszy z możliwych sposobów. Mając do czynienia z mediami, które wchodzą ze sobą we wzajemne i trudne do przewidzenia interakcje (jedno medium, np. Internet, wchłania radio, film i telewizję, podczas gdy telewizja włącza w swój zakres film i Internet), z nowymi technologiami, które poszerzają istniejące media (światłowody, nowe algorytmy kompresji, transmisja bezprzewodowa), z maszynami cyfrowymi przejmującymi coraz więcej ludzkich umiejętności (rozpoznawanie głosu, programy translatorskie, możliwości systemu globalnego pozycjonowania, poszerzone możliwości gromadzenia danych) i innymi perspektywami, które, choć niemożliwe do przewidzenia, już rysują się na horyzoncie, musimy równolegle prowadzić refleksję teoretyczną i empiryczne badania nad kulturą wizualną". M. Poster, *Badania wizualności...*, dz. cyt., s. 339–340.

8 VCS – *Visual Culture Studies*, tj. studia kultury wizualnej [przyp. red.]

jednocześnie zaliczani są do kręgu badaczy VCS (Lev Manovich, Lisa Nakamura, Lisa Parks, Faye Ginsburg, Alexandr R. Galloway, Geoffrey Batchen i Thomas J. Campanelli). Wśród tematów podejmowanych przez wymienionych teoretyków przeważa refleksja nad kulturowym (antropologicznym i społecznym) znaczeniem obrazów cyfrowych, animacji komputerowej, rzeczywistości wirtualnej i Internetu[9].

W niniejszym artykule staram się usystematyzować wymienionych teoretyków w zależności od typu prezentowanej przez nich refleksji. Szczególne miejsce zajmują przedstawiciele, których poglądy można zaliczyć zarówno do studiów kultury wizualnej, jak i badań nad nowymi mediami, jak np. Lisa Nakamura, której przykład potwierdza przekonanie, że sfery wymienionych dyscyplin wiedzy zazębiają się i następuje między nimi silna korespondencja.

W rozwoju kultury europejskiej zdecydowanie zaznaczyła się dominacja percepcji wzrokowej. Obecnie wzrok traci swą siłę poznawczą, a współczesne „maszyny widzenia" potrafią symulować proces widzenia bez pomocy ludzkiego oka. Nowe media potrzebują więc z jednej strony nowych strategii poznawczych, a z drugiej strony nowej estetyki, która określi ich status i opisze ich rolę społeczną i artystyczną. O dalszym rozwoju studiów kultury wizualnej może przesądzić ekspansja nowych mediów i związana z nią problematyka „wizualności", która znalazła już przychylny kontekst teoretyczny w ramach studiów kultury wizualnej, o czym może świadczyć rozwój „antropologii nowej wizualności"[10]. W polskiej wersji językowej nazwę tej dyscypliny wiedzy zaproponował Ryszard W. Kluszczyński, który argumentując jej zasadność, doszedł do wniosku, że projekt ten:

> Ufundowany został przez badania w dziedzinie antropologii wizualnej. W jej polu widzenia znalazły się bowiem nowe formy wizualności, przede wszystkim odnajdywane w kontekstach nowych technologii widzenia: technologie rzeczywistości wirtualnych (kultury wirtualne), technologie nadzoru przestrzeni publicznych i prywatnych – od obrazów satelitarnych do medycznych (kultury panoptyczne), technologie sieciowe (kultury interfejsu). Nowa wizualność przebudowuje, rozwija bądź transcenduje dotychczasowe wzory wizualności pojmowanej jako porządki kulturowe i epistemologiczne[11].

Dzisiaj z perspektywy ponad dziesięciu lat rozwoju tej dyscypliny wiedzy widać, że projekt Arturo Escobara znajduje nowe rejony w studiach kultury wizualnej. To właśnie tutaj w całej rozciągłości realizują się wyznaczone przez autora Welcome to Cyberia paradygmaty teoretyczne. Przedstawione zjawisko obecne jest również w innych obszarach refleksji nad nowymi mediami i cyberkulturą, a wynika z faktu, że niektórzy autorzy publikujący pod nazwą studiów kultury wizualnej albo identyfikujący się z tą dziedziną, są jednocześnie uważani przez redaktorów prac zbiorowych za przedstawicieli antropologii wizualnej. Ta sytuacja nie powinna dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę podobieństwa wymienionych dyscyplin wiedzy.

Potwierdzenia dla opisanego stanu rzeczy można szukać w następujących przesłankach. Po pierwsze, bezustannie i dynamicznie rozwijające się studia kultury wizualnej bardzo chętnie podejmują refleksję nad nowymi mediami i cyberkulturą. Po drugie, w ich zakresie mieszczą się wszystkie wyszczególnione przez Escobara sfery refleksji, dodatkowo wzbogacane rozważaniami nad kulturowym znaczeniem obrazów cyfrowych, które stanowią podstawę wizualnego wymiaru wspomnianych kontekstów teoretycznych.

Szczególnie ważną kwestią okazały się współczesne tendencje rozwoju nowych mediów i problematyka związana z transformacją mediów analogowych, która znalazła już przychylny kontekst teoretyczny w ramach studiów kultury wizualnej[12]. Być może jest to pierwszy krok w kie-

9 O rozwoju badań nad nowymi mediami w ramach studiów kultury wizualnej pisałem w eseju: zob. K. Chmielecki, *Antropologia nowej wizualności jako refleksja nad „cyfrową" i „globalną" kulturą wizualną*, „Przegląd Kulturoznawczy" 2007, nr 3, s. 102–117.

10 Jest to projekt albo subdyscyplina „antropologii cyberkultury", której program i perspektywy teoretyczne sformułował Arturo Escobar. Zob. A. Escobar, *Welcome to Cyberia. Notes on the Anthropology of Cyberculture*, „Current Anthropology" 1994, nr 3 (35), s. 215–217.

11 R. W. Kluszczyński, *Od web.studies do antropologii nowej wizualności. Współczesne badania nad cyberkulturą*, „Kultura Współczesna" 2005, nr 1 (43), s. 36.

12 Zob.: L. Nakamura, *Digizing Race. Visual Cultures of the Internet*, The University of Minnesota Press, Minneapolis London 2008; A. Darley, *Visual Digital Culture. Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, Routledge, London-New York 2000; *Digital Visual Culture: Theory and Practice. Computers and the History of Art Series*, (red.) A. Bentkowska-Kafel, T. Cashen, H. Gardiner, Intellect Books, The University of Chicago Press, Bristol–Chicago 2009.

runku przekształcenia omawianej dyscypliny wiedzy w refleksję nad nowymi mediami. Swoistym podsumowaniem opisanej sytuacji może być stwierdzenie Postera, mówiące o tym, że pejzaż kulturowy jest obecnie modyfikowany przez zdigitalizowany tekst, dźwięk i obraz. Z tego właśnie powodu postuluje się przekształcenie studiów kultury wizualnej w badania nad mediami wizualnymi[13].

> W tym kontekście [jak twierdzi Poster – przyp. K.C.] to, co wizualne, nadal może być częściowo badane w ramach swoich własnych granic, ale powinno być otwarte także na pracę porównawczą i historyczną, która zawierać będzie określenie ograniczeń każdego z mediów w jego konkretnym zastosowaniu[14].

Przekształcenie badań kultury wizualnej w kulturoznawczą refleksję nad mediami audiowizualnymi może dokonać się w oparciu o podejście interdyscyplinarne, zaproponowane przez Mirzoeffa, które wykorzystuje zdobycze teoretyczne m.in.: historii sztuki, filmoznawstwa, medioznawstwa, socjologii, a także innych dyscyplin zajmujących się wizualnymi aspektami współczesnej kultury[15]. Metoda ta ma być podstawowym paradygmatem, który transformuje współczesną refleksję nad mediami. W metodologii interdyscyplinarnej wykorzystywanej na polu badań kultury wizualnej spektrum pojawiających się teorii jest bardzo szerokie.

Jednym z przykładów refleksji osadzonej w tym paradygmacie jest również artykuł Lisy Parks[16], która opisuje projekt „Cyfrowej Ziemi" (*Digital Earth*) – wirtualnego środowiska obejmującego cała planetę, z olbrzymią ilością obrazów satelitarnych, fotografii komputerowych, cyfrowych animacji i software'u umożliwiającego uzyskanie informacji o planecie. W kontekście tych rozważań istotne wydają się spostrzeżenia Paula Edwardsa (cytowane przez Parks), wskazujące, że komputery pomogły w stworzeniu i podtrzymaniu „dyskursu zamkniętego świata" (closed-world discourse). W ten sposób, w bardzo szybkim czasie, rozwinął się w gigantycznej skali militarny system kontroli, który stał się, w metaforycznym rozumieniu, systemem światowej polityki stosowanym podczas „zimnej wojny"[17].

Wspomniany tutaj closed-world discourse to nic innego jak „dyskurs władzy", a mechanizm jego funkcjonowania Foucault wyjaśnia następująco:

> w każdym społeczeństwie wytwarzanie dyskursu jest równocześnie kontrolowane, selekcjonowane, organizowane i poddawane redystrybucji przez pewną liczbę procedur, których rolą jest zaklinać moce i niebezpieczeństwa, zawładnąć przypadkowością zdarzeń, wymykać się ciężkiej, niepokojącej materialności. [...] Dyskurs z trudem da się sprowadzić do czegoś nieznaczącego; zakazy, które go dotykają, ukazują bardzo wcześnie i szybko związek z pożądaniem i władzą. [...] Historia nieustannie dowodzi, że dyskurs jest nie tylko czymś, co tłumaczy walki i systemy panowania, lecz również tym, dla czego i poprzez co walczymy – jest władzą, którą usiłujemy zdobyć[18].

Natomiast wszelkie „przywłaszczenie" dyskursu, czyli inaczej mówiąc zapanowanie nad władzą, której jest on nieodłącznym nośnikiem, może się dokonać jedynie za pomocą procedur wykluczenia (zakazy, odrzucenie lub arbitralny podział na prawdę i fałsz).

W kontekście refleksji nad „kulturą panoptyczną" Geoffrey Batchen opisuje „archeologię rzeczywistości wirtualnej", dowodząc, że już w XIX wieku powstawały prototypy aparatów umożliwiających „widzenie sferyczne", otaczające odbiorcę ze wszystkich stron. Autor cytowanego tekstu przypomina, że dla Foucaulta panoptyzm jest nie tylko projektem doskonałego więzienia, ale także diagramem mechanizmu idealnej władzy, w którym zawiera się idea nowoczesnej konfiguracji ludzkiej subiektywności (podmiotowości) uwikłanej w ciągłe negocjowanie tego, co

13 M. Poster, *Badania wizualności*... dz. cyt., s. 340–341.
14 Tamże, s. 341.
15 Zob. N. Mirzoeff, *An Introduction to*... dz. cyt., s. 5–7.
16 L. Parks, *Satellite and Cyber Visualities: Analyzing 'Digital Earth'*, w: *The Visual Culture Reader*, Second edition, (red.) N. Mirzoeff, Routledge, London–New York 1998, s. 279–292.
17 P. Edwards, *The Closed Word Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 1996, s. 7.
18 M. Foucault, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Wydawnictwo *słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2002, s. 7–8.

jest „realne" a co „wirtualne"[19]. Ta interpretacja idei panoptyzmu Foucaulta, zwraca uwagę na szczególne powiązanie „wirtualności" z systemem władzy/wiedzy. Począwszy do fotografii media wizualne zyskują właściwości pozwalające im na wytworzenie systemu władzy i kontroli demokratycznego społeczeństwa. Jednak owa kontrola nabiera we współczesnych obrazach emitowanych przez media cyfrowe, określanych jako „maszyny widzenia", szczególnego wymiaru, który Paul Virilio nazywa ślepotą, „ponieważ wytwarzanie widzenia bez patrzenia samo stanowi jedynie reprodukcję intensywnej ślepoty, ślepoty, która staje się nową i ostatnią formą industrializacji: „industrializacji braku spojrzenia"[20]. Mirzoeff również wskazuje na panoptyzm Foucaulta, który stał się obecnie naturalnym celem albo obiektem społecznego zaniepokojenia, dlatego że „widzenie" i „bycie widzianym" zostało w Panoptikonie rozdzielone do tego stopnia, że „widzieć wszystko" oznaczało de facto samemu nie „być widzianym"[21]. Współczesne media cyfrowe realizują tę ideę za pomocą możliwości „widzenia bez patrzenia" (ślepoty), w którym kamera sterowana przez komputer monitoruje środowisko („widzi wszystko"). Przedstawione tutaj przykłady świadczą o tym, że przestrzeń refleksji o „kulturze panoptycznej" dalece się rozszerza, a wyznaczone przez Escobara perspektywy teoretyczne antropologii nowej wizualności wzajemnie się przenikają i nie sposób wytyczyć między nimi granic.

Podobna sytuacja dotyczy refleksji nad Internetem, która mogłaby być rozpatrywana również w kontekście rozważań zawartych w poprzednich akapitach, choć panoptyzm nie jest tutaj jedynym ani dominującym nurtem teoretycznym. Innym rozwiązaniem może być rozpatrywanie problematyki związanej z Internetem w kontekście „kultur wirtualnych", jak czyni to Mirzoeff. Jednak podjęte przez niego zagadnienia koncentrują się wokół tematyki antropologiczno-społecznej: zróżnicowania grup społecznych z dostępem do Web Wide World, kwestii tożsamości tworzonej on-line i „sztucznego życia". Według Mirzoeffa uprzywilejowany dostęp do Internetu jest zróżnicowany ze względu na rasę, płeć i pochodzenie etniczne do tego stopnia, że w niektórych częściach globu jest nadal fikcją. Choć ten problem wraz z rozwojem sieci będzie się zmniejszał, to jednak 95% komputerów z dostępem do Internetu nadal znajduje się na terenie krajów wysoko rozwiniętych. Jak łatwo zauważyć, globalna sieć z jednej strony znosi granice, ale z drugiej strony wpływa na powstawanie nowych. Mirzoeff uważa, że społeczeństwo XXI wieku może zostać podzielone na tych, którzy mają dostęp do Internetu i tych, którzy go nie posiadają[22].

Przyszłość studiów kultury wizualnej w dużym stopniu zależy od rozwoju refleksji nad nowymi mediami i cyberkulturą. Jednak w obecnym stanie rzeczy trudno mówić o drastycznym przekierunkowaniu refleksji z kultury wizualnej na nowe media. Mamy raczej do czynienia z ich korespondencją albo powstaniem nowego pola inter- transdyscyplinarnej dyskusji, w której zostają wykorzystane paradygmaty badawcze obydwu dyscyplin wiedzy.

19 G. Batchen, *Spectres of Cyberspace*, w: *The Visual Culture*... dz. cyt., s. 241.

20 P. Virilio, *Maszyny widzenia*, tłum. B. Kita, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, (red.) A. Gwoździ, Universitas, Kraków 2001, s. 57.

21 N. Mirzoeff, *The Subject of Visual Culture*, w: *The Visual Culture*..., dz. cyt., s. 10.

22 Tenże, *An Introduction to*..., dz. cyt., s. 104–106.

Bibliografia

Batchen G., Spectres of Cyberspace, w: The Visual Culture Reader, Second edition, (red.) N. Mirzoeff, Routledge, London–New York 1998, 2002, s. 237–242.

Bentkowska-Kafel A., Cashen T., Gardiner H., (red.) Digital Visual Culture: Theory and Practice. Computers and the History of Art Series, Intellect Books, The University of Chicago Press, Bristol – Chicago 2009.

Bokiniec M., Nowe horyzonty refleksji? Badania nad kulturą wizualną, „Panoptikum. Audiovizualia/film/media/sztuka" 2006, nr 5 (12), s. 307–312.

Chmielecki K., Antropologia nowej wizualności jako refleksja nad „cyfrową" i „globalną" kulturą wizualną, „Przegląd Kulturoznawczy" 2007, nr 3, s. 102–117.

Darley A., Visual Digital Culture. Surface Play and Spectacle in New Media Genres, Routledge, London–New York 2000.

Edwards P., The Closed Word Computers and the Politics of Discourse in Cold War America, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 1996.

Escobar A., Welcome to Cyberia. Notes on the Anthropology of Cyberculture, „Current Anthropology" 1994, nr 3 (35), s. 211–231.

Foucault M., Porządek dyskursu, tłum. M. Kozłowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

Kluszczyński R. W., Od web.studies do antropologii nowej wizualności. Współczesne badania nad cyberkulturą, „Kultura Współczesna" 2005, nr 1 (43), s. 32–40.

Mirzoeff N., An Introduction to Visual Culture, Roudledge, London–New York 1999.

Mirzoeff N., The Subject of Visual Culture, w: The Visual Culture Reader, Second edition, (red.) N. Mirzoeff, Routledge, London–New York 1998, 2002, s. 3–23.

Mitchell W.J.T., Nie istnieją media wizualne, tłum. M. Bokiniec, „Panoptikum. Audiovizualia/film/media/sztuka" 2006, nr 5 (12), s. 313–321.

Nakamura L., Digizing Race. Visual Cultures of the Internet, The University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2008.

Parks L., Satellite and Cyber Visualities: Analyzing 'Digital Earth', w: The Visual Culture Reader, Second edition, (red.) N. Mirzoeff, Routledge, London–New York 1998, 2002, s. 279–292.

Poster M., Badania wizualności jako badania nad mediami, tłum. M. Raczek, „Panoptikum. Audiovizualia/film/media/sztuka" 2006, nr 5 (12), s. 338–341.

Virilio P., Maszyna widzenia, tłum. B. Kita, w: Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów, (red.) A. Gwoździ, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001, s. 39–62.

Konrad Chmielecki – doktor habilitowany nauk humanistycznych, absolwent Uniwersytetu Łódzkiego na kierunku kulturoznawstwo, specjalista w dziedzinie medioznawstwa i filmoznawstwa. Autor monografii naukowych: *Estetyka intermedialności* (2008) i *Widzenie przez kulturę. Wprowadzenie do teorii kultury wizualnej* (2018) oraz redaktor publikacji zbiorowej *Teoria obrazu w naukach humanistycznych* (2015). Publikuje również w czasopismach „Kultura Współczesna", „Przegląd Kulturoznawczy", Kwartalnik Filmowy" i „Art Inquiry". Należy do Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego i Polskiego Towarzystwa Estetycznego. W latach 2009–2012 realizował badania w ramach grantu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w dziedzinie nauk o sztuce. Prowadzi zajęcia na Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.

Zbigniew Romańczuk
Wydział Malarstwa i Nowych Mediów / Akademia Sztuki w Szczecinie
zbigniew.romanczuk@akademiasztuki.eu

Technologie cyfrowe w praktykach artystycznych

Abstrakt

Przemiany technologiczne związane z rozwojem cyfrowych mediów, sztucznej inteligencji, cybernetyki, neuronauki i biotechnologii wpłynęły na zmianę wielu wymiarów naszego życia, w tym również sztuki. Ta złożona sytuacja wsparta na konstruktach naukowych i technologicznych odmieniając nasze postrzeganie rzeczywistości, skłania do ponownej refleksji nad zagadnieniami dotyczącymi obrazów i obrazowania, zwłaszcza obrazów cyfrowych. Nowy typ obrazu – obraz cyfrowy, skłaniając do namysłu nad naturą naszego doświadczania, wrażliwości i wiedzy o świecie, pozwolił otworzyć artystom nowe spektrum refleksji teoretycznych i praktycznych sytuujących się na pograniczu sztuki, nauki i technologii. W prezentowanym artykule odwołam się do interpretacji wybranych prac artystów, którzy wykorzystują w swojej twórczości język technologii cyfrowych. Przywołane przykłady prac, reprezentując interesujące postawy twórcze oraz odzwierciedlając różnorodność form obrazowania, postaw artystycznych i doświadczeń estetycznych, odnoszą się do świata ponowoczesnego, inicjując dyskursy dotykające problematyki sztucznej inteligencji, sztuki generatywnej i rzeczywistości wirtualnej.

Słowa kluczowe

sztuka, kultura wizualna, obraz cyfrowy, technologie cyfrowe, sztuka generatywna, sztuka robotyczna, sztuczna inteligencja, społeczeństwo sieci

Wprowadzenie

Przemiany technologiczne związane z rozwojem antropotechnologii, cyfrowych mediów, cybernetyki, sztucznej inteligencji, neuronauki i biotechnologii wpłynęły na zmianę wielu wymiarów naszego życia, w tym również sztuki. Manuel Castells hiszpański socjolog zajmujący się badaniem kondycji człowieka i społeczeństwa w kontekście procesów usieciowienia życia społecznego zwraca uwagę, że rozwój społeczeństwa sieciowego – jako nowej fundamentalnej struktury współczesnej cywilizacji – powoduje, że tracą sens takie pojęcia, jak czas, przestrzeń i rzeczywistość. Castells przekonuje, że do opisu kondycji człowieka tkwiącego w sieci potrzebujemy nowych pojęć, ponieważ obecnie człowiek nie żyje już tylko w przestrzeni trójwymiarowej, lecz

w wielowymiarowej przestrzeni hybrydowej[1]. Ta złożona sytuacja wsparta na konstruktach naukowych i technologicznych odmieniając nasze postrzeganie rzeczywistości skłania do ponownej refleksji nad zagadnieniami dotyczącymi zróżnicowanych form i metod obrazowania w środowisku technologii cyfrowych[2]. Jak słusznie zauważa Anna Munster kluczowym problemem w przejściu od technologii analogowej do technologii cyfrowej nie jest środek wyrazu, szczególnie jeśli rozumiemy go jako technologię wykorzystywaną do realizowania dzieła sztuki cyfrowej, ale równie istotne są zagadnienia dotyczące treści i idei wyrażanych za pomocą tych technologii[3]. W ten sposób kształtowane są formy kultury, dla których punktem wyjścia jest kod programowania.

Dawne media dziewiętnastowieczne, do których dołączyły jeszcze ruchome obrazy filmowe, przelicytowała teraz technologia, która obraz analogowy zastępuje obrazem cyfrowym. Te nowe media nie tylko są łatwiejsze w użyciu, nie tylko przenikają świat i zadomowiają się w codzienności, ale w połączeniu z komputerem wprowadzają też nowe różnice jakościowe, co kategorii medium raz jeszcze nadaje nowy sens i nową wartość[4]. Artefakty cyfrowe podlegające permanentnej reprodukcji stają się tworami nieciągłymi, w stanie ciągłego stawania się w coraz gęstszej społeczno-kulturowej sieci.

Natura obrazowania cyfrowego

Obrazy oparte na kodzie numerycznym, innego rodzaju widzialności, jak to określa Gottfried Bőehm są wynikiem rachunku, bez względu na to czy dotyczącego to przetwarzania sygnału zewnętrznego rejestrowanego przez różnorodnego rodzaju urządzenia techniczne, czy powstającego w całości na komputerze jako czysta symulacja. To, co rozgrywa się w wizualnie niedostępnym obszarze komputera, dociera na wizualną „powierzchnię", na monitor albo za pośrednictwem projektora na ekran[5]. Jest tak, ponieważ obraz cyfrowy wyraża się zarówno w ontologii, zapisie binarnym, jak i w formie swojego uobecniania[6]. Jest to ślad algorytmicznych procesów ujawniających się w różnorodnych formach.

Lev Manovich teoretyk nowych mediów, analizując zjawisko obrazów cyfrowych wskazuje na tendencje i charakterystyczne cechy tego typu obrazów: reprezentację numeryczną, modularność, automatyzację, wariacyjność i transkodowanie[7]. Reprezentacja numeryczna oznacza, że obraz cyfrowy może być opisany językiem formalnym jako funkcja matematyczna, przyjmując formę cyfrową. Możliwa jest również konwersja mediów analogowych do postaci cyfrowej. Modularność można za Manovich'em nazwać „fraktalną strukturą nowych mediów". Obrazy cyfrowe mogą być traktowane jako zbiory nieciągłych próbek (np. pikseli w grafice dwuwymiarowej i wokseli w grafice cyfrowej) używanych do tworzenia obiektów wyższego rzędu, zachowując przy tym swoją jednostkową tożsamość.

Postać liczbowa i modularność umożliwiają zautomatyzowanie wielu czynności związanych z tworzeniem obrazów. Za pomocą programów graficznych możliwe jest zwiększenie kontrastu, wprowadzanie korekt barwnych, jak również generowanie obrazów trójwymiarowych. W środowisku technologii cyfrowych obraz nie jest już czymś ustalonym raz na zawsze, ale raczej czymś, co istnieje w wielu odmiennych wersjach, których liczba może być teoretycznie nieograniczona. Konsekwencją tego jest płynność, zmienność, wariacyjność jako kolejna cecha obrazów cyfrowych.

Obraz cyfrowy w warstwie wizualnej jest częścią ludzkiej kultury. Wchodząc w dialog z już istniejącymi obrazami podlega kulturowemu transkodowaniu, które Manovich uważa za „głębszą" cechę nowych mediów należącą do – jak sam to definiuje – kosmogonii komputerowej wpływającej na zmianę warstwy kulturowej, jej organizację, gatunki i treści[8]. Nowy typ obrazu – obraz techniczny, cyfrowy – skłaniając do namysłu nad naturą naszego doświadczania, wraż-

1 Por. M. Castells, *Społeczeństwo sieci*, tłum. M. Marody, K. Pawluś, J. Sławiński, S. Szymański, PWN, Warszawa 2011, s. 27.
2 Por. P. Zawojski, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 3.
3 A. Munster, *Technologia cyfrowa, estetyka przybliżona*, w: *Kulturowe kody technologii cyfrowych*, (red.) P. Celiński, Lublin 2011, s. 106.
4 G. Bőehm, *O obrazach i widzeniu*, (red.) D. Kołacka, Universitas, Kraków 2014, s. 201.
5 Tamże, s. 202.
6 P. Zawojski, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, dz. cyt., s. 4.
7 Por. L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2012, s. 92.
8 L. Manovich, *Język nowych mediów*, dz. cyt., s. 92–118.

liwości i wiedzy o świecie, pozwolił otworzyć przed artystami nowe spektrum praktyk artystycznych sytuujących się na pograniczu sztuki, nauki i technologii. Dlatego w dalszej części artykułu zajmę się analizą wybranych prac artystów, którzy wykorzystują w swojej twórczości technologie cyfrowe oraz sposobami przejawiania się i istnienia prac generowanych digitalnie.

Praktyki artystyczne

Jednym z artystów, który tworzy obrazy wykorzystując technologie cyfrowe jest Wade Guyton, który od 2004 roku realizuje wielkoformatowe abstrakcyjne obrazy z wykorzystaniem takich urządzeń jak: iPhone, skanery i drukarki typu Epson. Jak twierdzi: „Pierwsze prace wykonane przy użyciu komputera były jak pisanie na klawiaturze"[9]. Znaki generowane przez artystę przy użyciu komputera, takie jak duże litery X, U na białym lub czarnym tle, czarne monochromy czy płomienie będące przedrukiem zeskanowanych zdjęć prasowych, powtarzane w różnych zestawieniach, stały się charakterystycznymi motywami jego obrazów. Ponieważ atrament Epson Ultra Chrome HDR nie jest przeznaczony do drukowania na nierównych powierzchniach płótna, podczas drukowania powstają różnego rodzaju nieregularności, kropki, plamy, smugi i prążki, spowodowane najczęściej zmniejszeniem poziomu tonera atramentowego w drukarce lub złym ułożeniem płótna.

Pomimo tego, że obrazy Guytona tworzone są na ekranie komputera i drukowane za pomocą drukarki, mając świadomość, że doświadczamy wrażeń i struktur wytwarzanych przez maszynę, pod względem estetycznym obrazy zbliżają się one do materialności klasycznego malarstwa, stając się echem twórczości Marca Rothko czy Barnetta Newmana[10]. Elementarne formy, takie jak zacieki, smużki atramentu wynikające z zacinania się drukarki, lepkości atramentu, są estetyczne, malarskie a nie matematyczne.

Oprócz prac abstrakcyjnych Guyton tworzy również obrazy przedstawiające wnętrza i widoki z jego nowojorskiego studia, które objaśnia następująco:

> Aby lepiej zrozumieć swoją pracę, zacząłem fotografować moje obrazy w studio i wykorzystywać je do tworzenia nowych obrazów. Według mnie całkowicie logiczne jest używanie obrazu fotograficznego i łączenie go z innymi narzędziami takimi jak skanery czy drukarki[11].

Drukowane na płótnie obrazy przedstawiają m.in. budynek Freedom Tower widoczny z okna pracowni artysty, zrzuty ekranu strony głównej The New York Times czy zdjęcia podłogi w jego studio. Wykorzystując technologie cyfrowe Guyton bada zmieniające się relacje technologii i sztuki w epoce postmedialnej, w której obrazy coraz częściej przybierają postać hybrydycznych dzieł sztuki wymykających się jednoznacznym definicjom.

Obraz cyfrowy, powstający w wyniku procesu przetwarzania za pomocą systemu komputerowego strumienia impulsów elektrycznych, wyznaczając sposoby rozumienia i doświadczania świata, pozwala nam coraz częściej widzieć to, czego normalnie nie możemy zobaczyć, te sfery ludzkiego życia, które wcześniej były niedostępne dla ludzkiego oka. Można powiedzieć, że nowe technologie widzialności wprowadzają nas w sferę tabu niewidzialnego. Ten wątek podsumowuje m.in. Andrzej Gwóźdź pisząc:

> obecnie coraz częściej powstają obrazy, które kwestionują widzialność jako funkcję widzenia za pomocą oka, tak zwane obrazy ślepe. Są to między innymi obrazy termograficzne, będące efektem nie widzenia za pomocą maszyny, ale mierzenia przez nią temperatury obiektu i przetwarzania tych danych w barwny obraz. W takiej sytuacji temperatura staje się tworzywem obrazu. Powoływane są również obrazy wytwarzane za pomocą: ultrasonografii, tomografii komputerowej, rezonansu magnetycznego[12].

Część z tych technologii generuje obrazy z informacji nieobrazowej, dokonując kalkulacji

9 Zob. *Wade Guyton*, 2016, http://www.leconsortium.fr/en/wade-guyton/

10 Zob. *Wade Guyton. Galerie Francesca Pia*, https://www.artforum.com/print/reviews/201202/wade-guyton-30144

11 Tamże.

12 A. Gwóźdź, *Obrazy w przekazach cyfrowych*, http://csw.art.pl/konwersatorium/gwozdz.html [dostęp: 25.03.2016].

matematycznej czegoś, co jako sama informacja obrazem nie było, kalkulacji dźwięku w przypadku ultrasonografii, temperatury w przypadku termografii. Maszyna nadaje obliczeniom formę, kształt, kolor i kontrast, który bierzemy za obraz, tak jak w przypadku rezonansu jądrowego (fMRI) czy pozytonowej emisyjnej tomografii komputerowej (PET – positron emission tomography). W ten sposób wprowadzani jesteśmy w sferę utajonych obrazów, ikoniczną reprezentację procesów biologicznych zachodzących w ludzkim ciele, fenomenów życia w jego niewidocznych formach. Walory estetyczne tego typu obrazów są już obecne w laboratoriach naukowych, pozostają jednak ukryte poprzez odczytanie tak powstałych obrazów w ramach dyskursu naukowego.

Ten sposób widzenia świata za pomocą maszyn wykorzystuje w swojej twórczości Marc Didou. Pod koniec lat 90. XX wieku w wyniku zainteresowania technologiami cyfrowymi, a w szczególności nowymi technikami obrazowania, artysta zaczął tworzyć prace w oparciu o technologie obrazowania medycznego – rzeźby w żelazie i brązie odnoszące się do biologii ludzkiego ciała. Na szczególną uwagę zasługuje seria rzeźb Echo z 1996 roku, przedstawiająca głowę człowieka złożoną z drobnych płytek, przywołująca na myśl obrazy uzyskane za pomocą rezonansu magnetycznego (MRI). Źródłowe dane w formie cyfrowej zostają przez Didou przetworzone na tradycyjne materiały rzeźbiarskie[13]. Prace Didou będące reprezentacją ludzkiego ciała, oprócz nowatorskiego podejścia twórczego do rzeźby można postrzegać jako próbę rozszerzenia granic percepcji nakierowanej na tematykę cielesności.

XXI wiek można niewątpliwie nazwać wiekiem widzialności, chociaż już wcześniej w XIX wieku dzięki wynalezieniu fotografii (1939 r.), filmu (1895 r.) i promieni rentgenowskich (1895 r.) człowiek mógł zobaczyć to, czego zwykle nie możemy zobaczyć. Jednak prawdziwa rewolucja dotycząca technologii wizualnych nastąpiła za sprawą obrazu cyfrowego, komputera i Internetu jako medium globalnego. Tę sytuację w interesujący sposób wykorzystuje amerykańska artystka Deborah Cornell, która w swojej twórczości łączy elementy sztuki graficznej z działaniami z zakresu nowych technologii i sztuki cyfrowej. W realizowanych pracach wykorzystuje obrazy rozbłysków słonecznych wykonane przez NASA za pomocą urządzeń optycznych (teleskopów naziemnych i kosmicznych), materiały archeologiczne z australijskich bezdroży oraz Ameryki Centralnej i Południowej, teksty staroangielskie i babilońskie, obrazy faz księżyca, grafiki średniowieczne oraz animacje komputerowe[14].

Komputer w twórczości Cornell nie jest jedynie narzędziem, ale medium za pomocą którego artystka stwarza specyficzny język wizualny łącząc w swoich pracach to, co znane z tym, co nowe, zagadnienia czasu i nawarstwienia wielu rzeczywistości, złożoność uniwersum natury i świata kultury[15]. Jak twierdzi – dialog, w jaki media graficzne wchodzą z technologiami cyfrowymi, powoduje, że sztuka graficzna może być postrzegana jako kluczowy obszar, w ramach którego spotykają się współczesne formy myślenia[16].

Obraz cyfrowy – bez względu na to, czy jest stworzony od podstaw na komputerze (tzw. born digital), czy jest skonwertowany ze źródeł analogowych – jest zbiorem liczb zapisanym w strukturze matrycy. Stwarza to nowy algorytmiczny paradygmat obrazu oparty na gromadzeniu, obliczaniu, łączeniu i wyświetlaniu danych matematycznych zapisanych w pamięci komputera. Jednak pod względem technicznym nie jest to wcale „obraz", lecz symulacja wyników procesów obliczeniowych[17].

Konwersję danych, zmianę jednej formy danych komputerowych na inną stosuje w swojej twórczości japoński artysta Ryoji Ikeda. Poruszając się w kręgu współczesnej ikonosfery artysta eksploruje świat niewidocznych fal elektromagnetycznych i wizualizuje to, co ukryte przed naszym wzrokiem[18]. Współpracując z naukowcami, osobami zajmującymi się grafiką komputerową i programowaniem tworzy projekty audiowizualne, koncerty, instalacje dźwiękowe przekształcając niedostrzegalne dane liczbowe w cyfrowe obrazy. Fascynacja Ikedy matematycznym językiem dźwięków, szumów, liczb binarnych i danych jako materiałem do tworzenia sztuki stała się nadrzędnym tematem jego prac.

Większość realizacji Ikedy sytuuje się w obszarze wzajemnych zależności pomiędzy tym, co obrazowe a tym, co dźwiękowe. W projekcie artystycznym Datamatics, rozpoczętym przez Ikedę

13 Zob. *Marc Didou*, http://artaufildelarance.com/artistes.html

14 Zob. *Deborah Cornell. Zaćmienie i potop*, 2018, http://mck.krakow.pl/wystawy/i-deborah-cornell-zacmienie-i-potop-i

15 Zob. *Rozmowa z Deborah Cornell. Grafika to lekkość i nawarstwianie się wielu rzeczywistości*, 04.04.2016, http://www.wiadomosciasp.pl/2016/04/04/grafika-to-lekkosc-i-nawarstwianie-sie-wielu-rzeczywistosci/

16 Tamże.

17 N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba Bielawski, Karakter, Kraków-Warszawa 2016, s. 33.

18 P. Zawojski, *Technokultura i jej manifestacje artystyczne: medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Katowice 2016, s. 219.

w 2006 roku, artysta bada potencjał postrzegania niewidzialnych danych cyfrowych, takich jak m.in. struktury molekularne białka czy sekwencje DNA. Wykorzystując dane matematyczne jako źródło swoich realizacji artystycznych, wizualizuje je najczęściej w formie abstrakcyjnych czarno – białych obrazów przekształcających się w dynamiczne sekwencje geometrycznych wzorów.

W środowisku technologii cyfrowych artyści bardzo często łączą pierwiastek twórczy i technologiczny wykorzystując roboty jako postbiologiczne organizmy nowej transhumanistycznej rzeczywistości. Szczególną formą sztuki robotycznej, w której robot przejmuje rolę dzieła sztuki, jest instalacja artystyczna stworzona przez chińskich artystów Sun Yuan i Peng Yu Can't Help Myself (Nie mogę sobie pomóc). Praca, która prowokuje do rozważań dotyczących m. in. natury sztuki, jej tendencji i odmian powstała na zlecenie Muzeum Guggenheima w Nowym Yorku. Do stworzenia pracy artyści wykorzystali robota przemysłowego – wyposażonego w specjalne czujniki i oprogramowanie – jakiego często widuje się na liniach produkcyjnych, takich jak te służące do produkcji samochodów. Artyści zmodyfikowali ramię robota oraz zainstalowali specjalnie zaprojektowaną „łopatę" na końcu ramienia. Współpracując z dwoma inżynierami robotyki, Sun Yuan i Peng Yu zaprojektowali również serię trzydziestu dwóch ruchów maszyny. Robot umieszczony w klatce za przezroczystymi akrylowymi ścianami, ma jedno szczególne zadanie, musi kontrolować lepką, ciemnoczerwoną ciecz rozlaną na podłodze, zatrzymując ją w określonym obszarze. Kiedy czujniki wykryją, że płyn zbytnio się rozpływa, ramię gwałtownie zbiera go z powrotem na miejsce, pozostawiając smugi na podłodze i zacieki na ścianach akrylowej klatki[19].

Jak twierdzą artyści, pomysł użycia robota wywodzi się z początkowego pragnienia, by przetestować czy maszyna może zastąpić artystę. Robot zamknięty w klatce z akrylowych ścian, które izolują go od pozostałej przestrzeni galerii i widzów, wydaje się nabierać świadomości i przekształcać w formę życia. Ten niepokojący obraz każe zadać pytania, dotyczące konsekwencji automatyzacji naszego życia w globalnej rzeczywistości współczesnego świata, w której dynamicznie rozwijają się relacje pomiędzy ludźmi i maszynami, człowiekiem i bytami technicznymi.

Jak twierdzi Lev Manowich, technologie cyfrowe wpłynęły nie tylko na zmianę sposobów wytwarzania obrazów, ale w równy stopniu na tworzące się relacje pomiędzy tym, co wizualne a kulturą jako całością. W rezultacie powstaje nowy paradygmat kultury, mieszanka znaczeń ludzkich i komputerowych, oparta na tradycyjnych sposobach modelowania świata przez humanistyczną kulturę i właściwych komputerom środkach przedstawiania świata[20]. Technologie cyfrowe oddziałują również na praktyki artystyczne oparte na świadomości wpływając na pojęcia oraz na rodzaj pobudzania i rozwijania nowych przestrzeni wyobraźni i ekspresji.

Podsumowanie

Przywołane prace artystów reprezentujących różnorodne postawy twórcze i wywołujących różne doświadczenia estetyczne, które sytuują się w obszarze technologii cyfrowych, zmuszają nas do zmiany mentalnej, do nabywania nowych kompetencji, do doświadczania i kojarzenia pozornie heterogenicznych zjawisk, do przełamywania powszechnie przyjętych schematów i wzorców estetycznych.

Obrazy cyfrowe przybierające postać nieokreśloną, „rodzącą się" na poziomie licznych wieloznacznych odniesień stwarzają nowe możliwości praktyk artystycznych wykraczających poza dotychczasowe ograniczenia. Klawiatura zastępuje coraz częściej tradycyjne narzędzia malarskie; obrazowanie nuklearne – za pomocą kamery gamma – skłania do namysłu nad naturą naszego doświadczania, sposobów symbiotycznego łączenia potencjału i możliwości twórczych człowieka i maszyny; mikroskopy i teleskopy optyczne pozwalają nam podglądać i obserwować struktury materii w skali makro i mikro, zjawiska stanowiące niegdyś zagadkę. Możliwość postrzegania niewidzialnych danych cyfrowych, przechowywania ich przetwarzania i przesyłania stwarza nowy hybrydyczny ekosystem człowieka zdeterminowany technologicznie. Praktyka artystyczna staje się w jakimś sensie praktyką badawczą poszerzającą poznanie naukowe, a dzieło sztuki jest coraz częściej formą tezy, jaką stawia artysta starając się rozpoznać i zrozumieć kondycję współczesnego świata.

Automatyzacja wielu obszarów ludzkiego życia sprawia, że w XXI wieku w coraz większym

19 X. Weng, *Sun Yuan and Peng Yu. Can't Help Myself*, 2016, https://www.guggenheim.org/artwork/34812

20 L. Manovich, *Język nowych mediów*, dz. cyt., s. 116.

stopniu świat analogowy i wirtualny przenikają się, tworząc nowe „naturalne środowisko" człowieka, którego elementem składowym jest życie w sieci. Jak twierdzi Rafał Ciołek, wyznacznikiem nowych czasów staje się złożoność, a nie opozycja binarna porządek-chaos. Zasadniczą wartością tego świata jest informacja jako podstawowy potencjał natury, pierwotny w stosunku do materii, energii, czasu i przestrzeni[21]. Człowiek dziś to wiązka parametrów określających jego pozycję w globalnej sieci[22]. Technologie cyfrowe wprowadzając nas w wielowymiarowe systemy odniesień, które w praktykach artystycznych przyjmują funkcję poszerzonego doświadczenia oraz przyczyniają się do rozpoznania złożoności, zmienności i nieprzewidywalności relacji pomiędzy ludźmi i maszynami. To doświadczenie jest istotne z punktu widzenia przyszłości, gdyż już w niedalekiej przyszłości może dojść do sytuacji, w której sztuka będzie tworzona przez inteligentne maszyny bez udziału człowieka.

21 Zob. http://www.mediations.pl/biennale/?p=1

22 E. Bendyk, A. Przegalińska, *Ludzie idą w trans*, „Polityka" 2016, nr 19, s. 82.

Bibliografia

Bendyk E., Przegalińska A., Ludzie idą w trans, „Polityka" 2016, nr 19.

Castells M., Społeczeństwo sieci, tłum. M. Maroda, K. Pawluś, J. Sławiński, S. Szymański, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

Boehm G., O obrazach i widzeniu, (red.) D. Kołacka, Universitas, Kraków 2014.

Gwóźdź A., Obrazy w przekazach cyfrowych, http://csw.art.pl/konwersatorium/gwozdz.html.

Manovich L., Język nowych mediów, tłum. P. Cypryański, Oficyna Wydawnicza Łośgraf, Warszawa 2012.

Mirzoeff N., Jak zobaczyć świat, tłum. Ł. Zaremba Bielawski, Karakter, KrakówWarszawa 2016.

Munster A., Technologia cyfrowa, estetyka przybliżona, w: Kulturowe kody technologii cyfrowych, (red.) P. Celiński, Lublin 2011.

Zawojski P., Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.

Zawojski P., Technokultura i jej manifestacje artystyczne: medialny świat hybryd i hybrydyzacji, Katowice 2016.

Zbigniew Romańczuk - profesor zwyczajny, prowadzi Pracownię Malarstwa na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie. W 1983 ukończył studia w Instytucie Wychowania Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. W latach 1993-1994 odbył staż w ramach stypendium w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Kopenhadze. W latach 20102017 realizował projekt artystyczno-badawczy GRID SYSTEM podejmujący problematykę technologicznych i kulturowych uwarunkowań tworzenia koncepcji artystycznych, możliwych scenariuszy rozwoju kultury wizualnej oraz problemów autonomii obrazu i autoreferencyjności jego przekazu.



Media i technologia

Anna Ziółkowska-Juś
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
annazio@amu.edu.pl

Koegzystencja sztuki współczesnej, nauki i technologii w świetle rozważań o technice Martina Heideggera

Abstrakt

Sztuka współczesna sprzężona z nauką i technologią umożliwia sięgnięcie do wspólnego, zapomnianego źródła sztuki i techniki. Dzięki temu pozwala ona ujrzeć naukę i technikę w innym niż powszechnie świetle. Sprawia, że przestajemy myśleć o świecie w kategoriach substancjalnej metafizyki (na której opierała się nowożytna nauka i technika), a o sobie jako o silnych podmiotach sprawujących władzę nad otaczającym nas światem. Celem artykułu jest rozwinięcie powyższej tezy poprzez ukazanie wybranych realizacji sztuki współczesnej związanych z nauką i technologią w świetle rozważań o technice Martina Heideggera. Pierwsza część stanowi zwięzłą rekonstrukcję poglądów Heideggera na technikę, a druga konfrontację jego rozważań z pracami takich artystów, jak Eduardo Kac, Orlan, Stelarc i Grzegorz Klaman.

Słowa kluczowe

Heidegger, sztuka współczesna, nauka, technika, nowe media

Sztuka współczesna sprzężona z nauką i technologią umożliwia sięgnięcie do wspólnego, zapomnianego źródła sztuki i techniki. Dzięki temu pozwala ona ujrzeć naukę i technikę w innym niż powszechnie świetle. Sprawia, że przestajemy myśleć o świecie w kategoriach substancjalnej metafizyki (na której opierała się nowożytna nauka i technika), a o sobie jako o silnych podmiotach sprawujących władzę nad otaczającym nas światem. Celem artykułu jest rozwinięcie powyższej tezy poprzez ukazanie wybranych realizacji sztuki współczesnej w świetle rozważań o technice

Martina Heideggera[1]. W pierwszej części dokonam zwięzłej rekonstrukcji poglądów Heideggera na relacje między sztuką i techniką, a w drugiej - skonfrontuję jego rozważania z pracami takich artystów jak Eduardo Kac, ORLAN, Stelarc i Grzegorz Klaman.

Wydarzanie się i doświadczanie prawdy bycia jako istota sztuki i techniki

W wykładzie z 1949 roku zatytułowanym Pytanie o technikę Heidegger wskazuje na wspólne źródło sztuki i techniki, na które naprowadza greckie słowo téchnē. Heidegger pisze, że: „Téchnē należy do wy-dobywania, do poiesis; jest czymś poetyckim"[2]. Technikę i twórczość artystyczną łączy przede wszystkim to, że są one ludzką twórczością (poiesis), polegającą na odkrywaniu prawdy bycia. Jak czytamy: „Technika istoczy się w dziedzinie, gdzie dzieje się odkrywanie i nieskrytość, aletheia, prawda"[3]. Filozof przywołuje starogreckie ujęcie prawdy, sięgając do pojęcia aletheia (nieskrytość). Zbliżenie się do prawdy jako nieskrytości wymaga myślenia wychodzącego od samego bycia, a nie od wyizolowanego podmiotu. Aletheia ma zatem charakter ontologiczny, a nie epistemologiczny. Zdaniem Heideggera prawda jako nieskrytość wiąże się z niepewnością, ambiwalencją, współistnieniem przeciwieństw, procesualnością. Jest ona pierwotniejsza wobec klasycznie definiowanej prawdy, charakterystycznej dla nowożytnego dyskursu naukowego i metafizycznego. Lokum klasycznie definiowanej prawdy rozumianej jako zgodność myśli z rzeczywistością sytuuje się nie w bycie, ale w podmiocie i pretenduje do pewności, jasności i oczywistości. Wiąże się zatem z Kartezjańskim myśleniem metafizycznym, które zakłada dualizm poznającego podmiotu i poznawanego przedmiotu, a tym samym ugruntowuje myślenie o świecie w kategoriach substancjalnej metafizyki, a o człowieku jako silnym podmiocie sprawującym władzę nad otaczającym go światem[4]. Heidegger podkreśla, że nowożytna technika i nauka są silnie uwikłane w metafizyczny sposób myślenia. Uważa on zarazem, że należy wykraczać poza substancjalną metafizykę, gdyż przesłania ona istotę bycia.

Zdaniem Heideggera współczesna technika oddaliła się od istoty techniki. Istota techniki, którą jest odkrywanie (poiesis), została wyparta przez instrumentalne traktowanie ludzkich wytworów jako środków do określonych celów[5]. Współcześnie dominuje podeście do techniki, w którym jest ona przede wszystkim zbiorem narzędzi skonstruowanych ze względu na ludzkie cele. Instrumentalne podejście do techniki nie ukazuje jej istoty, ale ją przesłania. Pomimo wspólnych źródeł sztuki i techniki, Heidegger konstatuje ich współczesne oddalenie. Filozof dostrzega jednak w technice pewną dwuznaczność. Z jednej strony jest ona spokrewniona źródłowo ze sztuką i w swej istocie jest odkrywaniem (poiesis), a z drugiej – przesłaniając swoją istotę i pochodzenie powoduje zagrożenie, że to, co w niej nieskryte zostanie przez człowieka błędnie wyłożone albo w ogóle przeoczone. Odkrywanie zostaje więc w niej zastąpione wyzywaniem[6]. Największym niebezpieczeństwem związanym z techniką jest to, że w niej człowiek i przyroda (physis) jawią się jako skład (środek do czegoś). Jednak dwuznaczność techniki polega na tym, że jej istota, choć jest w niej zakrywana, nadal w niej tkwi. I to właśnie ta skryta istota techniki niesie ratunek przed nią samą[7]. Ratunek zawarty w istocie techniki polega na dosięgnięciu jej w samej jej istocie i doprowadzeniu tej istoty do jaśnienia. Jak jednak jest możliwe dosięgnięcie istoty techniki? Jak możliwe jest dostrzeżenie i otaczanie opieką tego, co niesie ratunek? Heidegger podkreśla, że dostrzeżenie techniki w jej istocie nie jest możliwe w obszarze panowania samej techniki. Ważne jest zatem, by, po pierwsze, zdystansować się wobec techniki i zdać sobie sprawę ze związanych z nią niebezpieczeństw oraz, po drugie, podjąć namysł nad techniką z jednej strony w obszarze

1 O sztuce współczesnej w kontekście hermeneutycznych rozważań Heideggera piszę szeroko w książce *Doświadczenie estetyczne i sztuka współczesna w hermeneutycznych horyzontach rozumienia*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017, s. 247-317.

2 M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, tłum. K. Wolicki, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, (red.) K. Michalski, tłum. K. Michalski i inni, Czytelnik, Warszawa 1997, s. 231.

3 Tamże, s. 232.

4 Zob. tenże, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, PWN, Warszawa 2005, s. 272–298 oraz tenże, *O istocie prawdy*, tłum. J. Filek, w: tegoż, *Znaki drogi*, tłum. zb., Fundacja Aletheia, Warszawa 1995, s. 67-87.

5 Por. tenże, *Pytanie o technikę*, dz. cyt., s. 231.

6 Tamże, s. 231.

7 Heidegger cytuje Friedricha Hölderlina, który pisze: „Tam gdzie niebezpieczeństwo, Rośnie też to, co niesie ratunek". Tamże, s. 247.

źródłowo z nią spokrewnionym, a z drugiej – w obszarze wobec niej odmiennym. Takim obszarem jest właśnie sztuka. Szansą na dostrzeżenie istoty techniki może być ponowne zbliżenie jej ze sztuką. Istotnym jawi się zatem zadanie skonfrontowania techniki ze sztuką w celu wskazania ich źródłowej przynależności.

Wzajemne interakcje sztuki współczesnej, nauki i techniki

Uważam, że dosięgnięcie wspólnego, zapomnianego źródła sztuki i techniki umożliwia korzystająca z najnowszych technologii sztuka współczesna (do której Heidegger nie mógł nawiązać). Do zespolenia współczesnej sztuki, nauki i techniki przyczyniły się zwłaszcza technologie cyfrowe i medialne, a także przeobrażenia, które nastąpiły w sposobie uprawiania obu dziedzin. Za sprawą między innymi teorii metodologicznych Karla Poppera, Thomasa Kuhna i Paula Feyerabenda nauka zbliżyła się do sztuki, gdyż zaczęto w niej dostrzegać relatywizm, niejednoznaczność, a także wagę występujących w niej jakości estetycznych. Podział na obiektywną naukę i subiektywną sztukę okazał się mitem. Nauka ujawniła tkwiącą w niej estetyczność, a sztuka zaczęła wykazywać się swoistą racjonalnością. Artyści współcześni, nastawieni poznawczo i krytycznie, otwarci na świat kulturowych przeobrażeń, zaczęli wykraczać poza wydzielone niegdyś sztuce terytoria i tworzyć swoje dzieła w innych sektorach kultury, miedzy innymi w laboratoriach naukowych. Przeobrażenia zarówno w sposobie uprawiania nauki, jak i sztuki sprawiły, że światy naukowe i artystyczne zaczęły wzajemnie otwierać się na siebie i przenikać. Jak pisze Joanna Hańderek:

> W sztuce elektronicznej czy biotechnologicznej trudno jest często odróżnić naukę od sztuki, eksperyment od poszukiwania, futurologiczne wizje od współczesnych możliwości, dzieje się ona bowiem pomiędzy światem artystycznej ekspresji a nauki ścisłej, pomiędzy naszymi przeczuciami przyszłości i złożoną analizą technologicznych wymiarów codzienności[8].

Współczesna sztuka prowadzi dialog między innymi z genetyką, fizyką, biotechnologią, badaniami nad sztuczną inteligencją i innymi współczesnymi gałęziami nauki. Efektem tego typu dialogów są bio-art, sztuka robotyczna, transgeniczna, nanotechnologiczna. Za sprawą koegzystencji sztuki, nauki i nowych technologii rodzi się nowa wrażliwość estetyczna, pozwalająca potraktować wytwory naukowe analogicznie do wytworów artystycznych. W kontekście rozważań Heideggerowskich można powiedzieć, że zbliżenie - w tym przypadku nauki, sztuki i techniki - wskazuje na ich wspólny rodowód, jakim jest odkrywanie (poiesis). Jednak nie tylko sztuka oddziałuje na sposób postrzegania nauki i technologii, ale również nauka i technologie oddziałują na sztukę. Zastosowane w sztuce nowe technologie zasadniczo zmieniają jej charakter. Coraz mniej myślimy o niej w kategoriach przedmiotowych, a coraz bardziej jako o procesie czy też pewnym kontekście inicjującym interakcję[9]. Takie myślenie przekłada się na otaczającą nas rzeczywistość, która zaczyna się jawić jako mniej substancjalna, a coraz bardziej zmienna, efemeryczna i zjawiskowa. Mamy tu do czynienia z estetyzacją głęboką, o której pisał między innymi Wolfgang Welsch[10]. Za sprawą symbiozy sztuki i nowych technologii odmetafizycznieniu ulega nie tylko nauka, ale również sztuka, a generowana przez ową symbiozę nowa wrażliwość oddziałuje na zmianę postrzegania otaczającego nas świata.

Sztuka współczesna często pełni rolę adaptacyjną, oswajając nas z przeobrażeniami kulturowymi, które dokonują się za sprawą rozwoju nauki, nowych mediów i technologii[11]. Wskazuje ona również na nowe wymiary życia generowane przez rozwój badań genetycznych, cybernetyki i informatyki. Przykładem tego rodzaju działalności może być twórczość związana z bio-artem i transhumanizmem. Artyści wywodzący się z tych nurtów (np. Eduardo Kac, ORLAN, Stelarc) tworzą często w laboratoriach naukowych, traktując naukę i technikę jako środek pracy twórczej.

8 J. Hańderek, *Sztuka jako doświadczenie współczesności*, w: *Obrazy i poznanie*, (red.) M. T. Kociuba, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2015, s. 79.

9 Zob. R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Rabid, Kraków 2002, s. 68.

10 Wolfgang Welsch wyróżnił estetyzację powierzchniową i głęboką. Ta pierwsza jest związana z przenoszeniem na świat codzienny najbardziej powierzchownych, hedonicznych wartości. Chodzi tu o upiększanie rzeczy w celu uczynienia ich bardziej atrakcyjnymi. Natomiast estetyzacja głęboka jest związana z niesubstancjalnym sposobem ujmowania rzeczywistości. Zob. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, Universitas, Kraków 2005, s. 32.

11 Zob. R. W. Kluszczyński, *art@science. O związkach między sztuką i nauką*, w: *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, (red.) tegoż, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Narodowe Centrum Kultury, Kraków, Warszawa 2011, s. 32–42.

Ich twórczość nie tylko stawia zmiany technologiczne w nowym świetle, ale również na te zmiany wpływa i je prowokuje. W swym entuzjazmie dla nowych technologii dostrzegają w nich nowe możliwości bycia, w jakiś sposób weryfikujące, a nawet przekraczające kondycję ludzką.

Przykładem twórczej symbiozy sztuki i nauki jest twórczość Eduarda Kaca, artysty tworzącego w laboratoriach naukowych, we współpracy ze znanymi naukowcami. Kac tworzy między innymi sztukę transgeniczną, wykraczającą poza ograniczenia natury. Jedną z najbardziej znanych jego realizacji jest GFP Bunny (2000), czyli fluorescencyjny królik Alba stworzony w 2000 roku we współpracy z francuskimi genetykami. Królik powstał w efekcie wprowadzenia genów fluorescencyjnej meduzy do jego genomu, co sprawiało, że po oświetleniu ultrafioletowymi promieniami, jego ciało stawało się fluorescencyjnie zielone. Kac nie traktuje Alby jako eksperymentu naukowego, ale raczej jako dzieło sztuki interaktywnej. Jak sam twierdzi, jest zainteresowany „nie tyle tworzeniem genetycznych przedmiotów, ile raczej transgenicznych, społecznych podmiotów”[12]. Artysta żywi nadzieję na oswajanie biotechnologii, a także powstałych w jej wyniku nowych form życia[13]. Innym przykładem jego działalności jest Edunia, roślina transgeniczna (2009), w której połączył swój własny materiał genetyczny z materiałem genetycznym petunii, która to transformacja genetyczna objawia się w specyficznym „użyłkowaniu” kwiatu.

Sztuka transgeniczna Kaca problematyzuje, a nawet kwestionuje wyniesienie człowieka ponad resztę świata organicznego. Pokazuje ona jedność wszelkiego życia organicznego na poziomie molekularnym. Jak pisze Monika Bakke:

> Ludzko-roślinna chimera w zamierzeniu artysty stanowi zakwestionowanie ontologicznej higieny tworzącej przepaść między gatunkiem ludzkim a wszystkimi innymi formami życia.
>
> Kac stwierdza bowiem, że swoją pracą chciał nawiązać do ciągłości życia i bliskości organizmów często uważanych przez nas za bardzo od siebie odległe, jak właśnie ludzie i rośliny[14].

Poprzez powoływanie do istnienia transgresyjnych form sztuki artysta narusza myślenie o świecie jako stałym i uporządkowanym.

W nurcie sztuki transhumanistycznej ciekawym fenomenem jest twórczość ORLAN i Stelarca. Dla artystów tych sztuka stała się narzędziem kreowania i przekształcania ich własnych tożsamości, co wiąże się z wykraczaniem poza narzucone przez rzeczywistość ograniczenia. U obu artystów proces przemiany siebie został zainicjowany symbolicznym gestem zmiany imienia, co można odczytywać jako próbę wyjścia poza krąg warunkowania kulturowego[15]. ORLAN w swoim projekcie przekształcania ciała (Self-hybridizations) wykracza poza jego biologiczne i kulturowe ograniczenia ku nowym możliwościom bycia. W rozpoczętym w 1994 roku projekcie artystka przeobrażała własną cielesność zmierzając do formy powstałej w wyniku komputerowej syntezy rysów jej własnej twarzy oraz klasycznych malarskich przedstawień Diany, Psyche, Europy i Mony Lisy. Towarzyszyło jej przekonanie, że ciało nie musi być uwarunkowane wyłącznie biologicznie, ale może ono podlegać przekształceniom w drodze ku realizowanej wizji[16]. Jak pisze Ryszard Kluszczyński, ORLAN wkracza w przestrzeń „między ciałem realnym, biologicznym a ciałem wirtualnym, między naturą a technosferą, między skomercjalizowaną kulturą patriarchalną a cyberfeminizmem”[17].

Stelarc, podobnie jak ORLAN, potraktował własne ciało jako przestrzeń transformacji własnej tożsamości. Z twórczością Kaca łączy go natomiast próba przekroczenia ludzkiej kondycji. Artysta w swojej twórczości wskazuje nie tylko na możliwość przekształcania własnej cielesności ku zaprojektowanej wizji (jak ORLAN), ale również na możliwość tworzenia nowego (naruszającego oczekiwania związane z biologiczną budową) oblicza człowieka. W swoich realizacjach, tworzonych we współpracy z naukowcami, dąży do syntezy biosfery z technosferą. Miejscem tej syntezy staje się jego własne ciało. W cyklu swoich prac performatywnych zatytułowanych „Wzmocnione ciało” (Amplified body) z lat 70. i 80. XX wieku artysta dokonywał przekształcenia fizjologicznych procesów rozwijających się w głębi jego ciała w zewnętrzną strukturę performensu

12 Cyt. za: M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 168.
13 Tamże, s. 171.
14 Tamże, s. 172-173.
15 Zob. J. Hańderek, *Sztuka jako doświadczenie współczesności*, dz. cyt., s. 74–75.
16 Por. R. W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne…*, dz. cyt., s. 194.
17 Tamże, s. 194.

(emisję dźwięków, projekcje świetlne i wideo). Potraktował swoje ciało zarówno jako środek, jak i efekt pracy twórczej. Powstały w ten sposób biotechnologiczny environment stawał się rozszerzeniem ciała artysty. We wspomnianej realizacji artysta poddał problematyzacji granice między biosferą i technosferą, a także tym, co wewnętrzne i zewnętrzne, wydobywając wirtualne wymiary ludzkiego ciała[18]. Zdaniem Stelarca w miarę postępu technologia przestanie być jedynie rozszerzeniem cielesności, ale przeniknie do wnętrzna ciała, przeobrażając je w ciało biologiczno-technologiczne. W ten sposób przejmie funkcje, których człowiek nie jest w stanie sam wypełniać[19].

Umieszczając powyższe realizacje artystyczne w kontekście Heideggerowskich rozważań można stwierdzić, że ukazują one naukę i technikę w ich funkcji poietycznej, a nie utylitarnej. Odsłaniają nowe wymiary rzeczywistości i związane z nimi nowe możliwości bycia w świecie. Wymienione realizacje artystyczne pokazują również jak nowe technologie umożliwiają wyjście poza myślenie metafizyczne, związane z nim dualne kategorie (np. podmiot - przedmiot, ludzkie – nieludzkie, tworzenie - odkrywanie, natura - kultura, biosfera - technosfera itp.). Z drugiej strony, wraz z umieszczeniem wyżej omówionych prac w horyzoncie myśli Heideggera wyłaniają się pytania i wątpliwości - czy przypadkiem nie stanowią one sprzeniewierzenia istoty sztuki? Czy nie mamy w nich do czynienia z zagłuszeniem mowy bycia poprzez sprawowanie nad nim władzy? Czy, na przykład, sztuka Stelarca nie ucieleśnia obaw Heideggera, który w tekście W drodze do języka pisał, że wraz z panowaniem techniki człowiek oddala się od siebie, stając się „dostosowanym do maszyn monstrum"?[20]. Czy nie wzmacnia ona uprzedmiotawiającego podejścia do świata (natury) i czy nie pogłębia procesu jego desakralizacji? Czy sztuka, o której mowa, nie daje złudnego poczucia panowania nad otaczającym światem? A może raczej odwrotnie, czy nie „osłabia" ona podmiotu wskazując na zależność tego, co ludzkie od tego, co pozaludzkie? Odpowiedzi na te pytania nie mogą być jednoznaczne, co wynika z niejednoznaczności tego rodzaju sztuki, która opiera się na ontologicznie słabej, aletheicznej podstawie.

Szczególnie interesująca w kontekście rozważań Heideggera jest sztuka zdystansowana wobec nauki i techniki, gdyż wskazuje ona (podobnie jak Heidegger) na niebezpieczeństwa techniki, która oddaliła się od sztuki, czyli swojego poietycznego potencjału. Jako przykład można podać twórczość artystów krytycznych, którzy posługując się w swojej twórczości nowymi mediami albo materiałem z laboratoriów naukowych, prowokują refleksję krytyczną na temat kultury, nauki i techniki oraz odsłaniają ukryte w nich struktury ideologiczne, a także systemy sprawowania i reprodukowania władzy. Artyści często wykorzystują w niekonwencjonalny sposób metody stosowane powszechnie w nauce i medycynie, stawiając je zarazem w krytycznym świetle. W ten sposób ujawniają ukryte przed ludzkim wzrokiem a stosowane na szeroką skalę mechanizmy działania. Na przykład Grzegorz Klaman w swoich instalacjach z 1993 roku (*Kathabasis i Emblematy*) pokazał fragmenty ludzkiego ciała umieszczone w formalinie, wskazując na proces zawłaszczania ciała przez medycynę i naukę, które ograniczają je do roli pomocy naukowej, materiału medycznego bądź elementu wymiany[21]. Artysta podkreślał, że celem jego sztuki nie było wykorzystywanie ciał, ale raczej ujawnianie instrumentalnego traktowania ich przez społecznie akceptowane praktyki naukowe.

Podsumowanie

Sztuka współczesna wkracza w domenę nauki, stając się krytyką, poznaniem, a także dziedziną przeobrażającą rzeczywistość. Jednak pomimo zaznaczającej się koegzystencji sztuki, nauki i technologii poznanie w sztuce różni się od tego, które oferuje dyskurs naukowy w jego tradycyjnej postaci. Sztuka współczesna sprzężona z nauką i technologią nie dąży do jasności, oczywistości i wyraźności ani też do adekwatności z rzeczywistością. Daje natomiast sposobność dostrzeżenia zagrożeń, które płyną z panowania techniki, a także dostrzeżenia jej przesłoniętej istoty (poiesis) i związanych z nią możliwości. Sami naukowcy stają się poniekąd artystami, kiedy tylko wyzwalają się z Kartezjańskiego sposobu uprawiania nauki. Sztuka współczesna często kwestionuje wyjątkowość człowieka wykraczając poza paradygmat humanistyczny, na

18 Tamże, s. 196.

19 Tamże.

20 M. Heidegger, *W drodze do języka*, tłum. J. Mizera, Aletheia, Warszawa 2007, s. 171.

21 Zob. J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian po 1989 roku*, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2005, s. 119.

którym nauka się wspierała. Zaszczepiając niepewność i ambiwalencję na rzekomej neutralności dyskursu naukowego sztuka współczesna prowadzi do estetyzacji nauki wskazując na jej słabe (aletheiczne) podstawy, a koegzystując z nauką i techniką dąży do wydobycia jej przesłoniętej istoty (poiesis), tym samym ukazuje naukę w jej źródłowości i pokrewieństwie ze sztuką.

Bibliografia

Bakke M., Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010.

Hańderek J., Sztuka jako doświadczenie współczesności, w: Obrazy i poznanie, (red.) M. T. Kociuba, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2015.

Heidegger M., Bycie i czas, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

Heidegger M., Pytanie o technikę, tłum. K. Wolicki, w: tegoż, Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane, (red.) K. Michalski, tłum. K. Michalski i inni, Czytelnik, Warszawa 1997.

Heidegger M., W drodze do języka, tłum. J. Mizera, Aletheia, Warszawa 2007.

Kluszczyński R. W., HYPERLINK "mailto:art.@scence" art@scence. O związkach między sztuką i nauką, w: W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii, (red.) tegoż, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Narodowe Centrum Kultury, Kraków–Warszawa 2011.

Kluszczyński R. W., Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów, Rabid, Kraków 2002.

M. Heidegger, O istocie prawdy, tłum. J. Filek, w: tegoż, Znaki drogi, tłum. zbiorowe, Fundacja Aletheia, Warszawa 1995.

Welsch W., Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki, tłum. K. Guczalska, Universitas, Kraków 2005.

Ziółkowska-Juś A., Doświadczenie estetyczne i sztuka współczesna w hermeneutycznych horyzontach rozumienia, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.

Zydorowicz J., Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian po 1989 roku, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2005.

Anna Ziółkowska-Juś – doktor filozofii, adiunkt w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książek Rola świadomości w konstytuowaniu człowieka. *Roman Ingarden a Paul Ricoeur* (2011) oraz *Doświadczenie estetyczne i sztuka współczesna w hermeneutycznych horyzontach rozumienia* (2017). Zajmuje się filozofią człowieka, fenomenologią, hermeneutyką i filozofią współczesnych praktyk artystycznych.

Abstrakt

Artykuł dotyczy refleksji nad użytecznością „starych" teorii do analizy, badania, a przede wszystkim zrozumienia najnowszych zjawisk związanych ze sferą sztuki. Punktem wyjścia podejmowanych rozważań jest teoria mediów Marshalla McLuhana. Sformułowane przez niego tezy dotyczące skutków pojawiania się, upowszechniania oraz oddziaływania kolejnych przekaźników (zwłaszcza zaś, tych służących międzyludzkiej komunikacji) w dużym stopniu odnoszą się także do ról, jakie zarówno sama sztuka, jak i tworzący ją artyści pełnią w społeczeństwie. Głównym celem artykułu jest odpowiedź na pytanie, czy ta historyczna już teoria może z powodzeniem służyć do komentowania nowych artystycznych opowieści.

Słowa kluczowe:

teoria mediów Marshalla McLuhana, społeczna funkcja sztuki

Kalina Kukiełko-Rogozińska
Uniwersytet Szczeciński
kalina_kukielko@wp.pl

Old theory, new story. Marshall McLuhan i jego koncepcja sztuki

Cynthia Freeland w jednym z rozdziałów bardzo interesującej książki Czy to jest sztuka? pisze o podejściu McLuhana do mediów i zauważa, iż był on

> [...] przekonany, że nowe technologie promują demokrację i wzmagają ludzką percepcję. Wypowiadając się o radiu, telewizji, telefonach i komputerach, ukuł wyrażenia takie jak „środek przekazu jest przekazem" i „globalna wioska", które stały się powszechnie znane. McLuhan czuł, że nowe media najlepiej rozumieją i wykorzystują artyści, którzy szybciej pojmują możliwości, jakie stwarzają nowe koncepcje i sposoby komunikowania się. Artystę w społeczeństwie uważał za kogoś szczególnego – za „bezcielesnego człowieka" obdarzonego „integralną świadomością[1].

1 C. Freeland, Czy to *jest sztuka?*, tłum. R. Bartołd, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2004, s. 203.

W tym skondensowanym opisie autorka trafnie zarysowała podstawy teorii sztuki kanadyjskiego myśliciela i choć kilka akapitów dalej, podkreśla, że kwestionuje „entuzjastyczny stosunek McLuhana do nowych mediów"[2], to jest on dobrym wprowadzeniem do podejmowanych przeze mnie rozważań. McLuhan faktycznie może wydawać się technoentuzjastą, ale jest to jedynie pierwsze wrażanie, które prędko znika, jeśli zapoznamy się dokładniej z głoszonymi przez niego tezami. Nie ulega jednak wątpliwości, że – jak to słusznie zauważyła Freeland w przywołanym wyżej cytacie – sztuka zajmuje w sformułowanej przez niego teorii mediów bardzo ważne miejsce, a sami artyści są w niej traktowani jako wyjątkowi członkowie społeczeństwa.

Jednak nim przedstawię, siłą rzeczy bardzo syntetycznie, koncepcję sztuki w ujęciu McLuhana, chciałbym zwrócić uwagę na kilka istotnych założeń, które leżą u jej podstaw. Po pierwsze, powinniśmy pamiętać o tym, że dla profesora z Toronto pojęcie „sztuka" miało bardzo szeroki zakres. Nie ograniczał go jedynie do sztuk wizualnych, muzyki czy literatury, ale obejmował nim wszystkie działania człowieka, które wiążą się z powstaniem czegoś, czego nie stworzyła natura. Po drugie, prawdziwe znaczenie sztuki i artystów można zrozumieć tylko wówczas, gdy zidentyfikuje się role, jaką pełnią w historycznej przemianie społeczeństwa i związanej z nią kultury (a zwłaszcza dominujących w niej środków przekazu). I po trzecie, wbrew powszechnemu mniemaniu społeczeństwo nie ma wpływu na postać, jaką przyjmuje w nim sztuka i komunikacja, ale samo jest nieustannie kształtowane przez ich wzajemne relacje[3]. Ostatnie stwierdzenie wynika bezpośrednio z założeń determinizmu technologicznego, wedle których otoczenie człowieka zawsze kształtowane jest w danym okresie sposoby komunikacji. Za każdym razem gdy pojawia się nowy środek przekazu zawsze następują zmiany zarówno w stosunkach międzyludzkich, jak i w towarzyszącej medium kulturze.

Opierając się na tych założeniach McLuhan podzielił dzieje ludzkiej cywilizacji na cztery podstawowe etapy. Pierwszy z nich to epoka plemienna i towarzysząca jej kultura oralna. Dominującym sposobem komunikacji było w niej oczywiście słowo mówione, a życie człowieka opierało się na naturalnym balansie zmysłów (we wszystkie jego działania zaangażowane były równomiernie wzrok, słuch, dotyk, węch i smak). W epoce plemiennej artystą jest każdy członek społeczności. Rzeczywistość jest wielowymiarowa i obejmuje również niewidzialny dla oka wymiar duchowy. Artyści przedstawiają ją dokładnie tak, jak ją odbierają: między innymi przez wzrok, słuch i emocje. Nie odtwarzają zatem jakiegoś wyizolowanego wizualnego fragmentu otoczenia, lecz wszystkie jego sfery jednocześnie. Najważniejszą funkcją sztuki tego okresu jest stapianie w jedno człowieka i jego środowiska. Sztuka w społeczeństwie plemiennym ma wprowadzać ludzi w Kosmos: konsolidować ich i łączyć z siłami wszechświata.

Drugi etap wskazany przez McLuhana, to epoka alfabetu fonetycznego i związanej z nim kultury pisma. Wynalezienie pisma fonetycznego stało się, zdaniem autora, punktem przełomowym w odejściu od życia w organizacji plemiennej na rzecz złożonych struktur społecznych. Stało się tak z powodu stosunkowo łatwej nauki pisma oraz dzięki nieznanym wcześniej możliwościom przekazywania zapisków na duże odległości. Pojawienie się alfabetu odcisnęło swoje piętno także na jednostkowym życiu człowieka. Poprzez dominację wzroku kultura fonetyczna dostarczyła bowiem ludziom narzędzia tłumienia uczuć i emocji we wszelkich działaniach. Ludzie pisma przestali czuć, a zaczęli rozumować, sekwencyjnie i linearnie porządkując i kategoryzując – w sposób przypominający zapis literowy – wszystkie dostępne w otoczeniu dane[4]. Powstanie perspektywy linearnej odegrało dużą rolę także w dziedzinie sztuki, a zwłaszcza w rozwijaniu przedstawień w malarstwie. Zmiany te wynikają z rosnącej dominacji wzroku, która sprawiła, że wrodzone wielozmysłowe postrzeganie przestrzeni przez człowieka plemiennego zostało zastąpione przez wyuczoną percepcję wizualną człowieka pisma i wzroku[5]. W tej epoce rozpoczął się również proces specjalizacji i oddzielenia sztuki od życia codziennego. Artysta stał członkiem społeczeństwa o wyjątkowym statusie i umiejętnościach. Od tej pory, zarówno gdy będzie stawiany na piedestale, jak i odtrącany jako „nieużyteczny" członek społeczeństwa,

2 Tamże, s. 205.

3 Por. K. Kukiełko-Rogozińska, *Miedzy nauką a sztuką. Teoria i praktyka artystyczna w ujęciu Marshalla McLuhana*, NCK, Warszawa 2014, s. 124–125.

4 Zob. M. McLuhan, E. Norden, *Wywiad dla „Playboya". Szczera rozmowa z arcykapłanem popkultu i metafizykiem mediów*, w: *Wybór tekstów*, (red.) E. McLuhan, F. Zingrone, tłum. E. Różalska, J. Stokłosa, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 341–342.

5 Por. P. Grosswiler, *The Method is the message. Rethinking McLuhan through critical theory*, Black Rose Books, Montreal– New York 1998, s. 92.

oddala się od plemienia, gdzie wszyscy byli jednakowo zaangażowani w tworzenie sztuki.

Kolejny etap to epoka Gutenberga i kultura druku. Jej początek wyznacza niezwykły wynalazek Johannesa Gutenberga: zastosowanie ruchomej czcionki w prasie drukarskiej. Ta innowacja, spowodowała dalsze zmiany w społecznym i jednostkowym życiu człowieka, zapoczątkowane przez powstanie alfabetu fonetycznego.

> Druk to najwyższy stopień rozwoju kultury alfabetu, którego podstawowym skutkiem jest detrybalizacja i dekolektywizacja człowieka. Druk maksymalnie intensyfikuje wizualne cechy alfabetu, przez co zwiększa indywidualizującą moc alfabetu fonetycznego znacznie bardziej niż mogła to kiedykolwiek uczynić kultura rękopisu. Druk jest technologią indywidualizmu[6].

Zdaniem McLuhana, efektem oddziaływania druku jest pojawienie się podziału na intelekt i emocje, które nie istnieje w poprzednich etapach rozwoju. Człowiek epoki druku został więc ostatecznie pozbawiony wyrazistych reakcji emocjonalnych właściwych społeczeństwom przedpiśmiennym. Sztukę epoki Gutenberga charakteryzuje pojawienie się nowej perspektywy centralnej w malarstwie renesansowym. Była to konstrukcja perspektywiczna, polegająca

> […] na ustaleniu jednego punktu zbiegu: wszystkie linie przecinały się w jednym punkcie w głębi obrazu. Ten nieskończenie odległy punkt zbiegu, umiejscowiony jest w centrum płaszczyzny wstawionej między przestrzeń trójwymiarową a oko widza. Przestrzeń geometryczna obrazu ma kształt kubiczny i traktowana jest jako przestrzeń rzutowa jednoznacznie powiązana z odwzorowującym ją obrazem[7].

Perspektywa trójwymiarowa stała się fundamentem nowożytnej kultury wizualnej funkcjonującej przez następne stulecia. W epoce druku artysta przyjął niepodzielną dominację wertykalności, horyzontalności i symetrii jako warunku koniecznego porządku. Takie podejście na długo zagościło w świadomości całej zachodniej sztuki[8].

Sformułowanie koncepcji zakrzywionej czasoprzestrzeni w ramach szczególnej teorii względności w 1905 roku zapoczątkowało ostatnią z wyróżnionych przez kanadyjskiego badacza epokę: erę elektryczności i kultury mediów elektronicznych[9]. Jest to jego zdaniem najbardziej niezwykły etap rozwoju ludzkości i zapewne dlatego poświęcił mu w swoich rozważaniach dużo miejsca. Zdaniem kanadyjskiego autora, dzięki intensywnemu oddziaływaniu mediów elektronicznych ludzie odzyskali bowiem możliwość osiągania synestezji, czyli właściwej społecznościom plemiennym równowagi między zmysłami. McLuhan zaczerpnął to pojęcie od Ernsta H. Gombricha, który w książce Sztuka i złudzenie pisze: „Synestezja, polegająca na przenoszeniu wrażeń z jednej dziedziny na inną, istnieje faktycznie i w żadnym języku nie brak na to dowodów. Działa w obydwu kierunkach – ze wzroku na słuch, ze słuchu na wzrok"[10]. Według McLuhana jest to proces całościowego zaangażowania i oddziaływania zmysłów pod wpływem odpowiedniego bodźca, stanowiący odpowiedź ciała i umysłu na doświadczenie działające na wszystkie zmysły jednocześnie[11].

Dążenie do osiągnięcia stanu synestezji towarzyszy ludziom od pierwszych zmian w percepcji, wywołanych przez pojawienie się alfabetu, a w toku cywilizacyjnego rozwoju wzmocnionych jeszcze działaniem prasy drukarskiej. Zmiany w percepcji wynikające z dominacji wzroku w kulturze

> [s]zczególnie dręczył[y] […] artystów, jako najbardziej „wrażliwych" na rzeczywistość członków społeczeństwa, którzy w synestezji widzieli sposób najpełniejszego odczuwania świata. Próby stworzenia dzieła, którego odbiór powodowałby zaangażowanie wszystkich zmysłów, spędziły sen z powiek pokoleniom twórców[12].

6 M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga. Tworzenie człowieka druku*, tłum. A. Wojtasik, NCK, Warszawa 2017, s. 272.

7 M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX w. – o roli słowa i obrazu*, PWN, Warszawa 1993, s. 26.

8 Zob. M. McLuhan, Q. Fiore, J. Agel, *Medium is the massage*, Bantam Books Inc., New York 1967, s. 54.

9 „Media elektroniczne to telegraf, radio film, telefon, komputer i telewizja". M. McLuhan, E. Norden, *Wywiad dla Playboya…*, dz. cyt., s. 346.

10 E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, tłum. J. Zarański, PIW, Warszawa 1981, s. 354.

11 Por. M. McLuhan, *Verbi-voco-visual explorations*, Something Else Press, New York 1967, s. 12.

12 K. Kukiełko-Rogozińska, *Miedzy nauką a sztuką…*, dz. cyt., s. 137.

Zdaniem McLuhana, media elektroniczne pozwalają odbiorcom na zrównoważone współdziałanie wszystkich zmysłów i dzięki temu mogą kształtować ich na podobieństwo członków społeczności przedpiśmiennych: zaangażowanych emocjonalnie w działania, współpracujących, kierujących się intuicją. Wedle słów kanadyjskiego teoretyka mediów:

> Nowe media, które w coraz większym stopniu zastępują pismo i druk, zaczęły ponownie gromadzić wieloraką zmysłowość integralnej mowy. Dotyk, smak, ruch ciała i dźwięk odtwarzają na powrót tę akustyczną przestrzeń, którą zniosło pismo fonetyczne[13].

To właśnie dzięki tym właściwościom nowych mediów rozpoczął się proces powrotu do przedpiśmiennej, ponadjednostkowej wspólnoty: „globalnej wioski" (global village), przypominającej społeczeństwa plemienne istniejące przed wynalezieniem pisma, ponieważ „[...] nowa kultura elektryczności na powrót opiera nasze życie na podstawach plemiennych"[14]. Nawiązując do sposobu życia w społeczności przedpiśmiennej możemy przyjąć, że szuka podobnie będzie funkcjonować w globalnej wiosce. Artyści epoki mediów elektronicznych powinni zatem robić wszystko by doprowadzić do pełnej integracji ze światem natury, szeroko ujmowanym Kosmosem i usuwania rozbieżności między zewnętrznymi i wewnętrznymi doświadczeniami jednostek.

Warto jednak podkreślić, że zdaniem McLuhana, zanim idea globalnej wioski zostanie w pełni urzeczywistniona, rola sztuki nie powinna polegać na łączeniu ludzi z ich otoczeniem, lecz przeciwnie, na próbach pokazania go i uwolnienia się spod jego wpływu. Pismo fonetyczne, druk i kolejne wynalazki komunikacyjne doprowadziły bowiem do rozpadu więzi między człowiekiem i naturą. Także w epoce elektryczności, epoce ciągłej i szybkiej zmiany otoczenia, trudno o łączenie się z środowiskiem, a najprostszą reakcją na jego oddziaływanie staje się otępienie[15].

Wskazówki, które podaje McLuhan wobec zadań sztuki przed wejściem ludzkości w erę globalnej wioski mogą być użyteczną podstawą teoretyczną także dla analizy współczesnej twórczości artystycznej. Na pytanie: jak powinna obecnie funkcjonować sztuka? można za nim odpowiedzieć, że jako system alarmowy, ponieważ sztuka jest ujmowana przez niego jako „system wczesnego ostrzegania", dzięki któremu możemy uświadomić sobie wszystkie psychiczne, społeczne i technologiczne konsekwencje każdego nowego medium oraz przekształcanej przez niego kultury[16]. Zdaniem McLuhana, artystyczne kalkulacje odnoszące się do zmian społecznych i technologicznych zwykle wyprzedzają naukę i technikę przynajmniej o jedno pokolenie[17]. Zgodnie z jego własnymi słowami:

> [...] sztuka podobnie jak radar działa jako „system wczesnego ostrzegania", uzbrajając nas w zdolność odkrywania celów społecznych i psychicznych w ich kolejności pojawiania się oraz umożliwiając przygotowanie do zmierzenia się z nimi. Takie pojmowanie sztuki jako siły przewidującej, przeciwstawia się rozpowszechnionemu wyobrażeniu o niej wyłącznie jako środku autoekspresji. [...] Sztuka jako radar podejmuje raczej funkcję niezbędnego treningu percepcji niż rolę uprzywilejowanej pożywki dla elit[18].

Poza funkcją ostrzegawczą, sztuki może być traktowana, zdaniem kanadyjskiego autora, jako forma poznania. W tym kontekście szczególnie ważne jest to, że McLuhan nie traktuje sztuki jako sposobu ucieczki od monotonnego życia codziennego czy przeżycia katharsis, ale uznaje ją za niezwykle istotny element postawy wobec rzeczywistości, który jest konieczny do zrozumienia miejsca, jakie zajmujemy w świecie. Wszyscy artyści, wszystkie rodzaje sztuki niezależnie od historycznego momentu i miejsca występowania, dostarczają niezbędnych do tego informacji.

13 M. McLuhan, *Eksploracje*, w: (red.) E. McLuhan, F. Zingrone, *Wybór tekstów*, dz. cyt., s. 428.
14 Tenże, *Galaktyka Gutenberga...*, dz. cyt., s. 88.
15 Por. E. McLuhan, W. Kuhns, *Poetics on the warpath*, w: *Marshall McLuhan: the book of probes*, (red.) M. McLuhan, D. Carson, Corte Madera 2003, s. 419–421.
16 Por. M. McLuhan, *Art as anti-environment*, „Art News Annual" 1966, nr 31, s. 55.
17 Por. tenże, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004, s. 414.
18 Tenże, *Introduction to the second edition*, w: Tegoż, *Understanding Media. The Extension of man (Critical Edition)*, Gingko Press, Corte Madera 2003, s. 16.

> Dzięki sztuce jesteśmy w stanie oprzeć się nawałowi rutyny i zwyczajów, obserwując je i podważając. [...] Sztuka to nie tylko zabawa, ale również przedłużenie ludzkiej świadomości w ramach ustalonych konwencjonalnych wzorców[19].

> Sztuka wyposaża nas zatem w narzędzia i umiejętności niezbędne do zrozumienia zarówno zastanej, jak i nadchodzącej rzeczywistości. Jest nowym rodzajem percepcji, mającej moc kierowania społeczeństwa na nowe relacje i postawy [20].

McLuhan, którego wbrew pozorom nie można nazwać apologetą mediów, był więc przekonany, że sztuka jest najlepszym narzędziem do opisu i interpretacji otaczającej nas, kreowanej przez nie rzeczywistości. Z tego przekonania wynika trzecia istotna funkcja sztuki, a mianowicie traktowanie jej szczególnej formy języka doświadczenia. „Autor, który zawsze chętnie odwoływał się do terminologii lingwistycznej, definiuje <<język>> jako wyjątkowy mechanizm społeczny, pozwalający na kodyfikację doświadczeń poszczególnych społeczeństw"[21]. Pojęciem kluczowym jest tu właśnie „doświadczenie" W tym ujęciu nie ma już podstaw do utrzymania podziału na codzienne doświadczenia życiowe i doświadczenia natury estetycznej, a tym samym sferę sacrum sztuki i profanum rzeczywistości. Wszystko nierozerwalnie łączy się ze sobą: sztuka rodzi się z codziennych doświadczeń, a codzienność wypełnia się sztuką. Sztuką w tym ujęciu nie są tylko dzieła artystyczne rozumiane jako element przeżycia estetycznego, ale wszystkie przedmioty czy działania, włączające się w codzienne doświadczenie i współtworzące jego strukturę. Bez wglądu w codzienność nie uzyskamy pełnej wiedzy o sztuce. A naukowa refleksja zwykle separuje przedmiot od tworzących go procesów.

McLuhan opisał historię człowieka jako następstwo kolejnych sposobów komunikowania się, z których każdy powodował radykalną zmianę w sposobie odczuwania (i wyrażania emocji), myślenia i wartościowania. Sztuka, która w społeczeństwie plemiennym była działaniem magiczno-religijnym, z biegiem czasu przekształciła się w technikę opisu i komentowania rzeczywistości świeckiej, współcześnie zaś nadała sobie nową, nieokreśloną funkcję: ani religijną, ani świecką[22]. Dla McLuhana zawsze pozostaje jednak podstawowym zestawem przetrwania we współczesnej rzeczywistości. To szuka, jakkolwiek będziemy definiować to pojęcie, może zapewnić nam jedyny sposób kontrolowania zmian zachodzących w rzeczywistości po pojawieniu się nowego środka przekazu. Główną częścią tego zestawu są artyści, ich twórczość, a także role, jakie pełnią w społeczeństwie. Ale jest to opowieść wymagająca odrębnego opracowania.

19 Tenże, *Zrozumieć media*, dz. cyt., s. 310–313.

20 Por. tenże, *Culture is our business*, Ballantine Books, New York–Toronto 1989, s. 46 [tłum. własne].

21 K. Kukiełko-Rogozińska, *Między nauką a sztuką*, dz. cyt., s. 157.

22 Por. S. Sontag, *Understanding M.*, w: *McLuhan: hot & cool*, (red.) G. E. Stern, Dial Press, New York 1967, s. 254–263.

Bibliografia

Freeland C., Czy to jest sztuka?, tłum. R. Bartołd, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2004.

Gombrich E. H., Sztuka i złudzenie, tłum. J. Zarański, PIW, Warszawa 1981.

Grosswiler P., The Method is the message. Rethinking McLuhan through critical theory, Black Rose Books, Montreal–New York 1998.

Kukiełko-Rogozińska K., Między nauką a sztuką. Teoria i praktyka artystyczna w ujęciu Marshalla McLuhana, NCK, Warszawa 2014.

McLuhan E., Zingrone F. (red.), Wybór tekstów, tłum. E. Różalska, J. Stokłosa, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001.

McLuhan M., Art as anti-environment, „Art News Annual" 1966, nr 31.

McLuhan M., Culture is our business, Ballantine Books, New York–Toronto 1989.

McLuhan M., Galaktyka Gutenberga. Tworzenie człowieka druku, tłum. A. Wojtasik, NCK, Warszawa 2017.

McLuhan M., Verbi-voco-visual explorations, Something Else Press, New York 1967.
McLuhan M., Understanding Media. The Extension of man (Critical Edition), Gingko Press, Corte Madera 2003.

McLuhan M., Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka, tłum. N. Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004.

McLuhan M., Q. Fiore, J. Agel, Medium is the massage, Bantam Books Inc., New York 1967.

Stern G. E. (red.), McLuhan: hot & cool, Dial Press, New York 1967.

Kalina Kukiełko-Rogozińska – adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Szczecińskiego; autorka książki *Między nauka a sztuką. Teoria i praktyka artystyczna w ujęciu Marshalla McLuhana*, nagrodzonej w 2016 roku The Pierre Savard Award; redaktorka naukowa pierwszego polskiego przekładu *Galaktyki Gutenberga* McLuhana (tłum. Andrzej Wojtasik, NCK, Warszawa 2017), uznanej przez Polskie Towarzystwo Socjologiczne za najlepsze tłumaczenie ubiegłego roku; Visiting Scholar na Concordia University of Edmonton w Kanadzie (2019).

Marianna Michałowska
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
mariamne@amu.edu.pl

Fotografia między mediami: od reprodukcji Waltera Benjamina do konwergencji Henry'ego Jenkinsa

Abstrakt

W artykule stawiam tezę, że specyficzność fotografii polega na jej dynamicznym wędrowaniu od jednego do drugiego fizycznego nośnika oraz pomiędzy platformami technologicznymi. Na tę cechę medium zwrócił już uwagę w latach 30. ubiegłego wieku Walter Benjamin w koncepcji reprodukcji. Współcześnie rozwijana teoria kultury konwergentnej (przez m.in. Henry'ego Jenkinsa, w polskiej recepcji piszą o tym m.in. K. Kopecka-Piech, M. Filiciak i A. Tarkowski) pozwala spojrzeć na tę klasyczną koncepcję, głoszącą zdolność obrazu fotograficznego do wędrówki między mediami, w nowy sposób – i dostrzec, że mobilność technologii idzie w parze z zależną od medium zmianą właściwości obrazu, która w oryginalny sposób przekształca stojące za nim kulturowe znaczenia. Podążając śladami Waltera Bejamina, Henry'ego Jenkinsa i Viléma Flussera, zamierzam przyjrzeć się modulacjom mediów w trzech obszarach twórczości artystycznej opartej na fotografii: sztuce zawłaszczenia (na przykładzie Iranian Film Stills Anety Grzeszykowskiej), sztuce obiektu (w realizacjach Konrada Kuzyszyna) oraz w amatorskich i często anonimowych praktykach fotografii mobilnej.

Słowa kluczowe

fotografia, konwergencja, reprodukcja, Walter Benjamin

Ramy teoretyczne dla moich rozważań wyznaczają dwa cytaty. Pierwszy – z roku 1936 określa perspektywę współczesnych intermedialnych relacji, drugi – z roku 2006 relacjonuje sytuację wędrówki treści pomiędzy mediami. W Dziele sztuki w dobie reprodukcji technicznej Walter Benjamin napisał, że

> […] jeśli w litografii kryła się wirtualna możliwość wydawania ilustrowanego dziennika, to w fotografii krył się przyszły film dźwiękowy[1].

1 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, w: tegoż, *Anioł historii*, (red.) H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 204.

Henry Jenkins, autor drugiego cytatu, pisze:

> Jako konwergencję rozumiem przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpracę różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne zachowania odbiorców mediów, którzy dotrą niemal wszędzie, poszukując takiej rozrywki, na jaką mają ochotę[2].

Zależność litografii i dziennika, fotografii i filmu jest przykładem konwergencji, zależności technologicznych, ale przede wszystkim kulturowych. Ten popularny obecnie termin to bowiem, by kontynuować myśl Jenkinsa, „pojęcie opisujące zmiany technologiczne, przemysłowe, kulturowe i społeczne"[3]. Obaj autorzy, mimo różnicy dzielącej ich epoki, zdają się mieć na myśli to samo – wędrowanie obrazów pomiędzy ewoluującymi technologiami medialnymi, a także – wędrowanie kulturowych motywów. Chociaż obaj odnoszą swoje rozważania do kultury masowej (Benjamin) lub popularnej (Jenkins), to w prezentowanym artykule chciałabym wskazać na możliwości wykorzystania pojęcia konwergencji w badaniu praktyki artystycznej. W pierwszej części artykułu poddam analizie zbieżności i różnice w myśleniu o obrazie reprodukowanym i konwergentnym według obu badaczy, a także zwrócę uwagę na możliwość zastosowania odniesień do koncepcji m.in. Viléma Flussera; w części drugiej zaproponuję analizę trzech wybranych realizacji artystycznych. Praca Anety Grzeszykowskiej Iranian Film Stills (2015) posłuży mi do ukazania wędrówek motywów artystycznych we współczesnej fotografii; obiekty Konrada Kuzyszyna z cyklu Kondycja ludzka (2005) wskażą na przeobrażenie znaczenia cielesności w fizycznej przestrzeni oraz w drukowanej i cyfrowej publikacji; wreszcie amatorskie praktyki mobilnej fotografii skierują naszą uwagę ku związkowi obrazu z platformą jego publikacji.

2 H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 9.

3 Tamże, s. 9.

Między reprodukcją a konwergencją – powinowactwa teorii

Zapamiętajcie: konwergencja odnosi się do procesu, a nie jego finału[4].

W Dziele sztuki w dobie reprodukcji technicznej Benjamin opisuje zmiany, którym uległa sztuka pod wpływem technologizacji procesu artystycznego. Najczęściej dyskutowanym wątkiem tego tekstu jest kwestia upadku aury, skutkująca nieodwracalną utratą oryginalności dzieła. Dodajmy dla przypomnienia, że tekst Benjamina (w typowo frankfurckim, krytycznym – choć nie katastroficznym – duchu) podkreślał także wzrastające znaczenie przemysłów kulturowych oraz komercjalizację przekazu artystycznego, które ostatecznie zrodziły kulturę popularną. Warto jednak zwrócić uwagę na ten motyw eseju filozofa, który pozwala osłabić melancholię, wywodzącą się z odejścia od tradycyjnego modelu kultury. Benjamin szczegółowo rozważa kwestie przemian zachodzących w kulturze pod wpływem mediów (fotograficznej reprodukcji dzieł sztuki i kina) i ramuje ten obszar kultury wizualnej, który dzisiaj należy do sfery mediów masowych.

Przekształcenia mediów są nieuchronne, zapisane w sposobie funkcjonowania dzieł zrealizowanych za ich pomocą. W przywołanym na wstępie fragmencie pism niemieckiego badacza czytamy, że media (a używam tego terminu w odniesieniu do wszelkich pośredników) zakładają już w momencie swojego powstania prawdopodobieństwo ewolucji. Równie nieuchronne jest postępujące wraz ze zmianą mediów przeobrażenie sposobu odbioru dzieła. Tym, co wnosi badany przez Benjamina film i fotografia do kultury jest wyalienowane spojrzenie operatora, co wynika w sposób nieunikniony z płynności (może dobrym słowem byłyby: modulacji) technologii. Inaczej obcujemy z dziełem filmowym lub fotograficznym niż dawnymi formami sztuki i mamy wobec niego inne wymagania. „Wraz z pojawieniem się różnych metod technicznej reprodukcji dzieła sztuki – czytamy w eseju – możliwości jego ekspozycji wzrosły do tego stopnia, że ilościowa zmiana relacji pomiędzy obydwoma biegunami przechodzi w jakościową zmianę jego natury"[5]. Tę ekspozycyjność chciałabym potraktować jako wstęp do założenia o charakterze

4 Tamże, s. 21.

5 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, dz. cyt., s. 214.

konwergentnym dzieła fotograficznego.

Czym jest konwergencja? Katarzyna Kopecka-Piech, autorka znakomicie porządkującego naszą wiedzę Leksykonu konwergencji mediów, pisze, że najpełniejsze rozwinięcie teorii konwergencji znajdujemy w dziedzinie nauk ścisłych i przyrodniczych[6]. Najkrócej mówiąc, termin ten opisuje zjawisko zbieżności (z łac. convergere, zbierać się, upodabniać się). Na przykład: w rozumieniu medycznym – jako jednoczesny ruch gałek ocznych zbiegających się w określonym punkcie przestrzeni, lub w biologii – jako występowanie podobnych cech u odmiennych gatunków rozwijających się w jednym środowisku.

Co znaczy to pojęcie w odniesieniu do świata mediów? Kopecka-Piech przestrzega przed „wszystko-izmem", ujmowaniem konwergencji jako zjawiska, w którym wszystko się ze sobą łączy i zbiega, w odniesieniu do zarówno rozważań teoretycznych, jak i fenomenów praktycznych. Pisze: „konwergencja jest bowiem koncepcją teoretyczną, lecz zarazem i biznesowo-administracyjną, co powoduje namnożenie różnych ujęć"[7]. Nie chodzi zatem o to, by znaleźć zależności pomiędzy każdym fenomenem kultury współczesnej, lecz by znaleźć takie zbieżności, które trafnie opiszą jej dynamikę. Perspektywa mediów i sztuki niewątpliwie na takie zbieżności wskazuje. Autorka Leksykonu zauważa: „Konwergencja nie zachodzi między światami, ale w jednym świecie, którego zasadnicze elementy ze sobą konwergują"[8]. Co ciekawe zatem, podobnie jak w rozumieniu biologicznym podkreśla rolę środowiska, sprawiającego, że jego konwergujące składniki zaczynają wchodzić we wzajemne relacje.

Niewątpliwie definicje przedstawione przez Kopecką-Piech prezentują sposób myślenia pokrewny rozpoznaniom zarówno Jenkinsa, jak i innych współczesnych teoretyków mediów. Interesujące w tym kontekście wydaje się ujęcie szwedzkiej badaczki Ester Applegren. Autorka, specjalizująca się w badaniu interakcji pomiędzy światami technologii, ekonomii i zjawisk społecznych proponuje trzy modele konwergencji: „zbliżania się dwóch oddzielnych elementów do jednego celu, zbliżania się trzech obszarów w kierunku wspólnego skrzyżowania oraz zbliżania się jednego elementu do obszaru, który za sprawą owego zbliżania się elementu nie ulega zmianie"[9]. Pamiętając o biologicznej proweniencji terminu konwergencja, warto zastanowić się nad konsekwencjami jego aplikacji do zjawisk kulturowych. Czy w relacji media-sztuka rzeczywiście chodzi o zbieżności, podobnie jak w optyce, czy też o te miejsca, w których zbiegające się linie od siebie się oddalają?

Przedstawione dotychczas ujęcia konwergencji (Kopeckiej-Piech, Jenkinsa i Applegren) mogą w uchu czytelnika przyzwyczajonego do języka humanistyki brzmieć technicznie, dlatego wolałabym zastąpić je nieco bardziej humanistycznym rozumieniem – konwergencja to po prostu konieczność zmiany, wywodząca się z coraz silniejszych powiązań między dziedzinami współczesnej kultury: technologicznej, ekonomicznej, politycznej. Zresztą, pamiętajmy, powiązania, o których tu mowa, zasadniczo wyprzedzają epokę nowych mediów. Kopecka-Piech przypomina, że termin konwergencji popularyzowany jest co najmniej od lat 20. XX wieku, by osiągnąć punkt kulminacyjny w latach 80. Przyczyn szukać należy zatem w pojawianiu się nowych technologii oraz w zmianie kulturowej. Chociaż Benjamin nie pisał o konwergencji, lecz o zależności pomiędzy dziełami sztuki, to znakomicie rozpoznawał ich ekonomiczne i polityczne uwarunkowana.

Śledząc koncepcje tworzone w XX wieku widzimy, że wczesne rozpoznanie niemieckiego myśliciela było trafne. Zauważając nieuniknioną ewolucję form kultury zachodzącą za sprawą innowacji technologicznych, Benjamin niejako projektował współczesne rozumienie mediów. Klaus Bruhn Jensen, duński badacz, specjalizujący się w badaniu zmiennych wzorów wykorzystania mediów cyfrowych w między-kulturowych relacjach, pisze w tym kontekście o trzech stopniach rozumienia mediów. Pierwszy stopień określają ciała i takie narzędzia komunikacji jak język. Media stopnia drugiego określają zarówno analizowane przez Benjamina film i fotografia, jak też media „analogowe" – od książek i czasopism po telewizję[10]. Wreszcie media stopnia trzeciego – meta-technologie cyfrowe, umożliwiające rozmaite interakcje technologiczno-komunikacyjne.

6 Zob. K. Kopecka-Piech, *Koncepcje konwergencji mediów*, „Studia medioznawcze" 2011, nr 3 (46).

7 K. Kopecka-Piech, *Leksykon konwergencji mediów*, Universitas, Kraków 2015, s. 13.

8 Tamże, s. 14.

9 Tamże.

10 Por. K. Bruhn Jensen, *Media Convergence. The three degrees of network, mass, and interpersonal communication*, Routledge, London–New York 2010, s. 68.

Bruhn Jensen pisze:

> Techniczna reprodukcja stanowi najważniejsze osiągnięcie cywilizacji. Kiedy dzieła sztuki i inne produkty kultury rozstają się z unikalnym, lecz lokalnym źródłem, zyskują wiele więcej użyć przez większą ilość osób[11].

Nie chodzi tu zatem jedynie o techniczne właściwości mediów, lecz o ich społeczne wykorzystania. Podobnie konwergencja odnosi się przede wszystkim do możliwości komunikowania, mediacji treści pomiędzy użytkownikami odmiennych platform komunikacyjnych. Dzieło sztuki zaczyna być własnością wielu odbiorców, zmieniających się w prosumentów. Benjamin swoimi tekstami niejako zapowiadał te cechy technologicznego postępu, które później jednoznacznie odniesiono do zjawiska konwergencji kultury.

Kopecka-Piech podkreśla, że we współczesnej analizie zjawisk kultury problemu konwergencji nie sposób uniknąć i dla poparcia tej tezy przywołuje sojuszników. Stają się nimi specjaliści od mediów cyfrowych, Tanja Storsul i Anders Fagerjord. Kopecka-Piech przywołuje fragment ich tekstu:

> Ważnym aspektem przekształcenia [mediów, począwszy od lat osiemdziesiątych – przyp. M.M.], jest poddanie w wątpliwość istnienia granic między mediami i przyjęcie założenia, że żyjemy w erze konwergencji mediów[12].

W artykule Questioning Convergence Fagerjord i Storsul rozważają aspekty konwergencji: sieci, terminali (czyli urządzeń umożliwiających dostęp do sieci), serwisów. Te techniczne „przedłużenia" systemów cyfrowych doprowadzają badaczy do postawienia tezy o specyficznej retoryce konwergencji przekonującej do siebie rynki i narzucającej sposoby regulacji ich funkcjonowania w świecie społecznym. W rezultacie, chociaż – jak zauważają – pojecie „konwergencji" nie jest terminem ścisłym, to pozwala wychwytywać „zacierające się granice pomiędzy odmiennymi mediami"[13].

W kontekście opisywanych przeze mnie w tym artykule praktyk artystycznych to założenie jest niezwykle istotne, bowiem założenie o „czystości" medialnej dzieł było kwestionowane co najmniej od początku XX wieku, zaś łączoną z modernizmem idea „autonomiczności" dziedzin określono, by przywołać koncepcję Rosalind E. Krauss, jednym z modernistycznych mitów. Twierdzę zatem, że chociaż pojęcie konwergencji stosowano (jak czynił Jenkins) do zjawisk kultury popularnej, to znakomicie może ono zostać zastosowane do analizy działań artystycznych. Można to wykazać przywołując tu jeszcze jedną teoretyczną koincydencję – relację teorii konwergencji i koncepcji uniwersum obrazów technicznych jednego z najwybitniejszych filozofów mediów ubiegłego wieku, Viléma Flussera. Jak pamiętamy, Flusser wprowadza pojęcie obrazów technicznych po to, by wskazać na pokrewieństwa zachodzące w mediach takich jak film, fotografia, telewizja, wideo i komputery. Podobieństwa te zawarte są w ich punktowej strukturze, służącej do stworzenia wyobrażeniowej płaszczyzny[14]. W konsekwencji takiego ujęcia nie tylko następuje radykalny podział zachodniej kultury na epokę mediów tradycyjnych-liniowych i technicznych-punktowych, lecz pojawia się nowe rozumienie wyobraźni – możliwej do całkowitego „urzeczywistnienia". Co ciekawe, także Benjamin pisał o rozdzieleniu epok: „obraz malarza jest pełny, kamerzysty jest rozbity na części, wiążące się ze sobą według nowego prawa"[15]. Należy jednak podejrzewać, że Benjamin miał na myśli raczej kadrowanie niż strukturę obrazu, a także że odmiennie od Flussera sytuował znaczenie obrazu.

Obrazy techniczne mają znaczenie jedynie projekcyjne – wskazują na znaczenia, lecz same znaczeń nie posiadają. Ta różnica w istocie przypomina granicę między obrazem „auratycznym" i reprodukcją, która może nieustannie następować. Wskazuje na to rozumienie przez obu

11 Tamże.

12 K. Kopecka-Piech, *Koncepcje konwergencji mediów*, dz. cyt., s. 11; zob. A. Fagerjord, T. Storsul, *Questioning Convergence*, w: *Ambivalence towards Convergence. Digitalization and Media Change*, (red.) T. Storsul, D. Stuedahl Nordicom, Gothenburg 2007, https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/37257/1/Ambivalence%20Fagerjord%20%26%20Storsul.pdf.

13 A. Fagerjord, T. Storsul, *Questioning Convergence*, dz. cyt., s. 27.

14 Por. V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, tłum. A. Gwóźdź, w: *Po kinie?...: audiowizualność w epoce przekaźników elektronicznych*, (red.) A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994, s. 53.

15 W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, dz. cyt., s. 227.

filozofów obrazu „auratycznego" i obrazu technicznego. Flusser pisał: „obrazy techniczne, które nas dziś otaczają, oznaczają modele (instrukcje) przeżywania, poznania, wartościowania i zachowań społeczeństwa"[16] oraz zachęcał do postawy krytycznej wobec nich, zauważając, że „mogą mianowicie stać się wówczas dialogicznie wypracowanymi drogowskazami"[17]. Z kolei u Benjamina czytamy:

> postęp ów [związany z pojawieniem się możliwości reprodukcji dzieła sztuki – przyp. M.M.] charakteryzuje się tym, że radość patrzenia i przeżywania wchodzi w bezpośredni i intymny związek z postawą fachowego krytyka. Związek taki stanowi ważne społeczne indycjum, jako że im bardziej zmniejsza się społeczne znaczenie jakiejś dziedziny sztuki, tym bardziej odbiegają od siebie postawa krytyczna i konsumpcyjna publiczności[18].

Reprodukcja umożliwia krytykę tak, jak analiza obrazu technicznego czyni możliwym rozpoznanie i ucieczkę przed pochłaniającymi nas technologicznymi i społecznymi „instrukcjami". Z kolei termin „konwergencji" kładzie nacisk na postępujące za zmianą medium przeobrażenie kontekstu działa, aż do całkowitego przekształcenia nie tylko jego kulturowego znaczenia, lecz nierzadko także treści.

To, co u Benjamina oznacza wezwanie do krytyki współczesnych mu zjawisk społeczno-kulturowych, w koncepcji Flussera zostaje przekształcone w wezwanie do wolności tworzenia (niemal w formie artystycznej rewolucji[19]), koniecznej wtedy, gdy korzystamy z mediów technicznych. Niewątpliwie pomiędzy koncepcjami obu filozofów mediów (Benjamina i Flussera), a zaproponowanym przez Jenkinsa, technologiczno-korporacyjnym rozumieniem konwergencji są różnice. Także jednak Jenkins spostrzega ambiwalencję relacji media-jednostka. Owa podwójność polega przede wszystkim na specyfice przekształceń medialnych produktów. Z jednej strony podlegają one niemal przemysłowej (w rozumieniu Adornowskiego „przemysłu kulturalnego") eksploatacji, reprodukcji na różnych polach dla uzyskania coraz lepszej dystrybucji i sprzedaży (co jest znakomicie widoczne np. na przykładzie wielkich uniwersów Marvela czy DC Comics). Z drugiej strony, równie konwergentny charakter mają działania oddolne uczestników kultury, które mogą obalać monopole kulturowe proponując oddolne działania: komentujące, fanowskie czy memotwórcze.

Równie zaskakujące są sploty powiązań pomiędzy rozumieniem konwergencji przez Jenkinsa i reprodukcji przez Benjamina. W koncepcji reprodukcji wiele uwagi poświęca się twórczej roli kamerzysty, w teoriach konwergencji działaniom zsieciowanych jednostek. Kiedy zaś niemiecki badacz podkreśla wartość ekspozycyjną dzieła, która zastępuje wartość kultową, oraz że dzięki temu umożliwia się „dziełu wyjście naprzeciw odbiorcy"[20], to niewątpliwie opisywane przez współczesnych medialistów zmiany formy dzieła przy stałym odniesieniu do oryginału mogłyby być rozumiane podobnie. Technologia decyduje o sposobie ekspozycji dzieła i wymaga przekształcenia formy wędrującej zawartości. Na marginesie zauważmy, że w spotkaniu obu koncepcji ciekawa byłaby też analiza terminu „kultowy" – bowiem dzisiaj kultowe dzieło to nie obiekt sakralny i oryginalny, którego wartość wyznaczają instytucjonalne autorytety, lecz namaszczone przez społeczność (dzieło może być kultowe także poprzez swoją dziwaczność lub słabą jakość, „tak złe, że aż dobre"[21]) i przez fanowską aktywność włączone w proces konwergencji (jak przeobrażenie projekcji filmowej w interaktywny spektakl, np. w przypadku Rocky Horror Picture Show, reż. Jim Sharman, 1975).

Powróćmy jednak do zasadniczego tematu artykułu i sprawdzenia czy zastosowanie mechanizmu konwergencji do badania praktyk sztuki jest skuteczne w analizie współczesnej kultury artystycznej. Celem moich rozważań jest wskazanie, że paradoksalnie, termin konwergencji nie jest w istocie nowatorski oraz, że zawiera istotne podobieństwa z procesami obecnymi w sztuce od zawsze: od relacji międzyobrazowych, intertekstualnych, po wprowadzane przez

16 V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, dz. cyt., s. 67.
17 Tamże.
18 W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, dz. cyt., s. 227.
19 Zob. V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, ASP w Katowicach, Katowice 2004, s. 70.
20 W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, dz. cyt., s. 206.
21 Por. U. Eco, *Casablanca*, tłum. J. Ugniewska, w: tegoż, *Semiologia życia codziennego*, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 256–261.

archeologię mediów badanie zależności technologicznych i pojęciowych. Poniżej wyróżniam trzy ciekawe dla mnie przypadki, na których można przyglądać się jak działa konwergencja mediów w odniesieniu do zawłaszczenia, uprzedmiotowienia i mobilności. W każdym z nich dzieło ulega nieustannemu przekształceniu – odsyłając ku pierwotnej formie, pozostaje w procesie.

Dzieło w kulturze konwergencji – wędrówki obrazów i obiektów



Ilustracja 1. Aneta Grzeszykowska, *Iranian Film Stills*, 2015, widok wystawy, dzięki uprzejmości Galerii Raster.

Artystka wizualna Aneta Grzeszykowska od wczesnych prac, realizowanych wraz z Janem Smagą, eksperymentowała z wykorzystywanymi technologiami[22]. Będące przedmiotem mojej analizy *Iranian Film Stills* (2015) składają się z 74 fotografii dokumentujących pobyt Grzeszykowskiej w Iranie. W komentarzu do pracy, przedstawionym na stronie galerii Raster, czytamy: „Ułożone w formę albumu stanowią fotograficzny dziennik podróży – od przyjazdu do wernisażu wystawy Grzeszykowskiej w Isfahan"[23]. Na zdjęciach widzimy postać samej artystki w codziennych sytuacjach: w autobusie, samochodzie, we wnętrzach, ale także w scenach bardziej oficjalnych, jak podczas wernisażu w galerii. Ubrana jest w spodnie i jasny płaszcz, jej włosy okryte są chustą. Niekiedy, towarzyszy jej dziecko. Postaci na zdjęciach są upozowane w charakterystyczny sposób – nigdy nie patrzą w stronę widza, zwracając się ku sobie lub patrząc w przestrzeń poza kadrem.

W pracy można odnaleźć kilka poziomów odniesień: pierwszy – to słynna praca Untitled Film Stills Cindy Sherman, która sama już stanowi pasmo zawłaszczeń (appropriations) znanych z filmowej popkultury. Na poziomie drugim Grzeszykowska powtarza pracę Sherman inscenizując własną postać według ról odgrywanych przez Amerykankę, by na trzecim – ponownie zawłaszczyć dzieło, uwalniając Iranian Film Stills z odniesienia pierwotnego i zastępując je nowym kontekstem, odnoszącym się do sytuacji Europejki podróżującej po Iranie. Do odczytania tej pracy można zastosować również inne klucze interpretacyjne takie, jak intertekstualność czy preposteryjność, jednak uznając dzieło artystki za konwergentne, zwracam uwagę nie tylko na typowe dla kultury wędrowanie motywów, lecz także na miejsce fotografii, której cechą jest (jak pisał Hans Belting[24]) uwalnianie się od fizycznych miejsc i sytuacji.

Grzeszykowska opatruje tytuł swojej pracy określeniem remake, stosowanym nie tyle

22 *Plany* (2001-2003) stanowiły geometryczno-architektoniczno-fotograficzną interpretację problemu trójwymiarowego postrzegania i dwuwymiarowej przestrzeni, *Album* (2004) odnosił się do materialności i wyobrażeniowości pamięci, z kolei w *Portretach* (2005), zrealizowanych za pomocą programu graficznego, artystka wytworzyła hiperrealistyczne wizerunki osób nigdy nie istniejących, zadając pytania o warunki uznawania ludzkiej tożsamości. Wreszcie intrygujące *Negatywy* (2012–2013) to cykl prac stanowiący połączenie performansu, dokumentu i foto-booka. Znakomitego opisu twórczości Grzeszykowskiej dostarcza Adam Mazur, zob. A. Mazur, *Po końcu fotografii*, PGS, Sopot 2018.

23 *Aneta Grzeszykowska, Iranian Film Stills*, Galeria Raster 2015, http://rastergallery.com/prace/iranian-film-stills.

24 Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.

w sztuce, co w filmie. W ten sposób dodatkowo jeszcze zostaje podkreślona „filmowość" Iranian Film Stills. Artystka może swobodnie przechwytywać (w sensie, w jakim termin ten ujmuje Guy Debord) prace Sherman, bo ich reprodukcje krążą w kulturze, stanowiąc przedmiot dystrybucji – pokazywane na wystawach, publikowane w albumach, podczepiane do stron internetowych. To upowszechnienie jest przejawem reprodukcyjności, o której pisał Benjamin – przyzwoleniem, by dzieło stanowiło przedmiot użytku dla wielu, a w dzisiejszym kontekście – utworzeniem pola dla swoistego „fandomu" dla dzieła. W zależności od odczytania, Iranian Film Stills będą hołdem dla cyklu Sherman, jego krytyką, lub wykorzystaniem konwencji estetycznej dla opowiedzenia zupełnie innej historii. Warto wprowadzić tu jeszcze jeden aspekt konwergencji, rozumiany jako obecność tego samego obrazu w różnych obszarach reprodukcji. Pierwotnym sposobem prezentacji cyklu jest fotobook i wystawa w galerii, jednak to samo (ale nie takie samo) dzieło oglądamy w sieci, dostępnej poprzez różne urządzenia – od monitora komputera do ekranu smartfona. Każdy ze sposobów kontaktu z dziełem zmienia nasz sposób odbioru obrazu.



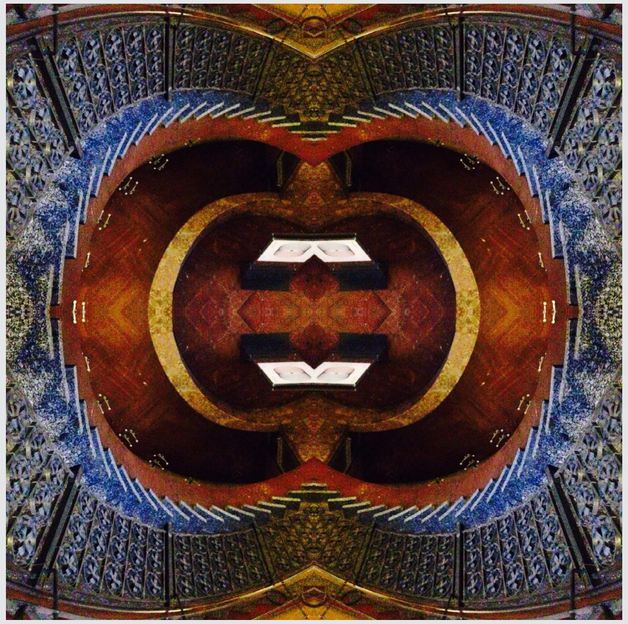
Ilustracja 2. Konrad Kuzyszyn, *Potrójny pokłon*, z cyklu: *Kondycja ludzka*, 1983-1985, dokumentacja wystawy w Galerii Miejskiej Arsenał, Poznań 2004, fot. M. Michałowska.

Drugim przykładem, na który chcę zwrócić uwagę analizując pojęcie konwergencji, jest praca Konrada Kuzyszyna, *Kondycja ludzka* (2004)[25]. Praca składa się z cyklu obiektów fotograficznych. W każdym z nich, zatopione w żywicy fotografie pokazują fragmenty ludzkiego ciała. Obrazy ukazują ciała zmutowane, przekształcone, powielone, a zatem, można powiedzieć, że w tym przypadku konwergencji zostały poddane poszczególne elementy materialnego świata. Ażeby uzasadnić takie podejście, należy przyjrzeć się procesowi powstawania dzieła. W punkcie wyjścia znajduje się praca z materią: fotografie i filmy, pokazujące zmutowane, zwielokrotnione ciało artysty, które zostają wyświetlone na ekranach, zaś monitory przekształcone są w obiekty o dziwnych wypustkach. Można zatem odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z uprzedmiotowieniem obrazu, choć możliwość kontaktu odbiorcy z pracami w galerii jest ograniczona, a łatwiejszy dostęp do dzieła zapewnia reprodukcja i publikacja w sieci.

W obiektach Kuzyszyna, podobnie jak w opisanych pracach Grzeszykowskiej, możemy wyróżnić kilka poziomów dzieła. Dystansujący efekt rejestracji fotograficznej i filmowej zostaje przezwyciężony poprzez działanie artysty, który obrazom nadaje cech fizyczności, celowo abiektalnej, tzn. takiej, która wywołać ma w widzu dwuznaczne (oparte na poczuciu fascynacji i wstrętu) poczucie obcowania z substancją organiczną. Zatopione w czymś w rodzaju wosku, tłuszczu lub żywicy fotografie przedstawiające hybrydyczne nagie ciało przestają być ikonami, stają się indeksami. Reprodukowane, tracą swoją oryginalną aurę, lecz zyskują coś w zamian, zarówno na polu dystrybucji – bo zaczynają krążyć między platformami publikacyjno-sieciowymi, jak także na polu znaczeń – bo w internetowym obiegu zostają odcieleśnione, przez co nie jesteśmy już pewni, co widzimy – obiekt czy obraz. To zatem nieustająca gra między obrazem i obiektem, ciałem i jego zanikaniem. Świat reprodukcji nie tyle zagarnia, co poszerza obszar świata obiektów.

25 Zob. K. Jurecki, *Konrad Kuzyszyn*, 2004, https://culture.pl/pl/tworca/konrad-kuzyszyn.

Fotografia mobilna – obraz jako komunikacja



Ilustracja 3. Magdalena Frąszczak, *bez tytułu*, 2015, praca wykonana podczas warsztatów fotografii mobilnej w CK Zamek w Poznaniu w ramach programu badawczego Narodowego Centrum Nauki nr 2014/13/B/HS2/00109 pt. „Mobilność: media, praktyki miejskie i kultura studencka."

O ile dwa pierwsze przykłady można było rozumieć w kontekście rozważań Benjamina o reprodukcji jako cenie, która płacimy za utratę aury dzieła, o tyle trzeci z przywoływanych tu przykładów: mobilna fotografia[26], niewątpliwie najbardziej pasuje do modelu konwergencji Jenkinsa. Ten rodzaj obrazu zostaje bowiem technologicznie dostosowany do potrzeb komunikacji (kwestia ekspozycji jest tu sprawą drugorzędną) oraz zmienia swój kształt w zależności od platformy prezentacji. Takie przemieszczanie obrazu jest procesem z założenia. Pierwotnie wytworzony w smartfonie nie służy temu, by pozostać w pamięci urządzenia, lecz by zostać wysłany. Jak przekonują badacze[27], fotografie komórkowe służą przede wszystkim komunikacji, dzieleniu (sharing) się z nim innymi – by zobaczył je ktoś inny: jako obraz pojedynczy (jako MMS lub produkt aplikacji Snapchat) lub jako zestaw (serię) obrazów – na przykład na portalu społecznościowym lub Instagramie. W każdym z przypadków na nasz odbiór wpłyną wizualne i taktylne cechy urządzenia, na których odbieramy przekaz (patrzenie na ekran monitora lub oglądanie obrazu na ekranie projekcyjnym jest mniej intymne niż patrzenie na wyświetlacz trzymanego w ręku smartfonu). Znaczenie mają także wykorzystywane przez użytkowników estetyki, w specyficzny sposób „kradzione" z historii kultury wizualnej (np. modernistyczna geometria kadru służy innym celom, niż nostalgizująca „łomografia"[28]). Praktyki tego rodzaju mają zarówno wymiar wspólnoto-twórczy (wtedy, kiedy grupują np. zwolenników określonego działania – jak urban explorers lub mobilnych dokumentalistów[29]), jak też odnoszący się do twórczej kreacji jednostki. W tym drugim wypadku, badaczka nowych mediów Sarah Kember posługuje się terminem „fotograf aspirujący" (the aspirational photographer)[30]. Jego postawę cechuje dążenie do eksploracji technologicznego pola nowych urządzeń i aplikacji, ale także artystyczne eksperymentowanie z formą. Fotograf aspirujący zatem nieustannie testuje możliwości

26 Wykorzystuję tu popularne określenie fotografii wykonywanej za pomocą telefonów komórkowych, stanowiące polskie przybliżenie angielskiego terminu *mobile photography*. Inne określenia to „fotografia komórkowa" lub „fotografia smartfonowa" (*smartphone photography*). Piszę o tym w tekście *Mobilne pejzaże. Miasto w ruchu czy ruch w mieście?*, „Studia de Cultura" 2017, nr 4 (9).

27 Zob. M. Villi, M. Stochetti, *Visual mobile communication, mediated presence and the politics of space*, „Visual Studies" 2011, nr 2 (26); D. Keep, *Artist with a Camera-Phone: A Decade of Mobile Photography*, w: *Mobile Media Making in an Age of Smartphones*, (red.) M. Berry, M. Schleser, Palgrave, Macmillan, New York 2014.

28 „Łomografia" to nurt fotografii nawiązujący do amatorskich obrazów wykonywanych za pomocą radzieckich aparatów. Z uwagi na słabość techniczną aparatów, charakteryzowały się one znacznym winietowaniem obrazu, przekształcającym barwy oraz nadającym szczególną estetykę.

29 Przykładem może być działanie takich grup jak, Grupa Mobilni, zob. grupamobilni.pl. Fotografowie dokumentują codzienne zdarzenia, a największą zaletą smartfonu jest dla nich jego podręczność. C. Baker, M. Schleser i K. Molga proponują tu wprowadzenie terminu *mobile-documentary* lub *mobile-mentary*, zob. C. Baker, M. Schleser i K. Molga, *Aestetics of Mobile Media Art*, „Journal of Media Practice" 2014, nr 2–3 (10), s. 101–122.

30 S.Kember, *The Becoming-Photographer in Technoculture*, 2012, http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/becoming-photographer-technoculture.

urządzeń, którymi się posługuje, poszerzając obszar dostępnych mu środków artystycznych.

Konwergencja mediów towarzyszy takim cechom fotografii mobilnych jak: gestykulacja (gestural qualities), charakterystyczna dla wykonywania zdjęcia, czynnik podręczności (portability), widzenie poprzez smartfon, intymność, ekspresyjność, skłonność do zbliżeń[31]. Przede wszystkim jednak dzielenie się mobilną fotografią jest rezygnacją z kontroli sprawowanej poprzez autora/nadawcę nad obrazem. Wysyłając lub umieszczając obrazy w sieci godzimy się na ich cyrkulację (często to właśnie jak największy obieg jest celem, chociażby przez liczbę „polubień" i „podczepień") oraz przetwarzanie przez kolejnych użytkowników.

Konkluzja: przydatność pojęcia konwergencji w analizie praktyk artystycznych

Z uwagi na objętość tekstu, zarysowałam w nim jedynie kilka możliwości zastosowania pojęcia konwergencji w analizie współczesnych praktyk wizualnych[32]. Niewątpliwie jest to ujęcie, które wymagałoby bardziej rozbudowanych badań. W przywołanych pobieżnie przykładach, zarysowałam najważniejsze pola zbieżności mediów: zawłaszczenie dotyczyło fluktuacji motywów, uprzedmiotowienie – naprzemiennego u- i od-cieleśniania dzieła, mobilność – komunikacji i uwolnienia obrazu od kontroli nadawcy. Chociaż te obszary występują z różnym stopniem natężenia w każdym z omawianych przykładów, w mojej opinii są dla taktyk artystycznych dominujące. Dlaczego zatem pojęcie konwergencji może być przydatne? Ponieważ nacisk zostaje przeniesiony nie na znaczenia, które wędrowały zawsze, lecz na technologiczne aspekty tworzenia i popularyzacji dzieł, na współzależność obrazu i jego materialności. Fotografia jest w tę współzależność uwikłana, bo nigdy w istocie nie była związana jedynie z jednym nośnikiem – analogowe obrazy są reprodukowane, skanowane, ponownie drukowane; cyfrowe od początku przeznaczone są do działania na różnych platformach.

Współczesny stan świata sztuki sztuka wymaga, by dzieła wędrowały, dlatego też konwergencja w odniesieniu do dzieł ma różne funkcje – może służyć po prostu jego dystrybucji. Nie redukowałabym jednak wartości dzieła do możliwości zmiany platformy prezentacji. Konwergencja pozwala prowadzić nieustanny dialog pomiędzy poszczególnymi „wersjami" dzieła. Reprodukcja i powielenie przestają być pułapką czyhającą na dzieło, by pozbawić je aury. W świecie konwergencji każda z kopii staje się możliwością jego stworzenia na nowo. To prawda, autor traci tu władzę nad wytworzonym przez siebie dziełem i oddaje ją użytkownikowi (zwłaszcza, gdy przyczyn konwergencji należy upatrywać w kultowym statusie dzieła, a więc wtedy, gdy ma ono swój fandom, dążący do nieustannego przeobrażenia dzieła). Atrakcyjność konwergencji polega jednak na tym, że w każdym z wymiarów swojej egzystencji dzieło staje się po prostu innym, jak pisał Flusser – nie tyle zawiera znaczenie, ile jest wektorem ku niemu kierującym[33].

31 Por. C. Baker, M. Schleser, K. Molga, *Aestetics of Mobile Media Art*, dz. cyt., s. 108.

32 Celowo nie piszę tutaj o sztuce, ponieważ niektóre z działań nie są umieszczane ani w kontekście dzieła sztuki, ani jej instytucji.

33 Por. V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, dz. cyt., s. 53.

Bibliografia

Baker C., M. Schleser, K. Molga, Aestetics of Mobile Media Art, „Journal of Media Practice" 2014, nr 2-3 (10).

Belting H., Antropologia obrazu, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.

Benjamin W., Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej, tłum. J. Sikorski, w: tegoż Anioł historii, (red.) H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

Bruhn Jensen K., Media Convergence. The three degrees of network, mass, and interpersonal communication, Routledge, London–New York 2010.

Eco U., Casablanca, tłum. J. Ugniewska, w: tegoż, Semiologia życia codziennego, Czytelnik, Warszawa 1999.

Fagerjord A., Storsul T., Questioning Convergence, w: Ambivalence towards Convergence. Digitalization and Media Change, (red.) T. Storsul, D. Stuedahl Nordicom, Gothenburg 2007, https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/37257/1/Ambivalence%20Fagerjord%20%26%20Storsul.pdf

Flusser V., Ku filozofii fotografii, tłum. J. Maniecki, ASP w Katowicach, Katowice 2004.

Flusser V., Ku uniwersum obrazów technicznych, tłum. A. Gwóźdź, w: Po kinie?...: audiowizualność w epoce przekaźników elektronicznych, (red.) A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994.

Jenkins H., Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

Keep D., Artist with a Camera-Phone: A Decade of Mobile Photography, w: Mobile Media Making in an Age of Smartphones, (red.) Macmillan M. Berry, M. Schleser, Palgrave Macmillan, New York 2014.

Kember S., The Becoming-Photographer in Technoculture, 2012, http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/becoming-photographer-technoculture.

Kopecka-Piech K., Leksykon konwergencji mediów, Universitas, Kraków 2015.

Kopecka-Piech K., Koncepcje konwergencji mediów, „Studia medioznawcze" 2011, nr 3 (46).

Mazur A., Po końcu fotografii, PGS, Sopot 2018.

Michałowska M., Mobilne pejzaże. Miasto w ruchu czy ruch w mieście?, „Studia de Cultura" 2017, nr 4 (9).

Villi M., Stochetti M., Visual mobile communication, mediated presence and the politics of space, „Visual Studies" 2011, nr 2 (26).

Marianna Michałowska – dr hab. prof. UAM. Pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Prowadzi badania nad mediami i sferą wizualną współczesnej kultury artystycznej (fotografia, studia miejskie). Autorka realizacji wykorzystujących fotografię i kuratorka wystaw. Autorka książek: *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii* (2004), *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci* (2007), *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją* (2012). W przygotowaniu książka prezentująca sposoby wizualizacji badań naukowych: *Zobaczyć – rozpoznać – zrozumieć. Wizualizacja jako metoda upowszechniania wiedzy* (wraz z Katarzyną Jankowską i Anetą Łuczkiewicz).

Anna Sieradzka-Kubacka
Uniwersytet Warszawski
annasieradzka@interia.pl

Transdyscyplinarny post-obraz jako wyraz współczesnego doświadczenia sztuki

Abstrakt

Próbując dziś mówić o obrazie natrafiamy na piętrzące się problemy. W zderzeniu z nimi zdajemy sobie sprawę z niemożności aplikacji tradycyjnych sposobów rozumienia obrazu do współczesnych artefaktów artystycznych. Genezę nieprzystawalności dawnych ujęć obrazu do współczesnej postaci sztuki można wiązać z jej dzisiejszą trandyscyplinarnością i operowaniem zapośredniczonymi medialnie środkami wyrazu artystycznego. Ażeby odróżnić obraz w wersji tradycyjnej od najnowszej jego postaci domagającej się estetycznego opracowania, nazywam ten ostatni „post-obrazem" i poddaję go analizie z perspektywy dzisiejszego doświadczenia sztuki. Wskazując na charakterystyczne cechy tego doświadczenia zastanawiam się, jak post-obraz splata się w nim z przestrzenią, z cielesnością podmiotu, z jego ruchem, odnajdując właśnie w przestrzeni residuum współczesnego obcowania ze sztuką. Odwołując się do wybranych przykładów artystycznych, podejmuję namysł nad zagadnieniem materializacji i dematerializacji obrazów cyfrowych – koncentrując się na związkach obrazu cyfrowego z obrazem malarskim i ukazując ucieleśniony wymiar obrazu medialnego – biorę pod uwagę zarówno przykłady sztuki immersyjnej, jak i te, które wpisują się w koncepcję estetyki atmosfer. Odwołuję się m.in. do koncepcji Hansa Beltinga, który ustawił obraz ponad podziałami dokonywanymi przez estetyków. Rozszerzając perspektywę obrazu stwierdził, że „od pojęcia obrazu nie można oddzielić podwójnego znaczenia – obraz to zarówno obraz wewnętrzny, jak i zewnętrzny". Podobnie, ponad podziałami znajduje się współczesny obraz, „wchłaniając" inne gatunki sztuk, który umożliwia doświadczenie specyficzne dla całego doświadczenia sztuki współczesnej (uruchamiając w tym doświadczeniu również działanie pamięci). Argumentuję, że spojrzenie na obraz jako na post-obraz, uwolniony od dominacji płaszczyzny widzialności, umożliwił właśnie Belting. Chociaż jego perspektywa jest dla mnie zbyt szeroka, ze względu na moje zainteresowanie obrazem artystycznym, to przyjmuję jego tezę, iż „człowiek jest miejscem obrazów", ponieważ umożliwia ona połączenie percepcji zmysłowej z działaniem pamięci. Poruszone przez niemieckiego teoretyka zagadnienie telematycznego unicestwienia przestrzeni zastosowuję do refleksji nad związkiem obrazów cyfrowych i ich różnych form ucieleśnienia, zastanawiając się czy rzeczywiście elektroniczne media obrazowe odcieleśniają obrazy.Twierdzę, że „nowe" media, poprzez rozpowszechnienie i ogólną dostępność, przestały już być „nowe", co ustawia je w jednym rzędzie z tradycyjnymi dyscyplinami artystycznymi, jednak transdyscyplinarność jako cecha post-obrazu nie tylko pozwala na łączenie się w nim różnego rodzajów mediów, ale również umożliwia wyjście poza ramy konkretnej czasowości; łącząc współczesne media z tradycyjnymi poszerza pole eksperymentów twórczych, ukazując w nowym świetle problematykę samego obrazu.

Słowa kluczowe

obraz, obraz współczesny, post-obraz, transdyscyplinarność,
cielesne doświadczenie sztuki, immersja, performatywność obrazu.

> *Nie chodziło o to, że stare formy były martwe, […] ale dzięki nowym formom mogliśmy mówić rzeczy, których nie mówiliśmy wcześniej i docierać do miejsc nieosiągalnych dzięki starym*[1].
>
> Dick Higgins

Mówiąc dziś o obrazie zdajemy sobie sprawę z nieprzystawalności współczesnych artefaktów do tradycyjnych sposobów rozumienia obrazu. Pytanie, które pragnę postawić, to czy rzeczywiście, jak można by sądzić, termin „obraz" zarezerwowany jest wyłącznie dla wizualnej sfery sztuk tradycyjnych? Czy intermedialność drugiej połowy XX wieku wyparła obraz? Czy termin ten został zarezerwowany wyłącznie dla sfery sztuki tradycyjnej? A może tam, gdzie zjawiska artystyczne

1 D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2000, s. 5.

nie dają się przyłożyć do tradycyjnych pojęć, zamiast je do tych pojęć dostosowywać, trzeba za nimi podążyć? Może obecna dziś transdyscyplinarność okaże się tą cechą współczesności, która doprowadzi do rekonfiguracji fenomenu obrazu? Współczesne doświadczenie sztuki konstytuuje niewątpliwie performatywność, ale również kontekst ciała i przestrzeni. W niniejszym tekście chciałabym zastanowić się czy te cechy definiują również tradycyjne doświadczenie sztuki, czy wskazują warunki doświadczania obrazu – tak współczesnego, jak i tradycyjnego.

Transdyscyplinarność a intermedialność

Dick Higgins, znany jako twórca, a właściwie propagator[2] terminu intermedia, napisał:

> Byłem i wciąż jestem artystą zajmującym się muzyką, pisarstwem i sztukami wizualnymi, a także mediami pośrednimi, istniejącymi na styku tych dziedzin. […] Gdy zdałem sobie sprawę z pluralizmu swoich zainteresowań i poproszono mnie, bym się z tego wytłumaczył, poczułem się dość osamotniony. Miałem wrażenie, że większość ludzi uważa zajmowanie się więcej niż jedną dziedziną za amatorszczyznę czy bałaganiarstwo. […] Ostrzegano mnie, że druga sztuka oderwie mnie od pierwszej, niezależnie od tego, która będzie tą pierwszą. Przepowiadano […], że zostanę „chłopcem od wszystkiego i majstrem od niczego[3].

Na początku lat 60., jak pisze Higgins, wyczuwalne było w powietrzu jakieś historyczne napięcie, które potęgowało skłonność do fuzji sztuki, do wypowiadania się w więcej niż jednym medium. Wykraczanie poza ramy „swojej głównej sztuki" wynikało nie tylko z potrzeby poszerzenia jej możliwości formalnych, ale stało się dążeniem do „poszerzania samych siebie". Również dziś mamy do czynienia z podobnym historycznym napięciem. Prowadzi ono jednak już nie tylko do wykraczania poza ramy jednego gatunku sztuki – odkąd intermedia stały się powszechne minęło już pół wieku – ale do wychodzenia poza jedną dziedzinę naukową, do przenikania się dyscyplin.

W 1994 roku miał miejsce I Światowy Kongres Transdyscyplinarności[4], podczas którego zostały uchwalone główne jej założenia, w tym otwarta postawa wobec innych dziedzin oraz dialog i dyskusja jako metody, mające na celu ukazanie określonego zagadnienia z wielu perspektyw. Transdyscyplinarność zakłada także prowadzenie własnych poszukiwań z wykorzystaniem narzędzi i metod wypracowanych w innych dyscyplinach. Jednak oprócz własnego doświadczenia, Charte de la Transdisciplinarité wskazuje na otwartość rozumianą jako akceptację nieznanego, nieoczekiwanego i nieprzewidzianego, na reewaluację roli intuicji i wyobraźni oraz na udział ciała i czucia w poznaniu[5].

Na wstępie przywołałam słowa Higginsa, ponieważ między intermedialnością a transdyscyplinarnością obecną dziś w sztuce jest zauważalne duże podobieństwa – obydwie wynikają z chęci poszerzenia granic dostępnego poznania oraz badania jego możliwości. Dlatego, w nawiązaniu do słów Higginsa oraz założeń Kongresu, przez termin transdyscyplinarność będę rozumiała przenikanie się gatunków sztuk i dyscyplin naukowych oraz włączenie w zakres narzędzi poznania doświadczenia wewnętrznego, otwartości na nieznane, dialogu oraz poznania cielesnego. Takie ujęcie transdyscyplinarności umożliwia nie tylko wzajemne przenikanie się tradycyjnych i współczesnych gatunków, środków wyrazowych czy dyscyplin naukowych, ale pozwala na mieszanie się rzeczywistości aktualnej z wirtualną, tj. materialności z niematerialnością przypisywaną mediom cyfrowym. Wskazuje ono bowiem na łączenie się odmiennych elementów, które nie podlegają regułom swojej własnej grupy, na ich swoistą fuzję. Dlatego, tak jak w sztuce drugiej połowy XX wieku pojawiła się intermedialność jako wynik artystycznych napięć i chęci artystycznego poznania, rozszerzając granice obrazu, tak granice te usuwa dziś transdyscyplinarność – będąc wynikiem podobnych nastrojów i napięć. Jako istotna

2 Przywołany przez Higginsa termin „intermedia" odwoływał się do pojęcia utworzonego przez Coleridge'a w 1812 r. na określenie prac, które pojęciowo mieściły się w obszarze między znanymi środkami wyrazu.

3 Tamże.

4 Premier Congrès Mondial de la Trandisciplinarité, Convento da Arrábida, Portugal, 2–6 listopada 1994, w tym samym roku na czele Centre International de Recherches et Etudes Transdisciplinaires staje Basarab Nicolescu i 2 lata później w formie książki zostaje opublikowany transdyscyplinarny manifest.

5 Por. *Charte de la Transdisciplinarité, Art.* 3., 5., 11., 14., http://ciret-transdisciplinarity.org/RocherHtm/lnicol.php.

cecha współczesnych badań nie ominęła ona również obrazu, choć zdawać by się mogło, że formy w jakie ten ewoluował nie pozwalają dłużej nazywać go obrazem. Postaram się jednak wykazać, iż obraz nie musi być wyłącznie wyrazem przeszłości związanym z percepcją wzrokową, dlatego dla odróżnienia go od obrazu tradycyjnego przyjmuję nazwę „post-obraz"[6], a moim zamiarem będzie wskazanie warunków jego doświadczenia i – z tej perspektywy – wyłonienie głównych cech świadczących o jego współczesnym statusie.

Człowiek jako miejsce obrazów

Zwykliśmy traktować obraz jako rzecz, która nam się przed-stawia frontalnie przed oczami, jako rzecz postrzeganą wzrokowo, niewymagającą od nas specjalnej aktywności. Słownik języka francuskiego „Le Robert", pod hasłem image, jako pierwsze podaje znaczenie: „reproduction inversée qu'une surface polie donne d'un objet qui s'y réfléchit"[7], tłumaczy więc obraz jako odbicie. W konsekwencji definicja ta prowadzić może do koncepcji obrazu stanowiącego odbicie świata rzeczywistego, jego reprezentację, czy do Platońskiej koncepcji obrazu jako pozoru. Jeśli jednak przyjrzymy się bliżej temu wyjaśnieniu, zauważymy istniejącą tu pewną dwuznaczność. Słowo réfléchir oznacza zarówno odbijać, jak i podejmować refleksję, rozważać – obraz jest zatem związany z myślącym podmiotem.

Pewną dwuznaczność terminologiczną podejmuje również Didi-Huberman, nazywając obraz dialektycznym. „Gdy tylko kokon otworzy się, nazywa się go imago – czy to przypadek?"[8], pyta filozof, wyjaśniając, iż motyl, który staje się imago, ucieka ze swego kokonu, porzucając go. Porównaniem tym zwraca uwagę na zawartą w obrazie dialektykę, wiążącą obraz z otwarciem, wskazując, iż nie ma otwarcia bez zamknięcia i przeszkód, które trzeba przekroczyć, otwarcie jest bowiem przekroczeniem, transgresją (ouvrir transgresse)[9]. Jednak, jak twierdzi współczesny francuski filozof, dialektyka nie oznacza podziału na dwie przeciwstawne części, na białe i czarne. Właściwością obrazu jest jego złożoność, ujawniająca wciąż nowe znaczenia. Analogicznie, gdy odkrawamy kromkę chleba, nie uzyskujemy dwóch części, zawsze pozostają jakieś resztki, okruchy. Nie istnieje żadna wyraźna granica, zawsze wyodrębni się coś, co będzie istnieć pomiędzy, co nie będzie przynależeć do żadnej części. To nieskończony proces dzielenia. Podobnie nie można wyodrębnić linii odgradzającej obiekt widzenia od widzącego podmiotu. Zdaniem Didi-Hubermana, zastosowanie wymiaru antropologicznego w obszarze metapsychologicznym pozwala uniknąć oddzielenia obrazu jako obiektu od obrazu jako operacji podmiotu, ponieważ nie da się oderwać obrazu od wyobraźni, a tej od psychiki, na którą ona oddziałuje[10]. Filozof pisze o „podwójnej optyce", która zawiera w sobie zarówno pewien stan początkowy, jak i „coś" niedokończonego, coś, co zawsze pozostanie otwarte.

Również Hans Belting, niemiecki historyk i antropolog obrazu, wskazuje na specyficzną dialektykę zauważalną w obrazie, przyznając, iż „od pojęcia obrazu nie można oddzielić podwójnego znaczenia – obraz to zarówno obraz wewnętrzny, jak i zewnętrzny"[11], znajdując się ponad podziałami dokonywanymi przez estetyków. Dzięki ujawnieniu antropologicznego fundamentu obrazu Belting uwolnił go od dominacji płaszczyzny widzialności. Chociaż jego perspektywa jest dla mnie zbyt szeroka, ponieważ mnie interesuje obraz artystyczny, to przyjmuję jego tezę, iż „człowiek jest miejscem obrazów". Uznanie tego faktu umożliwia połączenie percepcji zmysłowej z obrazami wewnętrznymi i działaniem pamięci, tj. także z założonym w Charte de la Transdisciplinarité doświadczeniem wewnętrznym. Pamięć, jako cielesne archiwum obrazów jest wszakże istotnym elementem horyzontu odbiorcy. Pomimo iż Belting kwestię ożywienia

6 Sformułowanie „postobraz" pojawia się u R. W. Kluszczyńskiego w tekście *Obrazy nomadyczne i postobrazy. Transformacja, transgresja i hybrydyczność w sztuce nowych mediów* w: *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*, (red.) R.W. Kluszczyński, D. Rode, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 23–36. Pojęcie to jednak utrzymuje model percepcji wzrokowej. Proponuję rozszerzenie tego terminu o sposób doświadczenia obrazu, jaki proponuję w mojej pracy doktorskiej oraz w niniejszym artykule.

7 „Odwrócony obraz przedmiotu odbijającego się *[qui se réfléchit]* na gładkiej powierzchni" (tłum. własne).

8 G. Didi-Huberman, *Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Editions Gallimard 2007, s. 37. W języku francuskim słowo *imago* to, jak podaje Larousse: „ostateczna dorosła forma owada płci męskiej, lub <owada doskonałego> (<robotnice> i <żołnierze> u pewnych gatunków nie są uważane za imagos)", www.larousse.fr.

9 Por. G. Didi-Huberman, *Image ouverte*, dz. cyt., s. 46.

10 Tamże, s. 34.

11 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2012, s. 12.

obrazów podejmuje w kontekście malunków na ciele i masek, będących kluczem „do zrozumienia specyficznej relacji, jaka zachodzi między naszym spojrzeniem a najróżniejszego rodzaju obrazami, które mimowolnie ożywiamy”[12], to zwraca uwagę na zagadnienie swoistego „życia” obrazów, a w konsekwencji na problem podmiotowości i sprawczości dzieła, które są istotne także poza kontekstem przykładów przywołanych przez niemieckiego teoretyka.

Spojrzenie na obrazy jako pewne formy życia pozostające w istotnych relacjach z człowiekiem przedstawia także William J. Thomas Mitchell, amerykański teoretyk kultury wizualnej, który traktuje wzrok jako rozpostarty pomiędzy nieprzejrzystym okiem a działającym spojrzeniem – jako środek ukazania tego, co niewidoczne. Życie obrazów, o którym pisze Mitchell, nie jest życiem biologicznym, a życiem społecznym: „Obrazy żyją, ponieważ przywołujemy je do życia w naszych działaniach i relacjach społecznych”[13]. Zastanawiając się, co sprawia, że obrazy obdarzone są tak silną mocą, że nie wyrzucamy zdjęć swoich bliskich czy obrazków religijnych, Mitchell zauważa, że są one traktowane nie jak medium, niosące jakiś przekaz, ale jak niby-osoby, żywe istoty, ponieważ „[o]brazy […] zdają się patrzeć na nas, mówić do nas, a nawet sprawiają wrażenie zdolnych do odczuwania krzywdy”[14]. Kiedy jakiś obraz staje się aktem zniszczenia z powodu obrazy czyichś uczuć, zdaniem amerykańskiego teoretyka jest to działanie będące odwzajemnieniem aktu przemocy ze strony obrazu. W ten sposób ujawnia się dominująca rola samego obrazu.

Wskazanie antropologicznego fundamentu obrazu umożliwiło wyjście poza narzucone mu tradycyjnie reguły w obszarze sztuki, ponieważ chociaż w drugiej połowie XX wieku wielu twórców podjęło wysiłek wyswobodzenia obrazu ze szponów tradycji (m.in. Lucio Fontana, Hans Arp, Peter Campus, czy Edward Krasiński i Tadeusz Kantor) to jednak działania te, pomimo iż niezwykle cenne, były niewystarczające, ponieważ podejmowały problem obrazu jako płaszczyzny zamkniętej w ramy. Chociaż te poszukiwania przyczyniły się do powstania nowych nurtów czy form sztuki, jak instalacja czy environment, to sam obraz zepchnęły z powrotem na dawną, tradycyjnie zajmowaną pozycję.

12 Tamże, s. 49.

13 W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, tłum. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 21.

14 Tamże, s. 157.

Związek obrazu z człowiekiem i ciałem

Uświadomienie sobie istnienia nierozerwalnej relacji obrazu i człowieka, a także związku obrazu i ciała, stanowi początek drogi do uwolnienia obrazu z piętna tradycyjnego ujęcia. Chociaż widzenie pozostaje ważnym elementem współczesnego doświadczenia sztuki, to jednak, jak ujawnił w swej koncepcji Gottfried Bőehm, nie może być ono dłużej rozumiane na sposób kartezjański. Przejście od wzrokocentrycznego paradygmatu percepcji do synestetycznego modelu stało się możliwe dzięki przejściu od modelu widzenia jednoocznego ku modelowi dwuocznemu[15]. W modelu jednoocznym oko, pełniąc funkcję narzędzia, zostaje pozbawione wszelkich związków z własnym, zmysłowym ciałem, jest więc bezcielesne i pozbawione swej dynamiki. W konsekwencji widzenie jednooczne jest widzeniem biernym, a także statycznym, gdyż w schemacie Albertiego widzący podmiot zajmuje jeden określony punkt, stając frontalnie przed obiektem.

Dopiero krytyka kartezjańskiego, wizualnego modelu percepcji oraz położenie nacisku na widzenie dwuoczne i jego konsekwencje doprowadziła do zwrotu od widzącego myślenia ku cielesności widzenia. Merleau-Ponty zastanawiając się, co to znaczy widzieć, pyta: „Czymże byłoby widzenie bez poruszeń oczu?”[16]. Tłumaczy, że widzieć jakiś przedmiot to nie tylko go oglądać, ale również mieć go w polu widzenia. Kiedy oglądamy przedmiot obydwoma oczami, zatrzymujemy na nim swoje spojrzenie zakotwiczając się w nim. Nasza percepcja jest zatem związana z ruchem, który zamyka ogólny krajobraz, ale jednocześnie otwiera się na przedmiot. Istotna jest tu struktura przedmiot-horyzont, by lepiej zobaczyć daną rzecz musimy stracić z tła inne obiekty, które jednak nie przestają tam być. Patrzeć na jakiś przedmiot, to, zdaniem filozofa, umieszczać się w nim i ujmować pozostałe rzeczy niejako z jego miejsca.

W ten sposób, dzięki ujawnieniu różnicy między widzeniem jednoocznym a dwuocznym

15 Wizualny model percepcji utożsamiany jest z kartezjańskim perspektywizmem, który znalazł swój wyraz w matematycznie wytyczonym rysunku. Perspektywa linearna staje się wszechobecnie panującym porządkiem optycznym, wyrażając harmonię między sprowadzoną do matematyki przestrzenią, relacją między przedmiotami a wolą Boga. By prawidłowo wykonać rysunek perspektywiczny wykorzystuje się tylko jedno oko, drugie pozostawiając zamknięte, co ułatwia wyznaczenie odległości poprzez ukazanie relacji wielkościowych między przedmiotami.

16 M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, tłum. S. Cichowicz, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1996, s. 21.

oraz wyróżnieniu związku oka ze zmysłowym ciałem, percepcja została związana z ruchem oraz doświadczeniem przestrzeni, zaś widzenie pozbawione nadanej mu przez Kartezjusza konstytutywnej statyczności.

Merleau-Ponty stawiając pytanie o to, czy widzieć oznacza zawsze widzieć skądś, z jakiegoś miejsca, podjął nie tylko problem ciała jako bycia w świecie (żyjemy przecież w świecie, a nie przed światem), ale także kwestię zakotwiczenia się w oglądanym przedmiocie. Nazywając ciało „wehikułem bycia w świecie", zwrócił uwagę, iż jest to ciało, którego aktualnie doświadczamy. Mieć ciało to, jak wyjaśnia, „wiązać się ze środowiskiem, utożsamiać się z pewnymi projektami, i stale się w nie angażować"[17], zakłada więc pewną otwartość. Według niego ruch i widzenie są sposobami naszego odnoszenia się do świata, do przedmiotów. Ruch współtworzy przestrzeń, ale nie może być rozumiany wyłącznie jako przemieszczanie się. Merleau-Ponty odróżnia ruch konkretny od abstrakcyjnego: o ile konkretny odbywa się w rzeczywistości aktualnej, o tyle abstrakcyjny posiada funkcję projekcji i odbywa się w rzeczywistości możliwej, odnosi się do przestrzeni wirtualnej (nie wiąże się z tym, co jest w moim zasięgu, ale z tym co „mogę").

W konsekwencji, umieszczone w centrum horyzontu doświadczenia ciało to z jednej strony rzecz pomiędzy innymi rzeczami, partes extra partes, ale także ciało, którego doświadczamy – jest więc skierowane również na samego siebie[18]. Ta wymienność czy zwrotność, omówiona szczegółowo przez Merleau-Ponty'ego jako chiasme, pozwala na zaistnienie aktywnej relacji artysta-dzieło-odbiorca.

Zagadnienie zwrotności w relacji odbiorca-obraz podejmuje również Gottfried Bőehm, niemiecki historyk sztuki i filozof. Jego zdaniem obraz jest otwartym polem odniesień i jako taki jest niekończącym się procesem. Obrazy nazywa on „zwrotnie spoglądającymi oczami", zaznaczając, iż to zwrotne spojrzenie zmienia podmiot, który nie mogąc dłużej pozostać biernym, staje się „partnerem twórczej gry"[19]. Ujawnienie tej właściwości obrazu doprowadziło Bőehm'a do sformułowania koncepcji redynamizacji widzenia, która nadaje swoistą aktywność obrazowi. Podkreśla on, iż „struktura dzieła jest zawsze przesycona energią oka"[20], energia, z jaką patrzymy na obraz, jest energią zmysłową, zaś narządy zmysłów posiadają własną dynamikę. Gdyby pozbawić je tej dynamiki, oko zostałoby zrównane z kamerą i pełniło funkcję biernego receptora wpisując się w dualizm ciała i intelektu, jak to miało miejsce u Kartezjusza. Tymczasem w koncepcji Bőehm'a odbiorca przechodzi od biernego widzenia rozpoznającego do aktywnego widzenia widzącego, pozwalając obrazowi oddziaływać na swoje doświadczenie. W konsekwencji zdynamizowane widzenie nie może pozostać konstatujące, charakteryzuje je bowiem pewna otwartość, która umożliwia doświadczenie „aktualności zjawiska obrazu". Tak pojęty obraz staje się zdarzeniem. Dopiero, gdy stajemy wobec obrazu jako zdarzenia, widzenie zostaje uwolnione od sztywnej funkcji konstatowania i może postrzegać dynamikę obrazu[21]. Bőehm podkreśla, iż obraz jest wydarzeniem, ponieważ kryje się w nim jakaś nieskończoność, złożoność potencjalnych kontekstów, niedająca się wyrazić językowo, a więc w pewnym sensie „niema". Choć Bőehm egzemplifikuje swoją koncepcję obrazami klasycznymi, omawiany przez niego sposób ich doświadczania zakłada aktywność i otwartość odbiorcy, zaś uznanie zwrotnego charakteru relacji dzieło-odbiorca określa doświadczenie sztuki zarówno tradycyjnej, jak i współczesnej.

Również wspomniany wcześniej Didi-Huberman odrzuca konieczność językowej interpretacji oglądanego obrazu, podkreślając niemożność znalezienia słów. Swoje zetknięcie z obrazem Colemana wspomina słowami: „Byłem niejako zmęczony językiem, który dotąd miałem do dyspozycji. Czułem się jak «nieokreślony» (indéfini)[22] – i to nie tylko niezdecydowany, niezdolny do sądu"[23], patrzenie wymaga bowiem zaakceptowania niemożności znalezienia czy połączenia dostępnych nam dotychczas słów. Jak twierdzi niemiecki filozof, w patrzeniu akceptującym niewiedzę tkwi nowa szansa dla poznania, tam gdzie język się gubi, umożliwia ono ujawnienie się źródła (Ursprung) nowej myśli, gdyż jako nieme doznanie otwiera możliwość doświadczania, eksperymentowania. W ten sposób, jego zdaniem, patrzenie otwiera możliwości samemu językowi[24].

17 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 100.

18 Choć sytuację tę zauważył już Condillac, to jednak jemu współcześni nie podjęli tego tematu – wątek ten analizuję w rozdziale pracy doktorskiej poświęconemu dotykowi.

19 G. Bőehm, *O obrazach i widzeniu*, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014, s. 224.

20 Tamże, s. 222.

21 Tamże.

22 Francuskie słowo *indéfini* oznacza zarówno nieokreślony, niezdefiniowany, jak i nieskończony.

23 G. Didi-Huberman, *Essayer voir*, Les Editions des Minuit 2014, s. 52 (tłum. własne).

24 Tamże.

Ucieleśnione doświadczenie obrazu

Wielu badaczy wyraża przekonanie, że media cyfrowe, jako komputerowy zapis danych, są odcieleśnione, a ich użytkownik, siedząc przed komputerem i zanurzając się mentalnie w rzeczywistości wirtualnej zostaje pozbawiony cielesności. Wynika to, jak sądzę, z powszechności gier komputerowych oraz tych działań artystycznych, które zachowując powyższy schemat zakładają działanie w sieci oparte na komunikacji z innymi, odcieleśnionymi użytkownikami. Specyficzną formą aktywności widzenia, podejmującą problem cielesności doświadczenia obrazu cyfrowego jest tzw. „widzenie bez patrzenia" odnoszące się do obrazów wykorzystujących działanie światła stroboskopowego.

Para artystów, Steina&Woody Vasulka, w swych wczesnych pracach wykorzystuje działanie światła stroboskopowego na mózg. W wideo Noisefields (1974) obrazy zmieniają się z prędkością, która uniemożliwia zwyczajne oglądanie, wytwarzając szczególny rodzaj przestrzeni immersyjnej, gdzie narzędziem percepcji staje się nasze ciało oraz mózg, a nie wzrok. Oko pełni jedynie funkcję sensora reagującego na jasność, kontrast i kolor. Mamy tu do czynienia ze swoistym zanurzeniem, jednak nie jest to zanurzenie w przestrzeni wirtualnej, rozumianej jako wytworzona cyfrowo rzeczywistość. Dynamicznie zmieniające się światło i kolor zaburzają odczuwanie przestrzeni fizycznej, w konsekwencji silniej doznawana staje się przestrzeń mentalna. Jednocześnie u widza może wystąpić psychosomatyczna reakcja na błyskawicznie zmieniające się obrazy - przyspieszone bicie serca czy niepokój – co sprawia, że silniej czuje on swoje ciało. O ile nie ma wątpliwości, że w przypadku tego typu obrazów mamy do czynienia z niemal bezpośrednim działaniem światła na mózg, to jednak kwestią sporną jest uznanie tego doświadczenia za bezcielesne. W moim odczuciu ten rodzaj percepcji ściśle wiąże się właśnie z uświadomieniem sobie własnej cielesności poprzez fizyczną reakcję ciała, niepozwalającą świadomości na oderwanie się od niego.

W odmienny sposób problematykę tę porusza Luc Courchesne, kanadyjski artysta tworzący sztukę interaktywną. Artysta rozszerza dotychczasowe doświadczenie teleobecności immersyjnej (télépresence immersive) o cielesne zanurzenie w rzeczywistości wirtualnej. W tym celu, jak wyjaśnia, należy wyjść poza ramy, umieścić się pośrodku rzeczy, oraz ponownie wprowadzić komunikację pozawerbalną. (Przywołuje on w tym kontekście zdjęcie „Skok w pustkę Ives'a Kleina, podkreślając, że już w 1962 roku chciał on uczynić z przestrzeni medium sztuki. Rzucając się w pustkę artysta wykonał symboliczny gest, otwierając przestrzeń wyobrażeniową, ale również inicjując nowe doświadczenie obrazu i sztuki). Obrazy Courchesne'a przybierają formę kapsuł[25] (np. The visitor. Living by numbers, 2001), do środka których artysta zaprasza uczestników, ponieważ, jak tłumaczy, zamiast być przed ekranem, na zewnątrz rzeczy, musimy być w jej centrum. W jego pracach, elementem łączącym świat realny i wirtualny jest ciało własne odbiorcy, zaś wirtualna przestrzeń obrazu staje się dzięki niemu ucieleśniona.

Artysta tworzy prace w środowisku cyberprzestrzeni, jednak proponuje jej nową definicję. Ten nowy obszar doświadczenia to, jego zdaniem, przestrzeń, do której można wejść własnym ciałem. Mówi wprost: „Il nest pas necessaire d' être un cyborg pour y entrer. Venez comme vous êtes!"[26]. Tymi słowami rozszerza dotychczasowe granice cyberprzestrzeni, doświadczanej w grach komputerowych czy w rozszerzonej rzeczywistości (Augmented Reality), w których konieczne jest przyjęcie czy stworzenie dla siebie wyobrażenia własnej cyberpostaci, awatara. Jego propozycja zakłada całkowitą, cielesną, immersję. Artyście zależy, byśmy mogli cieleśnie doświadczać telematycznej przestrzeni; zatem, ciało odbiorcy staje się jednocześnie przedmiotem, partes extra partes, i podmiotem zdarzenia.

Przestrzeń ciałosferyczna

Hermann Schmitz, niemiecki fenoemenolog, wprowadza interesującą z punktu widzenia relacji ciało-obraz koncepcję przestrzeni ciałosferycznej, w której istotne staje się nie tylko to, co widzialne, co się przed-stawia, ale również to, co słyszane i wyczuwane, dotykane, to, czego doznaje ciało. Tę rozszerzoną przestrzeń nazywa on ciałosferyczną, twierdząc, że wraz z nią istnieje przestrzeń uczuciowa i jej atmosfera. Jest to podejście zbieżne z propozycją Gernota

25 Zob. www.panoscope360.com.

26 „Nie trzeba przyjmować sztucznej postaci, żeby tam wejść. Chodźcie tacy, jacy jesteście!" (tłum. własne). Tamże.

Böhme'a, który przypisuje istotne znaczenie atmosferze i otoczeniu dzieła, a nie treści czy sposobowi jego przedstawienia. Böhme odbiega od dotychczas przyjętych modeli rozumienia i interpretacji dzieł sztuki wskazując na rolę atmosfer, które emanują zarówno z przestrzeni, jak i z przedmiotów, i w które można wkroczyć swym ciałem, dzięki czemu atmosfera dzieła wkracza w cielesną przestrzeń odbiorcy.

> Atmosfery tkwią w przedmiotach, ludzie emanują atmosfery; atmosfer nie da się wprawdzie stwierdzić obiektywnie w sensie nowożytnej nauki, to znaczy za pomocą narzędzi, ale mimo to istnieje co do nich intersubiektywne porozumienie[27].

Koncepcja estetyki atmosfer wskazuje, iż doświadczenie immersyjne jest możliwe w przestrzeni wytworzonej bez użycia cyfrowej technologii. Ażeby określić, co jest specyfiką tego doświadczenia, odwołam się do prac amerykańskiego artysty Jamesa Turrela. Turrel jako swoistego medium sztuki używa światła, za pomocą którego prowadzi refleksję dotyczącą przestrzeni, jej transformacji i dynamiki. Jego realizacje świetlne często przyjmują formę swoistych obrazów (m.in. Breathing light, Los Angeles 2013). Wiąże się to z wyznaczeniem pewnej ramy, poza którą wydobywa się czy wręcz wylewa, obraz. Odbiorca wchodząc w wydzieloną przez artystę przestrzeń światła nasyconego kolorem, zanurza się w obrazie. Rozproszenie światła i barwy wpływa na zmiany w percepcji przestrzeni, modyfikując jej zwykłe doznawanie.

Elementy tego doświadczenia Schmitz nazywa „półrzeczami", ponieważ istnieją one pomiędzy rzeczami zmysłowymi a jakościami. Mgła, głęboka cisza, ale także krajobraz czy wiatr wywołują wrażenia, dzięki energii swego oddziaływania. Ciszę rozumie Schmitz nie jako brak dźwięku, ale jako atmosferycznie ogarniającą rozległość, tworzącą rodzaj przestrzennego fenomenu. W podobny sposób odczuwamy utworzoną ze światła kolorową mgłę, w którą zanurzamy się własnym ciałem, tracąc zarówno poczucie odległości, jak i granicy między własnym ciałem a doświadczanym obrazem. W pracach Turrela ma się chęć dotknięcia ram, z których wylewa się obraz, co okazuje się jednak niemożliwe. Ta ulotność i niemożność zamknięcia „półrzeczy" w konkretną formę jest specyfiką doświadczania atmosfer. W wykreowane przestrzenie zanurzamy się jak w obraz, który otacza nasze ciało umieszczone wewnątrz. W podobny sposób doznajemy instalacji świetlnych innego amerykańskiego artysty, Roberta Irvina. Istotną właściwością doświadczenia tego rodzaju post-obrazów jest połączenie percepcji wzrokowej, cielesnego doświadczenia przestrzeni oraz swoistej aktywności obrazu.

Ciekawym przykładem specyficznych obrazów, łączących opisane przeze mnie elementy doświadczenia sztuki, jest realizacja architektoniczna Turrela (Crater Eye, Roden Crater). Artysta umożliwia widzowi obserwowanie codziennych, jak by się zdawać mogło, obrazów, które jednak zyskują nowy wymiar. Oglądane z wnętrza specjalnie w tym celu wybudowanej konstrukcji, stają się ujętą w ramy przestrzenią. Mimo tak specyficznego ograniczenia fragmentu nieba, wydarzający się in actu obraz nie jest obrazem tradycyjnym, i choć nie został stworzony za pomocą zaawansowanych technologii, to jednak, w moim mniemaniu, jest obrazem współczesnym, post-obrazem, zaś sposób jego percepcji wykracza poza model wzrokocentryczny.

Doświadczenie (syn)estetyczne

Opisane przeze mnie dotychczas właściwości doświadczenia sztuki okazują się prawomocne również w doświadczeniu współczesnego obrazu, ponieważ włączają w swój zakres również te elementy, które zostały już określone mianem doświadczenia (syn)estetycznego, zdefiniowanego przez Mateusza Chaberskiego jako „asamblaż różnego typu doświadczeń – wrażeń zmysłowych, doświadczeń intelektualnych i estetycznych, a także wspomnień indywidualnych i zbiorowych"[28]. Zbliżony model percepcji odnajdujemy już u Berkeleya – niestety, tak jak w przypadku Condillaca, nie trafił on na swój czas. Ten XVIII-wieczny filozof, analizując przypadek niewidomego, który odzyskał wzrok, zauważa, iż idee dotyku powinny towarzyszyć ideom wzroku. Wskazuje także na równoczesność percepcyjną zmysłów wzroku, słuchu i dotyku, nie zakładając uprzywilejowania żadnej z nich. Jak twierdzi, choć idee te są całkowicie odmienne, stale występują razem:

> Gdy siedzę w swej pracowni, słyszę, jak ulicą przejeżdża powóz, a gdy wyglądam przez okno

27 G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 7.

28 M. Chaberski, *Doświadczenie (syn)estetyczne*, wyd. Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.

> i widzę go, wychodzę z budynku i wsiadam do niego. […] Dzięki zmieniającemu się dźwiękowi nasuwa mi się postrzeżenie różnej odległości, w jakiej znajduje się powóz, dzięki czemu wiem, że się zbliża zanim jeszcze wyjrzę przez okno. A zatem dokładnie w ten sam sposób, jak za pomocą wzroku, także słuchem postrzegam odległość[29].

W konsekwencji, jego słowa: „słyszałem, widziałem i dotykałem"[30] przypominają słowa Chaberskiego, który opisuje współczesne, synestetyczne doświadczenie sztuki. Relacjonując swoje doświadczenie jako uczestnika wydarzenia site specific Chaberski pisze: „patrzyłem, słuchałem, dotykałem, biegałem"[31]. Wówczas obraz staje się wydarzeniem, w którym uczestniczmy.

Analizując tego rodzaju sytuacje, Bőehm wskazał, gdy stajemy wobec obrazu jako wydarzenia, widzenie „uwalnia się od sztywnej funkcji konstatowania i ogarniania całości i potrafi postrzegać dynamikę obrazu"[32], zaś traktując dzieło jako wydarzenie możemy uwolnić je od dominacji odwzorowywania i interpretowania. Podobne refleksje odnajdujemy u Didi-Hubermana. Rezygnując z prymatu tego, co rozpoznawalne w obrazie, postrzeganie staje się odkrywaniem relacji, złożoności, kontekstów, ale także odbieraniem jego energii. O dziele jako wydarzeniu pisze w swej koncepcji sztuki również Henri Maldiney, proponując przyjęcie postawy fenomenologicznej – czyli takiej, która rodzi się wraz z naszą w nim obecnością. Obecność ta jest równoczesna rozumieniu. Maldiney wykorzystuje dwuznaczność francuskiego słowa connaître (używana przez niego forma nous co-naissons oznacza jednocześnie współ-rodzimy się, i rozumiemy), by podkreślić, że rozumienie rodzi się wraz z obecnością, że „rodzimy się (nous co-naissons) wraz z dziełem w tym właśnie momencie, kiedy się ono pojawia"[33], by wskazać na nagłość czy natychmiastowość oddziaływania na nas dzieła, które „ofiarowuje nam się jako dar". Wyjaśnia, iż jesteśmy obecni w dziele sztuki jedynie wówczas, gdy zmieniamy się zgodnie z nim.

29 Tamże, s. 70, 71.
30 Tamże.
31 Tamże, s. 10.
32 G. Bőehm, dz. cyt., s. 229.
33 H. Maldiney, *Zarys fenomenologii sztuki*, w: *Fenomenologia francuska*, (red.) J. Migasiński, I. Lorenc, IFiS PAN, Warszawa 2006, s. 540.

Obraz performatywny

Sztuka drugiej połowy XX wieku przypisała aktywność odbiorcy, co było konsekwencją sprzeciwu wobec utrzymującej się przez stulecia dominującej roli artysty, a także nadmiernej tekstualizacji czy interpretacji, których rezultatem stało się ogłoszenie Śmierci Autora. Do rozpowszechnienia zwrotu performatywnego w sztuce niewątpliwie przyczynił się tekst Rolanda Barthes'a wskazujący na aktywną funkcję odbiorcy, jednak, w moim odczuciu, jego zbyt jednoznaczna interpretacja pomija problem aktywności i sprawczości samego dzieła. O ile bowiem autor przestał być podmiotem, zaś odbiorca to „przestrzeń, w którą wpisują się, bez ryzyka zguby, wszystkie cytaty, z jakich składa się pisanie, (…) jest tym kimś, kto zbiera w tym samym polu wszystkie ślady, z których powstał tekst napisany"[34], nierozwiązana pozostaje kwestia samego dzieła, a przecież to tekst „jest wielowymiarową przestrzenią", „tkanką cytatów, pochodzących z nieskończenie wielu zakątków kultury"[35], niemającą swego kresu ani ostatecznego znaczenia.

Manifest Barthes'a, w mojej interpretacji, nie przypisuje jednoznacznie sprawczości odbiorcy, ale również tekstowi. Ewa Domańska w swej analizie zwrotu performatywnego posuwa się krok dalej, przyznając tę funkcję również bytom nieożywionym:

> Sądzę, że „zwrot performatywny" należy wiązać i rozpatrywać wraz z tzw. „zwrotem ku sprawczości", tj. szczególnym zainteresowaniem problemem sprawczości (agency), nie tylko ludzi, lecz także bytów nieożywionych (na przykład rzeczy), zwrotem ku materialności, czyli zwrotem ku rzeczom, oraz niezwykle szybko rozwijającym się zainteresowaniem posthumanizmem (zwrot ku temu-co-nie-ludzkie). Performatywność staje się bowiem obiektem zainteresowania właśnie jako specyficzny rodzaj sprawczości[36].

Autorka poddaje pod rozwagę kwestię podmiotu, kładąc nacisk na zmiany zachodzące w rzeczywistości spowodowane działaniem nie tylko ludzi, ale również bytów nieożywionych. Obecny coraz powszechniej w humanistyce i sztuce nurt posthumanizmu rozumiany jako zwrot

34 R. Barthes, *Śmierć autora*, „Teksty Drugie" 1999, nr 1–2, s. 251.
35 Tamże, s. 250.
36 E. Domańska, *„Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie" 2007, nr 5, s. 52.

ku temu-co-nie-ludzkie, rzuca nowe światło na zagadnienia poruszane w Śmierci autora oraz na przyjętą przez badaczy sztuki formułę dominującej roli odbiorcy, którego uprzywilejowana od półwiecza pozycja wymaga nowego opracowania.

Zwrot ku temu co nie-ludzkie jest obecny w działaniach artystów od końca XX wieku, czego ciekawym przykładem są prace Eduardo Kaca, takie jak genetyczna hybryda petunii i artysty: Edunia[37]. Zmiany, jakie zachodzą w rzeczywistości po wszczepieniu w gen rośliny ludzkiego białka, są efektem działania zarówno ludzi, jak i bytów nie-ludzkich. W takiej sytuacji odbiorca przyjmuje rolę widza-czytelnika, artysta zaś będąc inicjatorem zdarzenia, obserwuje rozwój rośliny oraz przygląda się jej samodzielnemu wzrostowi; jego sprawczość kończy się wraz z zasianiem zmodyfikowanego ziarna w ziemi. W ten sposób podmiot performatywny „tworzy się poprzez zmiany i powoduje konkretne zmiany w otaczającej rzeczywistości"[38], jednak nie jest nim już ani odbiorca, ani artysta. Jak wyjaśnia Domańska, uprawianie badań w łonie nowej humanistyki jest „narzędziem rozumienia świata, jego analizą prowadzoną w celach wpływania na zmiany, które w nim zachodzą, oraz prowokowaniem tych zmian"[39]. To artysta, jak w manifeście Barthes'a, prowokuje zmiany inicjując dzieło-wydarzenie. Ostatecznie to dzieło przejmuje sprawczość, która nie staje się udziałem odbiorcy. Inicjatorem pozostaje artysta, jednak jego rola transformuje do roli obserwatora dzieła jako wydarzenia – podobnie, jak to miało miejsce w sztuce partycypacyjnej. Artysta z ciekawością przygląda się działaniu czy przekształceniom samego dzieła, którego nieskończony, otwarty proces przestaje być od niego zależny. Tym razem jednak to nie odbiorca „pisze" tekst, lecz dzieło, jako sprawczy podmiot, pisze się samo. Dzieło zdaje się żyć własnym życiem, stając się niejako żywym organizmem, choć niekoniecznie działającym w sposób intencjonalny, ponieważ chociaż coraz częściej sprawczość jest przyznawana artefaktom lub ekofaktom (bytom naturalnym), to jak podkreśla Domańska, nie chodzi o przypisywanie bytom nie-ludzkim intencji ani animizmu, lecz o zwrócenie uwagi na fakt, „że zmiany w rzeczywistości są efektem procesów i kooperacji różnego rodzaju podmiotów sprawczych"[40].

Rozważając zagadnienie performatywności obrazu, jako podmiotu sprawczego będącego bytem nie-ludzkim, posłużę się przykładem własnej pracy, która łącząc materię organiczną z obrazem cyfrowym, podlegała procesowi rozkładu podczas dwóch tygodni trwania wystawy w Muzeum Sztuki i Kultury Japońskiej Manggha w Krakowie, w marcu 2017 roku. Pierwszego dnia wystawy do umieszczonej na podłodze formy z plexi (2 m x 1,60 m) zostało wlane mleko. Na powstałą w ten sposób białą taflę, z podwieszonego przy suficie projektora, została wyświetlona projekcja wideo, ukazująca moją twarz zanurzającą się w przezroczystej cieczy. Utworzony w ten sposób obraz składał się z dwóch warstw: cyfrowej i materialnej. Bakterie mlekowe pod wpływem czasu i temperatury zaczęły powodować zmiany w warstwie wizualnej, wydzielając również specyficzną woń. Materia organiczna wnikała w sferę cyfrową powodując zaburzenia w obrazie mojej twarzy. Z upływem czasu cyfrowy zapis wideo stawał się coraz mniej czytelny, coraz bardziej ujawniała się jego organiczność. W konsekwencji moja role jako twórcy-inicjatora i jako odbiorcy sprowadzały się do obserwacji zachodzących zmian jako zmian w rzeczywistości, której podlegamy. Poprzez wprowadzenie substancji organicznej, a nie tylko jej obrazowej reprezentacji, ujawnił się związek materialnego obrazu z niematerialnym medium cyfrowym, zaś utworzenie nierozdzielnej struktury, ukazało ucieleśniony wymiar obrazu digitalnego.

W konsekwencji, podkreślenie sprawczej funkcji podmiotu będącego bytem nie-ludzkim zmienia dotychczasową, dominującą pozycję człowieka – jako jedynego możliwego podmiotu wobec rzeczywistości. W sztuce współczesnej oznacza to ujawnienie performatywności pomijanego dotychczas członu relacji artysta-dzieło-odbiorca. Połączenie materialności dzieła z jego performatywnym charakterem eliminuje bowiem uprzywilejowaną rolę odbiorcy.

Rozwój performatyki oraz rozpowszechnienie się peformatywności w różnych obszarach naukowych umożliwiły pojawienie się nowego modelu badań. Uznanie transdyscyplinarności jako międzydyscyplinarnej transgresji, polegającej na przenikaniu się rozmaitych pól poznawczych, wprowadziło w każdym z nich nową perspektywę. Również w polu sztuki współczesnej zwrot performatywny przyczynił się do zatarcia granic między poszczególnymi jej dziedzinami i sferami.

37 Projekt E. Kac'a *Natural history of enigma. Edunia* został zrealizowany w latach 2003–2008 we współpracy z grupą naukowców. Edunia to transgeniczna roślina zawierająca DNA artysty i kwiatu petunii, stąd nazwa łącząca nazwę kwiatu z nazwiskiem artysty. Trwające 6 lat badania ostatecznie doprowadziły do uzyskania hybrydycznej formy włączającej DNA człowieka w budowę kwiatu. Artysta, jak sam mówi, chciał przenieść fragment swojego DNA, tak by wszedł w skład budowy chromosomu rośliny. W następstwie wprowadzonych zmian roślina produkuje taką samą proteinę, jaką produkuje ludzkie ciało.

38 E. Domańska, dz. cyt., s. 52.

39 Tamże, s. 55.

40 Tamże, s. 57.



Anna Sieradzka-Kubacka, *Bez tytułu*, (siódmy dzień), 2017.

Podsumowanie

Istotnymi elementami współczesnego doświadczenia zarówno sztuki, jak i obrazu, są przestrzeń i cielesność, zdarzeniowość i swoista aktywność. Odbiorca wkracza swym ciałem w przestrzeń dzieła, wraz z kontekstem swego społeczno-historycznego otoczenia i indywidualnego doświadczenia. Zniesienie prymatu percepcji wzrokowej oraz dominacji intelektu pozwala uprawomocnić poznawczą funkcję zmysłów. To multisensoryczne doświadczenie wraz z intelektualnymi, choć ujawniającymi się pozawerbalnie wspomnieniami czy imaginacjami, przeplatającymi się symultanicznie, współtworzy jedność doświadczenia. Założona przez transdyscyplinarność otwartość oraz dialog nie tylko umożliwiają współpracę artystów z inżynierami i naukowcami, ale przede wszystkim pozwalają na swobodne, otwarte łączenie współczesnych środków artystycznych z tradycyjnymi, materialnego medium z niematerialnością mediów cyfrowych (np.: Pipilotti Rist, Illuminazione, 54th Venice Biennale 2011; David Hockney, iPad Drawings, Centre Pompidou, Paris 2017), czy odmiennych przestrzeni i rzeczywistości (jak w Samuel Bianchini, Potential flag, 2008). Podobnie bowiem, jak intermedialność w ujęciu Higginsa nie odrzucała przeszłości, tak dziś transdyscyplinarność również jej nie odrzuca, lecz proponuje nowy sposób jej doświadczania.

Zacytowane na wstępie słowa Higginsa pozostają aktualne i doskonale wyjaśniają genezę transdyscyplinarności. Znaczenia nabiera udział ciała i czucia w poznaniu oraz reewaluacja roli intuicji i doświadczenia wewnętrznego – elementy te, na które zwraca uwagę Charte de la Transdisciplinarité, a które charakteryzują nie tylko doświadczenie sztuki, ale i post-obrazu. Otwartość rozumiana jako akceptacja nieznanego, nieoczekiwanego i nieprzewidzianego pozwala na przyznanie sprawczej roli dziełu, roli zarezerwowanej dotychczas dla podmiotu ludzkiego. Takie ujęcie nie tylko umożliwia artystom penetrowanie obszarów różnych nauk, ujawniając związki sztuki z naukami humanistycznymi, społecznymi, informatycznymi czy przyrodniczymi, ale przede wszystkim pozwala na rozszerzenie własnej perspektywy oraz „poszerzania samych siebie". Transdyscyplinarność, zakładając badania na granicy dyscyplin, pozwala na wyjście poza dotychczas przyjęte ramy, zaś wkraczając w inne obszary badawcze, może je asymilować, rozszerzając granice poznania.

W konsekwencji, modyfikacja warunków doświadczenia sztuki oraz wskazanie jego współczesnych cech pozwala na uznanie aktualności zjawiska obrazu, który nie musi dłużej być wyrazem przeszłości ograniczonym percepcją wzrokową. Wyłonienie głównych cech świadczących o jego każdorazowo współczesnym statusie – niezależnie od epoki i systemu ekwiwalencji – pozwala uznać zmienność doświadczenia, tym samym akceptując jego naturalną ewolucję.

Bibliografia

Barthes R., Śmierć autora, „Teksty Drugie" 1999, nr 1–2.

Belting H., Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie, Universitas, Kraków 2012.

Boehm G., O obrazach i widzeniu, tłum. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014.

Böhme G., Filozofia i estetyka przyrody, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

Chaberski M., Doświadczenie (syn)estetyczne, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015.

Higgins D., Nowoczesność od czasu postmodernizmu, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2000.

Didi-Huberman G., Essayer voir, Les Editions des Minuit 2014.

Didi-Huberman G., Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels, Editions Gallimard 2007.

Domańska E., „Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie" 2007, nr 5.

Maldiney H., Zarys fenomenologii sztuki, w: Fenomenologia francuska, (red.) J. Migasiński, I. Lorenc, IFiS PAN, Warszawa 2006.

Mitchell W.J.T., Czego chcą obrazy?, tłum. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

Merleau-Ponty M., Fenomenologia percepcji, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.

Merleau-Ponty M., Oko i umysł, tłum. S. Cichowicz, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1996.

Anna Sieradzka-Kubacka – polska artystka wizualna, doktor sztuk pięknych. Ukończyła Malarstwo na warszawskiej ASP oraz studia doktoranckie na wydziale Intermediów ASP w Krakowie. Uczestniczyła w festiwalach wideo oraz wystawach w USA, Australii, Rosji, Islandii, Chinach, Iranie, Hiszpanii, Francji, Portugalii, Szwecji, Szwajcarii, Łotwie, Polsce. Obecnie doktorantka ostatniego roku Zakładu Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się obrazem współczesnym.

Karina Banaszkiewicz
Uniwersytet Śląski w Katowicach
karina.tv@gazeta.pl

Nostalgia za obrazem w epoce późnej cyfryzacji. Między zdarzeniem wirtualnym a praktykowaniem codzienności

Abstrakt

Tekst podejmuje temat sztuki hipermediów w kulturze. Pyta o ewolucję jej nośników i udział jej form w życiu społeczności z perspektywy przełomu techno-kulturowego. Obserwując fakt, że współczesność oferuje nadmiar obrazów, a zarazem ich niedosyt, prowadzi do postępującej fragmentaryzacji świata, hybryd medialnych, słabej ontologii, wskazuję na narodziny tęsknoty za obrazami zdolnymi integrować zbiorowość. Nostalgia próbuje rewitalizować przeszłość jako przeciwsiłę dla globalizacji, tworzy fantazmaty przeszłości i przydaje im status realnego. Obecność minionego w teraźniejszości pozwala patrzeć na zjawiska artystyczne korzystające z technologii cyfrowych i eugeniki w kategoriach sztuki elitarnej i jej ruchu ku życiu wspólnot, sztuki anektującej na swe media społeczność, ciało i człowieczeństwo; sztuki, która dostarczyć ma treści istotnych dla trwania jednostek i wspólnot, i która ma wejść do tradycji różnych kultur (być przydatna i przekazywana w transmisji międzypokoleniowej).

Słowa kluczowe

hipermedia, przełom techno-kulturowy, piękno, wirtualność/realność, komunikacja

Wyborczy spot reklamowy, telewizyjna debata konkurentów i walka na twitty, wideo-cv, profile prywatne i profesjonalne na portalach społecznościowych, wideokonferencja, wymóg wizualizowania informacji w najnowszym formacie technicznym i wszechobecna formuła prezentacji, zakupy, kino, telewizja, rozmowa telefoniczna w sieci, cyberbankowość i olimpiada e-sportu, praca w domu przez komputer i wikinomia, bio-gaty, człowiek rozszerzony do poziomu +C i eugenika transludzka ++C, podmioty nieantropocentryczne, ich tożsamość i prawa społeczne, monitoring i e-więzienie, wojna na obrazy, procedury dostępu i atak wyprzedzający – należą dziś do życia

mieszkańców euroatlantyckiego Zachodu. Postępującą numeryzację wspiera presja wykluczenia zawodowego, społecznego, narodowościowego, rasowego. Rzeczywistość integrowana ze świata fizycznego i obszarów wirtualności wytwarzanych przy udziale wysokich technologii (Hi-Tech) odsłania w swych działaniach baudrillardowską przemoc[1] rozciągającą się dziś na przyrodę i człowieka. Znakiem zapytania zostają objęte jego osobnicza jedność, istnienie z innymi i wobec innych, wespół z indywidualnym i grupowym wymiarem jego tożsamości, również różnicowanej przez kultury, uczucia, wrażliwość na piękno, formy myślenia. Zjawiska cyfrowe i cybertyzacja sygnują zmianę techno-kulturową i kierują uwagę na przekaźniki, w badaniach nad którymi liczą się nie tylko kolejne rozwiązania i zastosowania technologii, ale i sama kategoria medium.

> Aby podkreślić względność i zdolność do ewoluowania, określimy media za pomocą wyższej miary zdolności do rozdzielania wraz ze zdolnością do przyjmowania konsolidacji w określone postacie[2].

Pytanie o sztukę, również o cybersztukę – w świetle powyższych słów Niklasa Luhmana – należy wiązać z rozwojowym wzmaganiem przez technikę relacyjności między elementami mediów lub zdarzeniami (składającymi się na nie w czasie) w procesach ich rozdzielania i rekombinacji. Dla aktywności artystycznej po wynalezieniu Internetu coraz częściej konstytuowanie form oznacza przechodzenie od chaosu do stabilizacji składowych (modułów) za pomocą platformy złożonej z wielu urządzeń posiadających równoprawny dostęp do cyberprzestrzeni. Porządek tworzywa sztuki zostaje określony przez język matematyki. Czyni on regułami rozdzielania i konsolidowania formy z elementów kodu aleatorycznego (wybranego na nośnik), wzajemne i aktualne położenie tych elementów względem siebie oraz ich mobilną i wiązaną postać. Ta oscyluje przede wszystkim między medium i generowanymi z jego modułów formami. Pochodną ambiwalencji bazowej pozostaje zawieszenie (wy)tworu między jego przemiennym zjawianiem się w kondycji tego, co widzialne (np. konkretny obraz) lub tego, co abstrakcyjne (cyfry), a w efekcie temporalnie wirtualne lub obecne dla odbiorcy/ widza/ uczestnika artystycznych działań. Bodaj najwyraźniej w swych dziejach sztuka doby cyfrowej (czytaj: zjawiska postrzegane jako sztuka) zbliża sposób swego trwania do pozostałych procesów komunikacyjnych i ontologii przepływu danych. Istotnym jest pytanie, co identyfikuje w roli sztuki choćby klasyczne już prace: body-artu Odette Orlan, performansów Mariny Abramović i Stelarca, bio-performansów grupy Art Orienté Objet (Marion Laval-Jeante i Benoît Mangin) oraz Mixed Reality, GPS- i science@art, Artificial Life (AL) i Artificial Inteligence (AI)?

Celem artykułu jest podjęcie kwestii udziału sztuki odnajdującej swe medium w rozwiązaniach technologii cyfrowo-falowych i eugeniki w formowaniu treści nowych i ważkich dla conditio humana. Ruch sztuki wyrastającej z syntopii z nauką i technologią (od labolatoriów, gdzie powstaje ku życiu uczestników kultury) jest związany z transformacją modelowaną przez technologię – polegającą na przesuwanie artystycznych realizacji hipermedialnych z obiegu elitarnego do upowszechnionego centrum symbolicznego[3] i tradycji kultur. Tzw. „sztuka dla naukowców" stanowi rezerwuar treści budujących – w rozumieniu Pierra Bourdieu – kapitał kulturowy poszczególnych kontekstów socjologicznych i wymiar ogólnoludzki. Z tego względu można mówić również o roli sztuki hipermediów w formowaniu tzw. trzeciej kultury[4] i jej człowieka, czyli o globalnym zasięgu transformacji cyfrowej. Odsuwam jednocześnie futurologię zagrożeń i szans oferowanych przez rozwój techniki oraz nową angeologię[5]. Jej znamiona Règis Debray dostrzega w konceptach ontologicznych, które jako horyzont odniesienia dla ludzkiego bycia i istnienia w miejscu rzeczywistości wystawiają porządek wytworów technicznych (np. Virtual Reality). Problemy związane z rozwojem techniki i rolami, jakie pełni ona we współczesności należy artykułować, a także śledzić każdorazowo – moim zdaniem – w aktualnych warunkach zmiany kulturowej i objętych nią kontekstach.

1 Por. J. Baudrillard, *Przemoc w zintegrowanej i wirtualnej rzeczywistości*, tłum. M. Salwa, w: „Sztuka i Filozofia" 2006, nr 29, s. 15-31.

2 N. Luhman, *Medium sztuki*, tłum. B. Baran, w: tegoż, *Pisma o sztuce i literaturze*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, s. 111.

3 Zob. C. Geertz, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, tłum. D. Wolska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005, s. 42–46.

4 Por. J. Brockman, *Trzecia kultura*, (red.) J. Brockman, tłum. P. Amsterdamski, CiS, Warszawa 1996.

5 Por. R. Debray, *Façon de faire*, w: tegoż, *Transmettre*, Odile Jacob, Paris 1997.



Ekonomia czy sztuka? Recepcja „Dziwnego Hotelu" w Osace i recepcjoniści roboty: hostessa obsługuje gości w językach azjatyckich a dinozaur mówi jedynie po amerykańsku.

Społeczności euroatlantyckie i obrazy egzystują w czasach, „kiedy to kultura lansuje wizję nadmiaru"[6]. W coraz szerszym zakresie świat ludzi określają narzędzia komunikacji i rzeczy, które oferują one do widzenia. Mnogość jednych i drugich wydaje się wynikiem możliwości cyfrowego designu, nakazu wizualizacji wszelkich danych oraz ich projektowania pod kątem efektywnej wymiany informacji. Dla teraźniejszej koegzystencji z obrazami równie istotne niczym projektowanie (design) są umiejętności aktywnego włączania się podmiotu w różne strumienie obrazów (przestrzenie widzialne) i nawigacji między nimi (streaming i streaming management). Człowiek kształtuje ikonosferę, jednocześnie pozostając z nią w rozmaitych relacjach. Jego świat złożony w coraz większym stopniu z form cyfrowych, wydaje się otwarty na kolejne przekształcenia, wolny niczym one same od historii i pierwszeństwa oryginału wobec kopii, miejsca narodzin, a nawet od rygoru tworzywa. Codzienność wypełniona rzeczami do widzenia, za sprawą ich wirtualnej kondycji wydaje się płynna, performatywna, słaba ontycznie.

Reprodukcja, modernizowanie (rekodowanie), kreacja to aktywności podejmowane wobec świata zarówno przy użyciu mediów naturalnych, jak i techniki (jej narzędzi analogowych, numerycznych, postcyfrowych). Zachowania te automatyzowane od czasów pierwszej moderny traciły stopniowo charakterystyczny dla siebie czas trwania warunkowany przez ludzkie możliwości, traciły swoją procesualność, a nawet odrębność względem siebie. Postępowała kondensacja czasu, jaki izoluje rozdzielenie elementów (np. w trakcie próbkowania) od ich ponownej artykulacji jako określonej całości. W wyniku przyspieszenia dziś wypada mówić nie o tworzeniu niepowtarzalnego obrazu i jego konstytuowaniu w danym tworzywie, nie o produkcji obrazów i ich technicznych reprodukcjach, lecz o przepływie obrazów przez monitory i o niejawnych transferach danych, które gotowe są momentalnie przyjąć postać obrazu (lub innej formy widzialności).

Natychmiastowy charakter transmisji danych przesłania wytwarzanie komunikatów w procesach objętych konwencjami kultury praktyk powtarzania, fragmentaryzacji, formowania, różnicowania. Ich miejsce zajmują inne praktyki, określone przez decentralizacje źródeł obrazu, jego delokacje i dyslokacje zdolne wspólnie unieważniać miary nie tylko czasu, ale i przestrzeni. W ich efekcie obraz znika, a pojawiają się formy widzialne jako przestrzeń dla wspólnego funkcjonowania różnych ontycznie i ontologicznie rzeczywistości. Człowiek żyje zatem pośród hybryd, których liczba, mobilność, zdolność transformacji przekracza jego możliwości percepcyjne. Władze wzroku, nawet wsparte przez maszyny automatyzujące widzenie, są zdolne jedynie koncentrować uwagę na wycinku codzienności i doświadczać form widzialnych w kształtach

6 J. Mierzoff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. T. Zaremba, Karakter, Kraków 2016, s. 6.

strumienia obrazów, obiektu, medialnego zdarzenia audiowizualnego lub wielozmysłowego. Nadmiar i nadprodukcja – wzmagane tworzeniem modeli zjawisk i urządzeń pozwalających widzieć bez potrzeby patrzenia wszystko to, co przed epoką maszyn pozostawało niedostępne: niejawne lub niemożliwe do przedstawienia – fundują na planie ludzkim antynomię. Paradoks obejmuje nadmiar obrazów, a jednocześnie stan permanentnego niedosytu obrazów. Wizualizacja danych i postawa designera to przymus cywilizacyjny Zachodu, ale i przejaw nostalgii. Dziś jeśli nawet nie oznacza ona tęsknoty za pięknem zamkniętym w trwałej i wystawionej na kontemplację formie, to niesie tęsknotę za obrazem i rozchodzącą się od niego stabilną przestrzenią fizyczną, społeczną, kulturową.

Człowiek pragnie stworzyć i odnaleźć obraz zdolny zwrócić mu żywy świat, ciągłość trwania, czas potrzebny na obcowanie z formą i zawartym w niej przedstawieniem, które to świat, trwanie, formę, przedstawienie może podzielać z innymi uczestnikami kultury i pokoleniami. Nostalgia za mitchellowskim obrazem mocnym[7] pozostaje w tym świetle tęsknotą za przeszłością. Wspólnota i jej pamięć zintegrowane wokół obrazu zdradzają moc utrwalonego w nim wizerunku rzeczywistości i moc zdolnej wyrazić go formy. Żal za utraconym ładem i chęć powrotu do stanu minionego objęte są uczuciem straty i rekordem nieodwracalności czasu[8]. Afekty sprzyjają idealizacji przeszłości, która czynnie rzutuje na przyszłość, co w teraźniejszości prowadzi do przesadnego wartościowywania wyobrażeń o zbiorowości (miejscu i sposobie jej egzystowania) względem jej realnego bycia i istnienia. Nostalgia powoduje, że fantazmat przeszłości nabiera właściwości retroaktywnych i inicjuje próby wskrzeszenia tego, co odeszło w warunkach aktualnej rzeczywistości. Zygmunt Bauman za Svetlaną Boym dostrzegają uniwersalność zjawiska tęsknoty wynikającej z poczucia przemieszczenia poza tradycyjne centra wspólnotowej egzystencji, które następuje w toku emigracji lub biegu dziejów. Do powołania retrotopii spojonej z elementów teraźniejszości, tradycji, fantazmatu przeszłości[9] na równi z oddaleniem i historią może prowadzić, jak sądzę, postęp techniczny. W wypadku retroaktywnych wyobrażeń trudno nie dostrzec funkcji, jakimi uczuciowa tęsknota obarcza obrazy.

Na użytek nostalgii obrazy technopochodne – wzorem wszelkich wizerunków – mają konstytuować przedstawienia świata, ogniskować wokół nich wspólnotę, ergo wspólnota w (re)prezentacjach niesionych przez te obrazy winna odnaleźć odpowiedzi na pytania o racje swego bycia, a każdy jej uczestnik o bycie w jej ramach człowiekiem. Obrazom ucieleśniającym wyobrażenia zdolne integrować i potwierdzać tożsamość grupy niezmiennie zawierzają jej przedstawiciele. Zaufanie otaczające mocne przedstawienia tożsamościowe zostaje rozciągnięte na formy i media powołane dla ich ekspresji. Chodzi o formę gotową, by wyrażać i powtarzać treści spajające wspólnotę i o medium gotowe, by swe elementy rozdzielać i konfigurować w kolejne formy istotne dla obiegu zbiorowych wyobrażeń w danym kontekście kulturowym. Odpowiednim medium przedstawiania tożsamości i sensu istnienia społeczności jest obraz. Nie przypadkiem to obraz – nierozdzielnie zrośnięty, utożsamiany ze swym przedstawieniem – zrodził ikonolatrię. Na Zachodzie z biegiem czasu tracił on co prawda swą pozycję (zatwierdzoną przez antyczną koncepcję mimesis) na rzecz literatury i druku, by powrócić jako nośnik zbiorowego imaginarium w epoce fotografii i kina, a wreszcie – dzięki telewizji, a potem komunikacji cyfrowej – by stać się na powrót dominującym kanałem transmisji wykorzystywanym przez zbiorowości euroatlantyckie. Obraz, początkowo będąc formą artykułowaną przez myślenie magiczne, malarstwo, sztuki techniczne, stał się ucieleśnieniem treści kulturowych, a następnie medium drugiego rzędu niknącym pośród technik, przekształceń, form, jakich staje się nośnikiem. Co zatem dziś może identyfikować wszechobecny, a jednocześnie niejawny i słaby ontologicznie obraz w roli medium sztuki?

Paul Levinson nakreślił mapę pojęć charakteryzujących media milenium digitalnego[10], jednak już po kilku latach popularne pojęcia, takie jak: nowe media, media społecznościowe, sztuka ekranowana, podobnie jak określenia Web. 2 i 3.0 (tzw. cross media) okazały się niewystarczająco precyzyjne względem obserwowanych zjawisk komunikacji, a termin Levinsona nowe nowe media stracił na ostrości. Obok blogów, Youtube'a, Wikipedii, przeglądarki sieciowych infor-

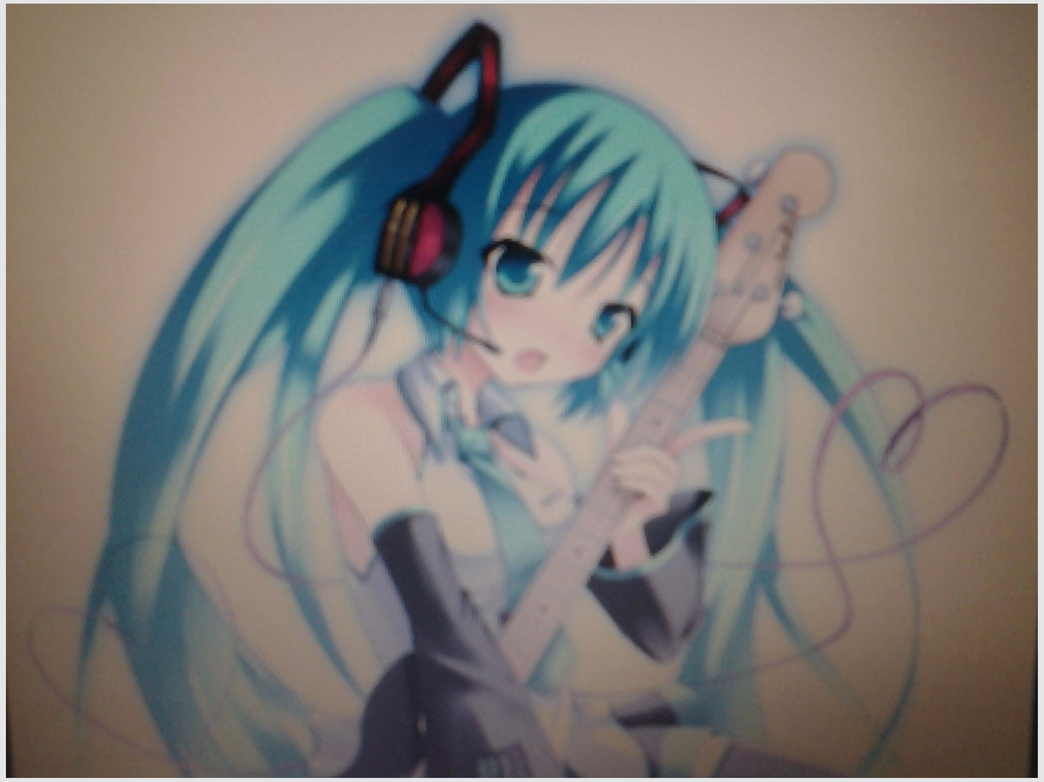
7 Zob. W. J. T. Mitchell, *Adresując media*, tłum. R. Bomba, w: *Kulturowe kody technologii cyfrowych*, (red.) P. Celiński, Wydawnictwo WSPA, Lublin 2011.

8 Por. A. Zeidler-Janiszewska, *O dwóch rodzajach obecności przeszłości w teraźniejszości*, w: *Pamięć – miejsce – obecność*, (red.) J. Hudzik, J. Mizińska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1997.

9 Zob. Z. Bauman, *Wstęp: epoka nostalgii*, w: tegoż, *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, tłum. K. Lebek, PWN, Warszawa 2018, s. 7–27.

10 Por. P. Levinson, *Nowe nowe media*, tłum. M. Zawadzka, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010.

macji Digg i nieformalnych grup poparcia, twittów, znajomych z My Space i Facebooka, życia w Second Life pojawił się nie tylko Instagram, ale i postmedia, aplikacje, podcasty, streamy i transmisje danych pokrywające miasto swymi niejawnymi przepływami (co jest istotne nie tylko w opisowo-wyliczeniowej charakterystyce mediasfery). Pomimo to, poddane krytyce przez Levinsona metafory deskryptywne, choć nie zdefiniowały en globe procesów cybertyzacji, to wyraźnie wskazały na ludzkie aktywności realizowane przy udziale przekaźników.



Sztuka czy codzienność? Japoński hologram Hatsume Miku

Świat korzystający z mobilnego dostępu do Internetu wiąże z nim zarówno przyjemności mediów tradycyjnych, jak i zadania stanowiące domeny życia codziennego, a nade wszystko komunikacji. Trudno jednak założyć, że przekaźniki dopiero za sprawą sieci Lee Bernsa zyskały moce organizowania kultury. Znacznie przed rokiem 1992, a nawet przed nośnikami technicznymi użytkownicy określili miejsce mediów w swym trwaniu, ich typy i przeznaczenie. Konstytuowały one od dawna zachowania komunikacyjne, grupy interesów, zadań, zainteresowań – miały charakter społecznościowy. Dostarczały powierzchni, tworzywa i środków twórczego wyrazu, stanowiły laboratorium rozwiązań artystycznych i społecznych. Formatowały wedle skali tworzywa wrażenia estetyczne, konkretyzowały to, co wirtualne i modelowały procesy poznania. Służyły wymianie informacji, dawały przestrzeń dialogu i przestrzeń współdziałania różnych przekaźników, tekstów – były intermedialne. Sumując, od paleolitu człowiek za sprawą dostępnych mu aktualnie mediów podzielał z innymi rzeczywistość i tworzył jej przedstawienia, razem też z innymi odczuwał piękno, a także uczucia, które wiodą do rozstrzygnięć moralnych. Wraz z rozwojem technologii natomiast wzrasta ilość funkcji i obszary, w jakich media ujawniają swe możliwości. W tym kontekście ważne jest, by pytać, czy obecnie przekaźniki cyfrowo-falowe generują nowe treści kultury bez interakcji z człowiekiem czy też z jego udziałem? To pytanie sytuuje problem obrazów technicznych w polu antropologii mediów, każe pytać o człowieczy wymiar wytworów cyfrowych i cyfryzowanych oraz o zmianę, jaka za ich sprawą dotyka kultury, jej uczestników i sposoby poznania, ponieważ media w kulturze kreują zachowania związane ze swym użytkowaniem i produkcją kolejnych wytworów, w ślad za którymi pojawiają się powiązane z nimi wartości, sensy i idee.

Gdzie zatem należy poszukiwać innowacji, która każe określać przekaźniki cyfrowe i postcyfrowe mianem „nowych" i „nowych nowych mediów"? Digitalizacja konstytuuje obrazy, wielozmysłowe obiekty medialne i zdarzenia czasoprzestrzenne w tworzywie immaterii. Za sprawą równoległego dostępu do Internetu i mostów Web. 3.0 – obecnych w przekazach np. jako linki, adresy przekierowania www, aktywne łącza między różnymi nośnikami informacji, zdolne generować takie intermedialne przejścia – cross media wiążą nawzajem swe przestrzenie i informacje. Media 4.0 rozszerzają ich możliwości o opcje podwojonego adresowania, kiedy każda de-

cyzja podjęta na klawiaturze/ wyświetlaczu urządzenia wywołuje efekty jednocześnie w świecie wirtualnym i w realności. Vilém Flusser, filozof skupiony na analizie technicznej rzeczywistości, analizował sytuację, gdy technika weszła w epokę aparatów[11]. Wskazywał, że po narzędziach przedłużających zasięg ludzkich zmysłów, po maszynach organizujących pracę wedle etapów cyklu produkcyjnego fabryki to aparaty organizują wzrok i zachowania użytkowników. Ich matryce automatyzują widzenie wedle właściwych sobie schematów organizacji przestrzeni i czasu. Dostępne mocą oprogramowania menu przesłania świat fizyczny liczbą możliwych wyborów i skłania, by szukać form zdolnych go ucieleśniać pośród opcji cyfrowego urządzenia. Nie tylko percepcja i przedstawianie zostają zautomatyzowane (i skonwencjonalizowane) za pośrednictwem technicznej matrycy, programowanie obejmuje również procesy poznania rzeczywistości i jej twórczego tworzenia.

Warto zatem pytać: czy sztuka czyniąca swymi nośnikami elementy/ zdarzenia będące środkami ekspresji (przekazu) cyfrowo-falowych platform komunikacyjnych, jak na sztukę w rozumieniu antropocenu przystało, przekracza granice matrycy współpracujących ze sobą urządzeń technicznych?, czy sztuka hipermediów modelowana przez hybrydowe technologie, mechatronikę, post- i transludzką eugenikę wychodzi poza wykorzystywane przez siebie medium (czytaj: charakterystyczne dla medium schematy automatyzacji wzroku, widzialnego i przedstawiania rzeczywistości)?, a także czy bio-art lub międzygenetyczny performens tworzą nowe idee istotne dla bycia człowiekiem?

Na obecnym etapie techno-kulturowego przełomu związanego z cyfryzacją zjawiska postrzegane jako sztuka nie zostały zwolnione przez mieszkańców regionu euroatlantyckiego ani z komunikowania treści, które mogą być podzielane z innymi i ważne dla zbiorowości, ani, co istotne, z kodowania rozwiązań artystycznych wedle porządków piękna i brzydoty, a także obrazu i słowa. W kulturowych wymiarach tej praktyki tkwią zatem nadal kontrowersje na temat nie tylko mediów sztuki, ale i samej istoty sztuki. Dotykają one propozycji Moon Ribas, która by czuć związek z Matką Ziemią rozszerzyła swe sensorium o czujniki połączone z sejsmografami rejestrującymi ruchy płyt geologicznych.

11 Por. V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Marecki, ASP w Krakowie, Kraków 2004.



Wideo-instalacja,
Muzeum Sztuki Współczesnej w Seulu.

Partycypacja w kulturze każe również diagnozować przyczyny hermetyczności trwającego od osiemnastu lat działania i autoobserwacji Marion Laval-Jeante, która przyjmuje immunoglobuliny pozyskane z krwi konia i pytać o elitarność bio-komunikacyjnych sesji Stellarca, ruchami którego członków za sprawą telematycznych impulsów mogą sterować uczestnicy pokazu z różnych części globu... Sztuka zawsze poszukiwała dla siebie nowych nośników w różnicy, jaka w danej epoce dzieliła formy od medium. Sztuka czyniąca swym nośnikiem geny, ewolucję gatunków, ludzkie ciało i człowieczeństwo, komputerowe symulacje widzialne na równi z przestrzenią

fizyczną i zdarzenia VR, gry wideo z otwartym na kreatywność użytkownika światem wskazuje jako prymarne pola swych penetracji: odsłanianie tego, co niejawne, ewaluację znanych kulturom granic, testowanie tradycyjnych ograniczeń modelujących racje ludzkiego istnienia w świecie i istnienia świata ludzkiego. Orzekanie o przydatności tak rozumianego eksperymentu i sztuki hipermediów dla kultur i budowania kondycji współczesnego człowieka pozostaje jednak wciąż kwestią czasu i dalszych faz zmiany inicjowanej przez numeryzację. Eksperyment, podobnie jak przekraczanie tabu, gustów, konwencji i poszukiwanie nowych mediów dla działań twórczych, nie są wszak ani ideami nowymi, ani pomysłami realizowanymi w sposób tożsamy w różnych kulturach.

Bibliografia

Banaszkiewicz, K., Realność i wirtualność jako przedmiot badań nad obrazami cyfrowymi, „Studia de Cultura" 2017, nr 9.

Baudrillard, J., Przemoc w zintegrowanej i wirtualnej rzeczywistości, tłum. M. Salwa, „Sztuka i Filozofia" 2006, nr 29.

Bauman, Z., Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość, PWN, Warszawa 2018.

Geertz, C., Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej, tłum. D. Wolska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005.

Gwóźdź, A., Zmęczone obrazy, w: Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze, (red.) W. Kalaga, E. Knapik, Wydawnictwo UŚ 2002.

Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów, (red.) P. Zawojski, Katowice Miasto Ogrodów – Instytucja Kultury im. K. Bochenek, Katowice 2015.

Kluszczyński, R., Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej, Rabid, Kraków 2002.

Luhmann, N., Pisma o sztuce i literaturze, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2016.

Mierzoff, N., Jak zobaczyć świat, tłum. T. Zaremba, Karakter, Kraków 2016.

Mitchell, W. J. T., Adresując media, tłum. R. Bomba, w: Kulturowe kody technologii cyfrowych, (red.) P. Celiński, Wydawnictwo WSPA, Lublin 2011.

Zeidler-Janiszewska, A., Sztuka wobec estetyzacji codzienności, w: Kultura i sztuka u progu XXI wieku, (red.) S. Krzemień-Ojak, A. Kisielewska, Z. Suszczyński, Wydawnictwo Trans Humana, Białystok 1997.

Zeidler-Janiszewska, A., O dwóch rodzajach obecności przeszłości w teraźniejszości, w: Pamięć – miejsce – obecność, (red.) J. Hudzik, J. Mizińska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1997.

Karina Banaszkiewicz – kulturoznawca i mediolog w Zakładzie Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych UŚ. Współpracownik telewizji (m.in. Canal+, Polonia, TVP Katowice). Autorka monografii: *Nikt nie rodzi się telewidzem. Człowiek – kultura – audiowizualność* (2000), *Audiowizualność i mimetyki przestrzeni. Media – narracja – człowiek* (2011), oraz ponad sześćdziesięciu artykułów publikowanych w polskich i zagranicznych czasopismach naukowych i tomach zbiorowych. Członek PTK, PTE, PTBFM. Zajmuje się przede wszystkim teorią i metodologią badań nad obrazami technicznymi, ze szczególnym uwzględnieniem antropologii mediów i przestrzeni w kontekście realności i wirtualności kultury.



Medialnosć ciała

Magdalena Zamorska
Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski
magdalena.zamorska2@uwr.edu.pl

Media sztuki tańca: od tańczącego ciała do gestu choreograficznego

Abstrakt

W obrębie studiów nad tańcem można obserwować przemiany w sposobach definiowania medium sztuki tańca – od tańca współczesnego (modern), przez postmodern do nie-tańca i nowej choreografii. Oczywiste dla pierwszych teoretyków tańca medium „tańczącego ciała" w wielu współczesnych projektach ustępuje miejsca „ruchowi", niekoniecznie ciała ludzkiego lub nawet nie-ludzkiego: choreografki i choreografowie strukturyzują przepływy, czas, spojrzenie i afekty widzów. W perspektywie komunikacyjnej taniec jako jedno z mediów szeroko rozumianej media-sfery, wchodzi w coraz bardziej hybrydyczne związki z innymi mediami. W tym kontekście mowa jest o problematyce tańca i mediów, tańca i nowych mediów oraz tańca i technologii. W rozmaicie ulokowanych dyscyplinarnie dyskursach (estetycznym, krytycznym, filozoficznym, medioznawczym) „medium" oznaczać może całkowicie inaczej wyodrębniony przedmiot namysłu. W wyniku powyższych procesów i strategii tańczące ciało zostaje zdematerializowane, zawieszone lub pominięte. Powraca problem ontologii dzieła tanecznego wraz z tendencjami do zastępowania wątpliwego ontologicznie „tańca" pochodnymi kategorii performansu i choreografii.

Słowa kluczowe

choreografia, taniec, ruch, medium, performans

Taniec to ciało-w-ruchu

„U podstaw dzieła choreograficznego nie ma żadnego specyficznego tworzywa, tancerz nie posiada do dyspozycji, jak w innych sztukach, jakiegoś «danego» medium"[1], pisze Joanna Szymajda powołując się na francuską teoretyczkę i historyczkę tańca Laurence Louppe. Cytat ten splata trzy terminy – choreografię, taniec i medium – a każdy z nich, jak zobaczymy, ma płynne granice. Pomimo zastrzeżenia sformułowanego przez Louppe spróbuję prześledzić, w jaki

1 J. Szymajda, *Estetyka współczesnego tańca europejskiego po roku* 1990 / *Esthétique de la danse contemporaine européenne après 1990*, praca doktorska, Łódź-Paris 2010, s. 27-28.

sposób medium tańca[2] jest definiowane w obrębie szeroko rozumianych studiów nad tańcem (dance studies).

Najsilniejszym kandydatem na medium tańca jest ciało-w-ruchu – ciało tańczące, mobilne, aktywne i ekspresyjne (należy dodać: ciało ludzkie). Nowoczesne ciało, dyscyplinowane i wyzwalane, „zostało [w XIX wieku – M.Z.] wprawione w ruch na skalę nieporównywalną z wcześniejszymi stuleciami"[3]: mechaniczny ruch w fabrykach, gimnastyka, chóry taneczne, ale równocześnie praktyki ruchowe, których celem było uwalnianie ruchu z kulturowo projektowanej matrycy. Sztuka tańca jest w tym kontekście rozumiana jako sztuka mobilizowania ciała zgodnie ze społecznie standaryzowanym rytmem i przebiegiem poruszeń (chociażby sławne i często przywoływane Tiller Girls) lub z wewnętrznym impulsem (tu: taniec wolny, wyzwolony). „Przepływy" nie tylko uruchamiano, ale również badano, obserwowano i rejestrowano: stworzony przez Rudolfa Labana w latach dwudziestych XX wieku i rozwinięty przez Albrechta Knusta system notacji nazwany kinetografią pozwalał zapisać postrzegany geometrycznie przepływ ruchu, mający określone kierunek, natężenie i czas trwania.

Ucieleśnienie ruchu – osadzenie ruchu na lub w (ludzkim) ciele – wydaje się więc być kluczowe dla rozpoznania tańca jako odrębnej sztuki. Jednakże już od połowy XX wieku – w obrębie tańca postmodern, konceptualnego, nie-tańca i posttańca – artyści rozpoczęli eksperymenty z możliwościami lokowania tańca w/na ciałach nie-ludzkich, i to nie tylko innych żywych organizmach, ale również obiektach w ruchu. Co więcej, mianem tańca może ich zdaniem zostać określony każdy zmiennokształtny przepływ, również ten nieprzyjmujący bezpośrednio postrzegalnej formy (czyli wyrazu bądź ekspresji cielesnej, do której przyzwyczaił nas taniec klasyczny i współczesny (modern)), i którego doświadczenie jest dostępne jedynie doświadczającemu (chociażby w formie przepływu myśli). W efekcie współczesne artystki i artyści choreografują ruch powietrza, piany, tłumu, spojrzenia lub afektu widowni. Klasyczne „ciało", które wytwarza bądź podejmuje ruch taneczny bywa dematerializowane lub pomijane, a jego sprawczość – zawieszana.

2 Taniec rozumiany jest tu przeze mnie dwojako: zarówno wąsko jako gatunek artystyczny, jak i szerzej jako praktyka lub aktywność kulturowa.

3 W. Klimczyk, *Poszerzanie pola: modernizm, feminizm, (inter)nacjonalizm w ruchu*, w: *Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje*, (red.) J. Szymajda, Warszawa 2017, s. 20.

Sztuka, media sztuki, media

W starożytności greckiej i rzymskiej „sztuka" (grec. techne, łac. ars) była pojmowana jako znajomość reguł i umiejętność ich stosowania, a zatem sztuką można było nazwać przede wszystkim rzemiosła i dziedziny wymagające określonych kompetencji. Sztuki wyzwolone (artes liberales, termin stworzony w V wieku przez Marcjana Kapelle), których celem było tworzenie naukowych reprezentacji świata, miały angażować umysł, natomiast sztuki pospolite (artes vulgares) – a później, w średniowieczu, mechaniczne – ciało i mięśnie. Te drugie miały charakter praktyczny (należały do nich między innymi rzeźba, malarstwo, architektura). Taniec (chorea) był jedną z wielu praktyk obrzędowych i natchnionych (jak poezja).

W początkach epoki nowożytnej, w renesansie, zaczęto dostrzegać swoistość pola sztuki; dążąc do podniesienia społecznego statusu artysty próbowano oddzielić sztukę od rzemiosła, poprzez popularyzowanie analogii pomiędzy sztuką a nauką. Taniec pozostał w tym okresie aktywnością społeczną (tańce rytualne, obrzędowe i religijne, tańce epickie, czyli popularne koła i korowody oraz tańce dworskie). Dopiero w połowie XVII wieku (w baroku) z inicjatywy Ludwika XIV powstała Académie Royale de Danse (Królewska Akademia Tańca), pierwsza w świecie zachodnim instytucja, która zajmować się miała kodyfikacją tańców i certyfikacją mistrzów tanecznych. Taniec zyskał wsparcie królewskie i tym samym sformalizował się jego status jako odrębnej sztuki. W tym okresie podkreślano już swoistość poszczególnych sztuk, co znalazło wyraz w wydanej w 1766 roku pracy Gottholda Ephreima Lessinga o znaczącym tytule Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji. W połowie XVIII wieku francuski filozof Charles Batteux wprowadził termin „sztuki piękne" (beaux-arts), zaliczając do nich, poza malarstwem, rzeźbą, architekturą, muzyką, wymową, poezją i teatrem, również taniec.

W XIX wieku popularne stały się ideały nowatorstwa, ekspresji i oryginalności oraz postulaty syntezy i odpowiedniości sztuk (correspondance des arts), możliwej dzięki jednoczącemu różne formy wyrazu „duchowi epoki". Na dzieło totalne (Gesamtkunstwerk) Richarda Wagnera składały się między innymi wypowiedź ruchowa i gestyczna, taniec, co świadczyć może tylko o tym, że w połowie XIX wieku miał on silnie ugruntowany status sztuki odrębnej, mogącej „kore-

spondować" z innymi sztukami. Modernizm podkreślał swoistość poszczególnych sztuk, próbując zdefiniować ich specyfikę medialną (specyfikę tworzywa, z którego artysta wytwarza dzieło sztuki), dlatego nowoczesność jednoznacznie wskazuje jako medium sztuki tańca ciało-w-ruchu . Należy jednak podkreślić, że zagadnienie modernistycznego paradygmatu w odniesieniu do sztuki tańca jest, co najmniej, skomplikowane, jako że część teoretyków tańca, na czele z Sally Banes, jedną z najważniejszych postaci dla ukonstytuowania się kategorii tańca postmodern, uważa, że świadomość specyfiki medialnej, a tym samym próby problematyzowania postaci „czystości medium" pojawiły się później, wraz z praktykami neoawangardowej nowojorskiej sceny tańca rozwijającej się w latach 60. i 70. XX wieku[4].

Oczywiście problem specyfiki medialnej poszczególnych sztuk skomplikował się już wraz z awangardowymi ruchami pierwszej połowy XX wieku, takimi jak dadaizm, surrealizm czy futuryzm, włączającymi w obręb sztuki „akcje" i „działania". Problem ten pogłębił się po drugiej wojnie światowej wraz z neoawangardą i proliferacją nowych praktyk artystycznych. W przestrzeni intermediów (zgodnie z terminem zaproponowanym przez Dicka Higgins'a) nie tylko poszczególne media „zlały się" ze sobą, wytwarzając synergicznie nowe, „międzymedialne" formy, ale również artystyczne połączyło się z codziennym, a w efekcie sztuka – i media sztuki – przestały się różnić od obiektów i praktyk codziennych. Za przykład tego rodzaju strategii artystycznych służyć mogą chociażby wypracowana przez Annę Halprin w kontekście improwizacji tanecznej metoda zadań (tasks) lub charakterystyczne dla Fluxusu score'y, będące partyturami spontanicznych akcji. Jak stwierdza Tomasz Załuski we wprowadzeniu do zbiorowego tomu Sztuki w przestrzeni transmedialnej, system sztuk pięknych

> posiadał zarówno granice wewnętrzne, które definiowały i oddzielały od siebie malarstwo, rzeźbę, architekturę, grafikę, rysunek itd., jak i granice zewnętrzne, które powodowały, że wszystko to, co nie mieściło się w ramach żadnej ze sztuk, nie mogło też zostać uznane za 'sztukę". Sytuacja uległa zmianie, gdy wyłonił się system „sztuki w ogóle": nie określa on bowiem ani tworzywa, ani medium, ani stylu, gatunku, czy tematu tego, co może stać się dziełem sztuki[5].

Można zatem uznać, że w transmedialnej przestrzeni „sztuki w ogóle" performerskie działania ruchowo-gestyczne, jak również choreografowanie, czyli praktyki oparte na wprawianiu w ruch i nadawaniu kierunku ruchowi (bądź przepływowi), przynależą po prostu do świata sztuki (a nie do jakiegoś „gatunku" sztuki, którego granice są określane poprzez wskazanie właściwego medium), bez względu na to czy tworzywem/medium, którego dotyczy działanie będzie ciało, spojrzenie, emocja, tłum itd.

W perspektywie medioznawczej kategoria medium jest stosowana jeszcze inaczej. Dla studiów nad tańcem ważne będą rozważania nad możliwością włączenia ciała w obręb rozważań medioznawczych: koncepcja ciała-jako-medium pojawia się w połowie XX wieku. Harry Pross, współczesny niemiecki publicysta w czterostopniowej klasyfikacji wyróżnił m.in. media pierwszego stopnia (Primärmedien), czyli media nie-techniczne, „korzystające jedynie z ludzkich dyspozycji". Inny niemiecki badacz Werner Faulstich zdefiniował medium jako „zinstytucjonalizowany system ufundowany wokół zorganizowanego kanału komunikacyjnego o specyficznych możliwościach dokonań i o społecznej dominacji"[6] i wprowadził termin „mediów ludzkich" (Menschmedien)[7], który można doprecyzować w kontekście rozróżnienia na instrument (np. pismo, gestyka) i medium (ciało, książka, komputer). Peter Weibel, postkonceptualny austriacki artysta i teoretyk mediów, analizując media sztuki wprowadził, obok określeń „stare technologiczne media sztuki" (fotografia, film) i „nowe media technologiczne" (wideo, komputer), pojęcie „nietechnologicznych

4 Por. S. Banes, *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Duke University Press Books 1993; S. Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, UMI Research Press 1983; S. Banes, *Terpsychora w tenisówkach: Taniec post-modern*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2013.

5 T. Załuski, *Transmedialność?*, w: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, (red.) tegoż, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, **Łódź** 2010.

6 W. Faulstich, *Medientheorie*, w: *Grundwissen Medien, hrsg. von W. Faulstich*, Paderborn 2004/5, s. 18, cyt. za: K. Kozłowski, *Co to jest medium?*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication" 2011, nr 8 (15-16), s. 208.

7 A. Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 51; por. K. Kozłowski, *Co to jest medium?*, dz. cyt.

starych mediów", w tym mediów sztuki, obejmujących na przykład malarstwo i rzeźbę[8]. Co więcej, jego zdaniem, to właśnie pod wpływem mediów technologicznych te ostatnie (czyli „nietechnologiczne") zyskały status mediów. Taniec (w tej klasyfikacji) byłby więc nietechnologicznym starym medium sztuki. Jeżeli zgodzimy się na wprowadzenie obu kategorii – mediów ludzkich (Faulstich) oraz nietechnologicznych starych mediów (Weibel) – będziemy mogli uznać sztukę tańca za ludzkie, nietechnologiczne, stare medium sztuki.

Należy tutaj dodać (i podkreślić), że w optyce wielu badaczy tańca z kręgu krytycznej bądź kulturowej teorii tańca, medioznawcza perspektywa pomija bardzo ważny aspekt funkcjonowania ciała w sztuce tańca. W obrębie krytycznych studiów nad tańcem (critical dance studies) ciało nie funkcjonuje jako niewinne i przezroczyste medium ekspresji – jak w teoriach medioznawczych, ale ma status „pola", na którym performowana jest kultura. Tym samym ciało-w-ruchu zyskuje gęstość semiotyczną, a taniec staje się miejscem przepracowywania zapisów na kolektywnym ciele kulturowym.

Od połowy XX wieku sztuka tańca wchodzi w hybrydyczne multi-, inter- i transmedialne związki z innymi sztukami i innymi mediami (stwierdzenie to jest sensowne przy założeniu, że ciało jest jednym z mediów). Powyższe związki polegają na łączeniu się, wzajemnym odzwierciedlaniu, cytowaniu i przetwarzaniu, zapożyczeniach, translacjach i mediacjach. W swoim tekście Performans choreograficzny w kulturze postmedialnej[9] starałam się wskazać użyteczność kategorii remediacji, postmedialności i postinternetowości dla interpretacji współczesnego artystycznego performansu tanecznego i choreograficznego, dlatego tutaj jedynie o nich wspomnę: kategoria remediacji umożliwia analizę wzajemnych relacji pomiędzy mediami, na poziomie nie treści, a strategii tworzenia, oddziaływania i recepcji; kategoria postmedialności pozwala wyprowadzić interpretację w przestrzeń, w której pojęcie specyfiki medium traci rację bytu na rzecz nienależących do żadnego określonego medium, płynnych procesów i strategii; dzięki kategorii postinternetowości łatwiej dostrzec, w jaki sposób nowa choreografia wkracza w szersze pole sztuki „zarażonej" dialektem internetowym.

8 Por. P. Weibel, *The Post-Media Condition*, http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition.

9 M. Zamorska, *Performans choreograficzny w kulturze postmedialnej*, „Didaskalia" 2017, nr 137, s. 52-58.

Choreografia, nie taniec!

Sytuacja komplikuje się, gdy zarówno w praktyce artystycznej, jak i w dyskursach badawczym i krytycznym pojawia się silna tendencja do oddzielania dwóch rodzajów praktyk: tańczenia i choreografowania. Według serbskiej teoretyczki i dramaturżki Bojany Cvejić istotę praktyk twórczych w obrębie niezależnej sceny tańca współczesnego stanowi eksperymentowanie z modelami wytwarzania, wykonywania i uczestnictwa[10], a nie intencjonalne modelowanie ruchu ciała za pomocą „wzorców rytmicznych, gestycznych i innych"[11]. Badaczka podkreśla znaczenie intelektualnego czy inaczej koncepcyjnego zaangażowania twórców i twórczyń (w tym choreografów, dramaturgów i tancerzy) tańca współczesnego, a precyzując: nowej choreografii. Jak pisze:

> Nominalnie, związek nowej choreografii z tańcem (jako dyscypliną) zostaje zachowany poprzez rezydua ruchu i ciała, jednak w istocie praktyki nowych choreografów są heterogeniczne, a w ich ramach dokonuje się recykling form ekspresji zarówno różnych dyscyplin artystycznych, jak i innych, nieartystycznych form komunikacji[12].

Również szwedzki choreograf, performer i teoretyk Mårten Spångberg próbuje w tekście Post-dance, An Advocacy[13] sproblematyzować zagadnienie związku pomiędzy choreografią a tańsce. Choreografowanie to, jego zdaniem, konstruowanie, organizowanie, porządkowanie, oswajanie, ograniczanie ruchu i nadawanie mu określonej struktury; ponieważ abstrakcyjne struktury wymagają jakiegoś typu ekspresji, by móc się pojawić. Proces choreografowania niekoniecznie jednak dotyczy ruchu tańczących ciał i, bardziej ogólnie, tańca; choreografia jako abstrakcyjna struktura może przyjąć również inne formy: algorytm, tekst, film. Co więcej, menadżer może choreografować wymianę myśli podczas mitingów, dowództwo – ruchy oddziałów w terenie,

10 Por. B. Cvejić, *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015, s. 14.

11 Tamże, s. 8.

12 Tamże, s. 11.

13 M. Spångberg, *Post-dance, an Advocacy*, w: *Post-dance*, (red.) D. Andersson, M. Spångberg, M. Edvardsen MDT, Stockholm 2017, s. 349–393.

architektura – ruch ciał w przestrzeni, kompleksy proteinowe – naprawę DNA, a serwisy sieciowe – ruch na poziomie interfejsu. Z kolei taniec jest, jego zdaniem, czymś niezorganizowanym, nieudomowionym, jest czystą ekspresją, afektem pobudzającym ciało, a nie system poznawczy. Ruch musi „przylgnąć" do jakiejś struktury, żeby zyskać widzialność, rozpoznawalność, możliwość ujęcia, rozważenia, zapamiętania i wykonania ponownie. Zwykle uważamy choreografię za strukturę prymarną, jednak zdaniem Spångberga równie dobrze może być to sesja terapeutyczna, sztuki walki, literatura, fabryka czy nawet fizyka kwantowa. Dodatkowo, na przełomie wieków XX i XXI, wraz z postulatami postantropocentryzmu w obrębie humanistyki i myśli krytycznej, pojawia się silny impuls ku relokacji samego tańca: tańcem może być nie-ludzki, odcieleśniony ruch, którego nośnikiem są obiekty, materia, afekty czy spojrzenia (ten rodzaj praktyk rozwija chociażby duńska choreografka i performerka Mette Ingvardsen[14]).

Jeżeli zaakceptujemy ontyczny rozdział tańca i choreografii powinniśmy w obrębie studiów nad tańcem odpowiedzieć na pytanie nie tylko o medium sztuki tańca, ale i medium sztuki choreografii. By to uczynić, w następnej kolejności należy zadać pytanie o historię i granice gestu choreograficznego.

14 M. Ingvartsen, *Expanded Choreography: Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Series and 69 positions*, praca doktorska, 2016.

Bibliografia

Banes S., Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body, Duke University Press Books 1993.

Banes S., Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962– 1964, UMI Research Press 1983.

Banes S., Terpsychora w tenisówkach: Taniec post-modern, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2013.

Cvejić, B., Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015.

de Duve, Th., Postduchampowski ład. Uwagi o kilku znaczeniach słowa „sztuka", tłum K. Pijarski, „Obieg" 2008, nr 1– 2.

Duda, A., Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.

Faulstich W., Medientheorie, w: Grundwissen Medien, hrsg. von W. Faulstich, Fink, Padderborn 2004, s. 13– 20.

Ingvartsen, M., Expanded Choreography: Shifting the agency of movement in The Artificial Nature Series and 69 positions, praca doktorska, Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University–Stockholm University of the Arts, 2016.

Klimczyk, W., Poszerzanie pola: modernizm, feminizm, (inter)nacjonalizm w ruchu, w: Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje, (red.) J. Szymajda, Warszawa 2017.

Kozłowski, K., Co to jest medium?, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual

Communication" 2011, nr 8 (15-16).

Spångberg, M., Post-dance, an Advocacy, w: Post-dance, (red.) D. Andersson, M. Spångberg, M. Edvardsen, MDT, Stockholm 2017.

Szymajda J., Estetyka współczesnego tańca europejskiego po roku 1990 / Esthétique de la danse contemporaine européenne après 1990, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. UŁ dr hab. Małgorzaty Leyko oraz prof. Christine Hamon-Siréjols w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych, w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego oraz w École Doctorale 267 Arts et Médias, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, Łódź–Paris 2010.

Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje, (red.) J. Szymajda, Instytut Adama Mickiewicza, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2017.

Weibel, P., The Post-Media Condition, 2006, http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition.

Załuski T., Transmedialność?, w: Sztuki w przestrzeni transmedialnej, (red.) T. Załuski, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2010.

Zamorska M., Performans choreograficzny w kulturze postmedialnej, „Didaskalia" 2017, nr 137.

Magdalena Zamorska – badaczka, teoretyczka, kulturoznawczyni, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego, członkini Laboratorium Humanistyki Współczesnej Uniwersytetu Wrocławskiego, autorka książki *Obecni ciałem. Warsztat polskich tancerzy butō* (2014) / *Intense Bodily Presence: Practices of Polish Buto Dancers* (2018). Interesuje się strategiami twórczymi w obrębie nowej choreografii, zagadnieniami polityczności, doświadczania, produkcji i dystrybucji w sztuce, a także zagadnieniami z obszaru humanistyki środowiskowej, krytycznych studiów nad roślinami, studiów międzygatunkowych oraz posthumanistyki krytycznej. Realizowała autorskie projekty badawcze z obszaru tańca i choreografii dla Instytutu Muzyki i Tańca oraz Uniwersytetu Wrocławskiego. Badaczka w projekcie Fundacji "om" – organizmy i maszyny w kulturze. Kuratorka cyklu rezydencji choreograficznych „Dyfuzje" w BWA Awangarda we Wrocławiu (2019). Prowadzi blog poświęcony współczesnym praktykom ruchowym (choreobiota.pl).

Małgorzata Dancewicz
Uniwersytet Wrocławski
dancewicz@wp.pl

Performans technologiczny jako performans postmedialny[1]

Abstrakt

RoseLee Goldberg wywodzi performans od awangardy, futuryzmu, dadaizmu i Bauhausu. W rozwoju performansu technologicznego, który zrewaloryzował działania performatywne widzi kontunuację tych tradycji. Jednocześnie zaznacza, że najnowszy performans uformowały takie idee, jak gender i postkolonializm, rzeczywistość wirtualna i ekspansja cyberprzestrzeni. W tych warunkach performanse powstałe przy użyciu nowych technologii neurokognitywnych, biotechnologii i technologii informacyjno-komunikacyjnych są ewolucyjną kontynuacją działań modernizmu. Mając na uwadze założenia info-estetyki Lva Manovicha, który twierdzi, że tradycyjne rozróżnienie na odmienne media jest konceptem anachronicznym, ponieważ wszelkie technologiczne i kulturowe osiągnięcia spowodowały, że zmianie uległa sama koncepcja medium, interesujące może być prześledzenie, na ile znaczące są związki performansu z nowymi technologiami, zwłaszcza z technologiami wkraczającymi w rejony biologii, cielesności i nowej materialności. W tym kontekście zostanie przeanalizowana koncepcja medium postperformansu ukształtowanego przez te technologie oraz zjawisko uruchamiania przez nie konkretnych pokładów performatywnych znaczeń.

Słowa kluczowe

performans, medium, postmedia, software, biotechnologia.

Każda technologia wymyślona i uzewnętrzniona przez człowieka ma moc paraliżowania ludzkiej świadomości w fazie swojej pierwszej interioryzacji[2].

W klasycznie rozumianym performance art podstawowym medium jest ciało performera, które jest konstytutywnym elementem performansu. Znaczenie performansu odbierane i doświadczane jest poprzez ciało. Może to być zarówno ciało ludzkie, jak i zwierzęce. Zawsze jednak kwintesencją performansu jest cielesny element, który narusza i kwestionuje, w ten, czy inny sposób

1 Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego *Performans postmedialny. Współczesny kontekst technologiczny działań performatywnych* (nr 2014/15/N/HS2/03858), finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.
2 M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, tłum. A. Wojtasik, (red.) G. Godlewski, K. Kukiełko-Rogozińska, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017, s. 265.

granice dyscyplin, znosi różnicę między tym, co prywatne i publiczne, likwiduje granicę między sztuką a nie-sztuką. W perspektywie historycznej performans, rozpatrywany jako performance art wywodzi się awangardy, futuryzmu, dadaizmu i Bauhausu. Takie odczytanie historii performansu proponuje w swoich badaniach RoseLee Goldberg[3]. Według Goldberg ekspansja performansu technologicznego, dokonała się na bazie performance art i ukształtowana została przez rozwój rzeczywistości wirtualnej i cyberprzestrzeni oraz przez takie paradygmaty, jak teoria gender i postkolonializmu. Dla RoseLee Goldberg performans technologiczny jest zatem naturalną kontynuacją awangardy.

W ujęciu historycznym performans technologiczny analizuje również Jon McKenzie, który w swoich badaniach wprowadza podział na performans kulturowy, organizacyjny i technologiczny. Charakteryzują się one odpowiednio – społeczną skutecznością, organizacyjną wydajnością i techniczną sprawnością. Najważniejszym wyznacznikiem performansu kulturowego jest jego skuteczność, która ma dwuwartościowy charakter. Z jednej strony służy podtrzymywaniu obowiązujących już i ustalonych struktur, norm i tożsamości społecznych. Z drugiej strony badania współczesnego performansu oscylują wokół społecznych kontestacji i subwersji. Zarówno McKenzie, jak i Goldberg wskazują na te same źródła performansu technologicznego, na body art, happening i subkulturowe ruchy kontestacyjne lat 60. Oboje interpretują performans jako czynnik przyspieszający i prowokujący zmiany zarówno indywidualne, jak społeczne[4]. W performansie technologicznym najważniejsza jest sprawność i skuteczność wykonania danego zadania. McKenzie twierdzi, że performans technologiczny narodził się na początku lat 60., w okresie zimnej wojny, kiedy Stany Zjednoczone prowadziły wojnę w Wietnamie i wyścig o dominację w kosmosie ze Związkiem Radzieckim. Przemysł i wytwarzane nowe technologie rozwijały się wówczas przede wszystkim dzięki prowadzonym poza granicami USA akcjom militarnym. Działania te wymagały nośników technologicznej sprawczości, którymi stały się układ scalony i Internet. Ten pierwszy wymyślony został dla rakiet samonaprowadzających, drugi wyrósł z sieci ARPANET, oba zatem mają korzenie militarne. Performans technologiczny z czasem zaczął rozciągać się na inne gałęzie przemysłu oraz na cywilne dziedziny życia. Po okresie zimnej wojny i upadku ZSRR władza technoperformansu umocniła się w rękach USA dzięki amerykańskim mass mediom i amerykańskiej ekspansywnej kulturze masowej. Połączenie subwersywnych i nowatorskich praktyk neoawangardy oraz technologicznej sprawczości komputerów i Internetu zaowocowało pojawieniem się nowego typu performansu, działania stopniowo odchodzącego od medium ciała, opartego na oprogramowaniu i mediowaniu kontekstów i afektów.

Sztuka awangardowa zawsze wykorzystywała najnowsze zdobycze nauki i technologii, znajdowała w technologii inspirację formalną, ale i obszar aksjologicznych namysłów nad zastosowaniem, funkcją i konsekwencjami użycia téchne. Nowe technologie w perspektywie rozwoju sztuki, od awangardy po postmedia, stopniowo przechodzą rozwój od bycia przedmiotem i tematem sztuki, do bycia maszyną, aparatem wytwórczym. Performans technologiczny łączy obie te funkcje w jednym. Technologiczna możliwość jest pretekstem do podjęcia autorefleksji przez sztukę technologiczną nad samą technologią i jej cywilizacyjnymi konsekwencjami, prowadząc do wyłonienia się performansu postmedialnego, opartego na sprzężeniu między kulturową subwersją i technologicznym rozwojem. Postmedia łączą formę i treść, autotelicznie stając się narzędziem, przedmiotem, nowym produktem i znaczeniem sztuki najnowszej. W tym kontekście performanse powstałe przy użyciu nowych technologii neurokognitywnych (Marina Abramović, Marta de Menezes), biotechnologii (Art Orienté Objet, Orlan) i technologii informacyjno-komunikacyjnych (Gazira Babeli, Critical Art Ensemble) są ewolucyjną, historyczną kontynuacją działań awangardy i neoawangardy.

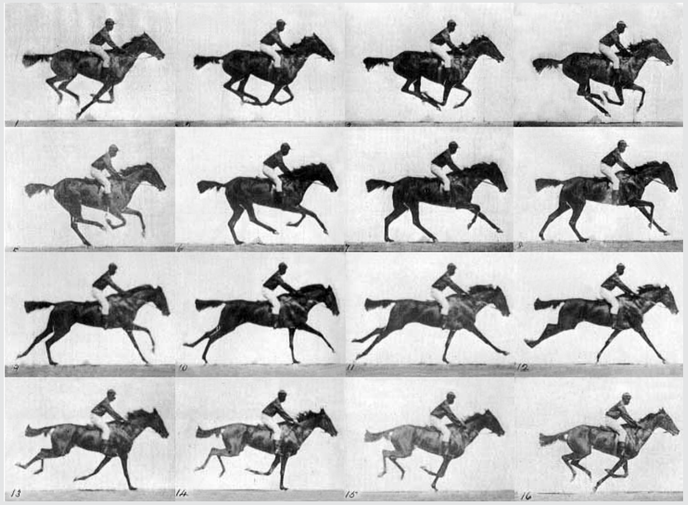
Jednym z najistotniejszych wytworzonych technologicznie nowych paradygmatów postperformansu czy też performansu postmedialnego jest fakt, że każdy z nich posiada wymiar, w którym performowanie może odbywać się poza ludzką sprawczością. Performans neuroestetyczny manifestuje zależności między ludźmi. Demonstruje fakt, że ludzkim działaniem kierują nieuświadomione, bezwiedne, biosocjalne procesy, zachodzące w uwarunkowaniu zbiorowego przeżycia w umysłach performerów i odbiorców. Wyprodukowane w ramach performansu bioartowskiego artefakty, pozbawione szans na przeżycie poza szalkami petriego, w ambulatoryjnym uniwersum, wytwarzają relacje między nimi samymi, pół-bytami, a innymi żyjącymi organi-

3 Por. R. Goldberg, *Performance: Live art since the 60s*, Thames & Hudson, New York 2004.

4 Por. J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, Universitas, Kraków 2011, s. 37-42.

zmami. Powołane do życia przez artystę, skazane na jego wolę, w sensie ontologicznym stają się samodzielnymi aktantami. W performansie internetowym, zaprogramowany kod często zaczyna wymykać się ludzkiej kontroli, „jak gdyby komputery w sieci aktywnie mediowały doświadczeniem użytkowników w sposób, który można zaprojektować i uruchomić, ale nie ma się nad nim ostatecznej kontroli"[5]. Zarówno performans neuroestetyczny, bioartowski, jak i internetowy działają skutecznie w obszarze praktyk subwersywnych, charakterystycznych dla performansu kulturowego w ujęciu McKenziego.

Piotr Celiński rozpatruje postmedia w trzech obszarach, w których są one konstytuowane jednocześnie, na gruncie technologicznym, społecznym i antropologicznym[6]. W obszarze technologicznym postmedia tworzone są przez hardware, software, rzeczywistość wirtualną i postępujący proces cyfryzacji. W obszarze społecznym krajobraz postmedialny kształtowany jest przez sieciowanie i informatyzację społeczeństw. W obszarze antropologicznym, postmedia prowokują nowy rodzaj zbiorowej wyobraźni komunikacyjnej, uwarunkowanej zmianami w technologii i społeczeństwach[7]. Postmedialność, jak twierdzą główni teoretycy postmediów: Peter Weibel[8] i Lev Manovich[9], łączy się z estetyką nowego metamedium, jakim jest komputer. Komputer jest urzeczywistnieniem postulatów estetycznych awangardy początku XX wieku, która, poprzez rozwój takich form sztuki jak happening, instalacja, site specific i właśnie performans, doprowadziła do detronizacji znaczenia medium w sztuce[10]. Kurator i teoretyk postmediów Domenico Quaranta[11], uważa, że nowe postmedialne przejawy sztuki, nie przystając do tradycyjnych form, takich jak rzeźba, malarstwo czy grafika, funkcjonujących w oficjalnym galeryjno-muzealniczym obiegu, musiały szukać dla siebie nowych kanałów dystrybucji. Sztuka w sieci to efekt, ale i zwieńczenie pozaobiegowego ukonstytuowania sztuki postmedialnej[12]. Quaranta powołuje się na rozróżnienie, wprowadzone w 1996 roku przez Lva Manovicha w tekście „Śmierć sztuki komputerowej", na pole Duchampa i pole Turinga[13]. Pole Duchampa obejmuje sferę materialności dzieła sztuki. Pole Turinga zaś to obszar metamedium komputera. Obiekty sztuki z pola Duchampa cechuje materialność, ikoniczność i zawartość. Obiekty z pola Turinga, z immaterialnego obszaru nowych mediów, są stworzone na bazie software'u. To raczej działania, niż artefakty.



Eadweard Muybridge, *Human and Animal Locomotion*, plate 626,"Annie G."

W 2017 r. George Church i Seth Shipman w Wyss Institute na Uniwersytecie Harvarda zapisali, przechowali i odczytali z DNA bakterii przedstawiający galopującą klacz film Edwarda Muybridg'a[14]. Eksperymenty kodujące pojedyncze obrazy w genach bakterii były prowadzone od dawna, podobnie, jak działania badające możliwości zapisu cyfrowych danych w materiale

5 C. Dullaart, za: E. Wójtowicz, *Performance i powtórzenie. Re-praktyki sztuki performance - dokumentacja, remediacja, dystrybucja sieciowa*, „Sztuka i dokumentacja" 2013, nr 9, s. 61.

6 Por. P. Celiński, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013.

7 Tamże, s. 22.

8 Zob. P. Weibel, *Od mediów mechanicznych do mediów społecznych*, w: *Mindware. Technologie dialogu*, (red.) P. Celiński, Wyższa Szkoła Przedsiębiorczości i Administracji, Lublin 2012.

9 Zob. L. Manovich, *Post-media Aesthetics*, 2005, http://www.alice.id.tue.nl/references/manovich-2005.pdf.

10 Por. P. Celiński, dz. cyt., s. 22.

11 Zob. D. Quaranta, *Media, New Media, Postmedia*, postmedia books, Milano 2010.

12 Por. P. Celiński, dz. cyt., s. 23.

13 Zob. L. Manovich, *The Death of Computer Art.*, 22.10.1996, http://rhizome.org/community/41703.

14 Por. B. Boettner, *New CRISPR technology takes cells to the movies*, „The Harvard Gazette", 12.01.2017, https://news.harvard.edu/gazette/story/2017/07/taking-cells-out-to-the-movies-with-new-crispr-technology/.

biologicznym, jednak nigdy wcześniej nie udało się zakodować w żywej komórce animowanego gifa. Ruchomy obraz zakodowany w DNA bakterii przedstawia galopującego konia, sekwencję ruchów odtworzoną ze zdjęć wykonanych przez Muybridge w 1878 roku, w serii pt. „Human and Animal Locomotion". Eksperyment przeprowadzono używając technologii CRISPR/Cas9. CRISPR jest systemem służącym do obrony organizmów jednokomórkowych przed atakującymi je bakteriofagami a dzięki CRISPR/Cas9 komórka bakterii jest w stanie zapisać w swoim DNA dane o atakującym ją wirusie. Informacje te są przechowywane i przekazywane kolejnym pokoleniom bakterii. George Church i Seth Shipman przełożyli pięć fotografii Muybridge'a zakodowanych w systemie 0:1 na kod nukleotydów, oznaczonych jako A, C, G, T w DNA wirusa zaaplikowanego do bakterii E.coli[15]. Łańcuch DNA pałeczki okrężnicy przechował zakodowane informacje zawierające kadry Muybridge'a w wielu kolejnych pokoleniach i w prawidłowej, wprowadzonej przez inżynierów kolejności. Seth Shipman, który zajmuje się badaniem funkcjonowania mózgu, zaznaczał, że jego założeniem było stworzenie wewnątrzkomórkowego rejestratora, który zapisywałby działanie komórek mózgowych od środka. Jednak oprócz medycznych zastosowań, eksperyment ten jest istotny również ze względu na otwarcie nowych możliwości gromadzenia i przechowywania danych. Jedna nić DNA jest w stanie pomieścić około 455 eksabajtów, co daje ponad 470 milionów terabajtów[16]. Od początku dziejów do 2003 roku ludzkość wyprodukowała około 5 eksabajtów danych. Tyle samo jest wytwarzanych obecnie co dwa dni[17]. A zatem inżynieria genetyczna być może rozwiąże charakterystyczny dla epoki postmedialnej problem gromadzenia nadmiaru danych.

Wtórnym efektem tych działań na żywym materiale może być w przyszłości rematerializacja medium w obszarze sztuki. Medium ciała w performansie postmedialnym stopniowo przechodzić będzie wówczas ewolucję w stronę biotechnologicznie wytworzonych tkanek, wciąż oscylując wokół materii, choć w nowym znaczeniu. Sprawczy performer, teraz już „bez organów", będzie opowiadać historię „świadczącą o nieludzkości jako takiej, przeżywanej bezpośrednio w ciele"[18].

Do rozróżnienia Manovicha na pole Duchampa i pole Turinga w epoce performansu postmedialnego należałoby dodać zatem jeszcze jeden element – pole Muybridge'a. Byłby to obszar, w którym software, hardware i bioware działają wespół, w obszarze twardej i miękkiej cybernetyki i trudno je od siebie oddzielić. Manovich w tekście Estetyka postmedialna pisze, że: W ostatnich dekadach XX w. różne kulturowe i technologiczne perspektywy odebrały znaczenie jednej z kluczowych koncepcji sztuki nowoczesnej – koncepcji medium[19].

Formułując koncepcję postmediów, Manovich opiera ją na ideach pochodzących z kultury komputerowej i sieciowej. Na postmedia wpływa zapoczątkowana w latach 60. mnogość gatunków sztuki oraz ekspansja takich jej form jak happening, instalacja, performans, sztuka konceptualna, interaktywna, intermedia, site-specific i wiele innych; oraz dokonana w latach 80. zmiana analogowych technologii życia i twórczości na technologie cyfrowe. W epoce postmediów głównym medium sztuki stał się komputer i software. Manovich podkreśla istotę kategorii działania w sztuce postmediów, działania, które następuje na zasadzie klasycznej triady komunikacyjnej – nadawca, komunikat, odbiorca. To, jak i dlaczego dany software jest użyty, jest istotą postmediów. Użytkowanie software'u powinno rozróżniać i oddzielać właściwe, projektowane użytkowanie programu, od użytkowania software'u w praktyce. Praktyczne użycie oprogramowania często jest niezgodne z założonym. W odniesieniu do stosowanych za Michelem de Certeau taktyk użytkownika, Manovich twierdzi, że:

W zasadzie fundamentalnym mechanizmem współczesnej kultury jest systematyczne „niewłaściwe" używanie programu komputerowego[20].

Niepoprawne i odbiegające od zakładanej normy użycie software'u jest postmedialnym dzia-

15 Por. S. L. Shipman, J. Nivala, J. D. Macklis, G. M. Church, *CRISPR–Cas encoding of a digital movie into the genomes of a population of living bacteria*, „Nature" 2017, nr 547, s. 345–349, 20.07.2017, zahttps://www.nature.com/articles/nature23017.

16 Por. G. M. Church, Y. Gao, S. Kosuri, *Next-Generation Digital Information Storage in DNA*, „Science" 2012, nr 337 (6102), s. 1628, http://science.sciencemag.org/content/337/6102/1628.full.

17 Zob. E. Bendyk, *Początek epoki Big Data. Wróżenie z danych*, „Polityka", 06.11.2012, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/nauka/1531607,1,poczatek-epoki-big-data.read.

18 G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2015, s. 331.

19 L. Manovich, *Estetyka postmedialna*, tłum. E. Wójtowicz, w: *Redefinicja pojęcia sztuka. Ponowoczesność i wielokulturowość*, (red.) J. Dąbkowska-Zydroń, Poznań 2006, s. 105.

20 Tamże, s. 110.

łaniem subwersywnym, tym samym, o którym pisał McKenzie w odniesieniu do performansu kulturowego. Performanse technologiczne w wydaniu postmedialnym to takie, do których produkcji zastosowano technologie zgodnie z założeniami systemu, ale których kulturowe użycie odbiega od planowanej normy zachowań i znaczeń, stwarzając płaszczyznę subwersji. Performanse bioartowskie, neuroestetyczne i internetowe to wreszcie takie, których kształt i zasady działania można przewidzieć i zaprojektować, ale których kontrolowanie nie jest możliwe. Nowy rozdział w historii performansu postmedialnego otwiera zatem pytanie, w jaki sposób niewłaściwe użycie medium może zostać zastosowane do eksperymentów zapoczątkowanych przez zapisane w komórkach bakterii fotografie Muybridge'a.

Bibliografia

Bendyk E., Początek epoki Big Data. Wróżenie z danych, „Polityka", 06.11.2012, https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/nauka/1531607,1,poczatek-epoki-big-data.read

Boettner B., New CRISPR technology takes cells to the movies, „The Harvard Gazette", 12.01.2017, https://news.harvard.edu/gazette/story/2017/07/taking-cells-out-to-the-movies-with-new-crispr-technology/

Celiński P., Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013.

Church G.M., Gao Y., Kosuri S., Next-Generation Digital Information Storage in DNA, „Science" 2012, nr 337 (6102), s. 1628, http://science.sciencemag.org/content/337/6102/1628.full

Deleuze G., Guattari F., Tysiąc plateau, tłum. zbiorowe, Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

Goldberg R., Performance: Live art since the 60s, Thames & Hudson, New York 2004.

Manovich L., The Death of Computer Art, 22.10.1996, http://rhizome.org/community/41703/

Manovich L., Estetyka postmedialna, tłum. E. Wójtowicz, w: Redefinicja pojęcia sztuka. Ponowoczesność i wielokulturowość, (red.) J. Dąbkowska-Zydroń, Poznań 2006.

Manovich L., Post-media Aesthetics, 2005,

McKenzie J., Performuj albo... Od dyscypliny do performansu, Universitas, Kraków 2011.

McLuhan M., Galaktyka Gutenberga, tłum. A. Wojtasik, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017.

Quaranta D., Media, New Media, Postmedia, postmedia books, Milano 2010.

Shipman S.L., Nivala J., Macklis J.D., Church G.M., CRISPR–Cas encoding of a digital movie into the genomes of a population of living bacteria, „Nature", nr 547, 20.07.2017, https://www.nature.com/articles/nature23017

Weibel P., Od mediów mechanicznych do mediów społecznych, w: Mindware. Technologie dialogu, (red.) P. Celiński, Wyższa Szkoła Przedsiębiorczości i Administracji, Lublin 2012.

Wójtowicz E., Performance i powtórzenie. Re-praktyki sztuki performance - dokumentacja, remediacja, dystrybucja sieciowa, „Sztuka i dokumentacja" 2013, nr 9, s. 61-68.

Małgorzata Dancewicz – doktor, absolwentka Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego (studia magisterskie) oraz Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego (studia doktoranckie). Performerka eksperymentująca na gruncie sound artu, kuratorka projektów performatywnych, współtwórczyni audiowizualnej formacji INIRE (www.inire.net).
Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół związków sztuki i nowych technologii, zagadnienia liveness w performansie multimedialnym i wpływu nowych technologii na rozwój sztuk performatywnych.

Joanna Szczepanik
Zachodniopomorski Uniwersytet Technologiczny, Szczecin
Joanna.Szczepanik@zut.edu.pl

O dwóch formach ewolucji happeningu

Abstrakt

Artykuł dotyczy dwóch form ewolucji happeningu, które w dobie gwałtownego rozwoju technologii komunikacyjnych zyskały popularność w nowych zastosowaniach. Jedną z nich jest happening polityczny i jego pejoratywna recepcja w dyskursie publicznym, drugą jest flash mob, będący sposobem nawiązywania relacji społecznych, odpowiadającym charakterowi współczesności bazującej na zapośredniczeniach technologicznych. W prezentowanym ujęciu szczególnie istotna jest kategoria widowiska. Obie omawiane tu postaci ewolucji happeningu przedstawione są w perspektywie strategii oporu wobec rzeczywistości zdominowanej przez media, której powierzchowna atrakcyjność dominuje nad treścią przekazu. Również obie urzeczywistniają awangardowe założenie przekroczenia granicy pomiędzy sztuką i życiem. Czy jednak tego rodzaju zbliżenie usatysfakcjonowałoby inicjatorów idei awangardy?

Słowa kluczowe

happening, happening polityczny, flash mob, strategia oporu, widowisko

Artykuł dotyczy ewolucji happeningu w epoce gwałtownej ekspansji nowych mediów, a szczególnie rozwijających się nowych technologii komunikacyjnych. Przedmiotem analizy są dwie współczesne postaci tej awangardowej formy sztuki, flash mob oraz happening polityczny w znaczeniu najczęściej pojawiającym się dziś w dyskursie publicznym. Obie postaci funkcjonują w sferze pozaartystycznej, nawiązując do pierwotnej, programowej idei happeningu jako zjawiska wychodzącego z ciasnych ram sztuki instytucjonalnej, a nawet sztuki w ogóle. Odwołują się do mechanizmów spektaklu, w różnym stopniu aktywizują odbiorcę, wykorzystują nośniki w postaci nowych mediów, realizują strategię krytyczną wobec rzeczywistości przesyconej medialnością czy też wobec konkretnych postaw politycznych[1]. Prezentowane tu ujęcie eksploruje ich relację

1 Choć być może należałoby rozważyć na ile zasadne jest dziś założenie poczynione w 1982 roku przez Tadeusza Pawłowskiego, iż krytycyzm cechuje artystów europejskich, podczas gdy twórcy amerykańscy zwykle przyjmują postawę akceptacji życia. Zob. T. Pawłowski, *Happening*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982, s. 99.

z (neo)awangardowym toposem sztuki próbując wykazać, iż programowe wyjście happeningu ku rzeczywistości pozaartystycznej ma swoją kontynuację w epoce nowych mediów aż do punktu niemal całkowitego zerwania ze sztuką. Niniejsza analiza tych zjawisk silnie zakorzenionych w kontekście społecznym i politycznym jest efektem ujęcia komparatystycznego, wspierającego się metodologią takich nauk jak historia sztuki, antropologia oraz socjologia. Jedną z istotnych użytych tu kategorii pozostaje pojęcie widowiska rozumianego jako wszelkie działanie wywołane obserwowanym dramatem społecznym[2], przy założeniu, iż „każde widowisko zawiera przekaz ideologiczny, nawet jeśli oficjalnie prezentuje hasło odrzucenia jakiejkolwiek ideologii", a jego efektem jest „potrzeba olśnienia widza"[3].

Happening to zdarzenie mające na celu włączenie do rzeczywistości elementu zaskakującego, wybicie z naturalnego porządku. Jego założenie nawiązuje do przekonania Marcela Duchampa, że o ile dzieło sztuki posiada sens, zależy ono całkowicie od odbiorcy[4], a jego celem jest zaktywizowanie publiczności, uniknięcie „martwej przestrzeni w postaci widowni"[5]. Happening zakłada dużą rolę przypadku i wykorzystuje różne dziedziny sztuki, sprzeciwiając się stylistycznemu puryzmowi. W prezentowanym ujęciu szczególnie istotna jest jego relacja z teatrem. Michael Kirby mówi o happeningu jako o „celowo skomponowanej formie teatru"[6], a Grzegorz Dziamski podkreśla, że „nie zbliżał sztuk plastycznych do teatru, lecz zwracał uwagę na teatralność czy teatralizację życia codziennego, na spektaklowy charakter współczesnej kultury"[7].
Uważany za twórcę koncepcji happeningu Allan Kaprow wskazywał, iż happening bardziej niż nowym stylem, jest aktem moralnym nie nastawionym na schlebianie gustom mecenasów,stonowiącym element buntu, oporu[8]. W artykule poświęconym twórczości Jacksona Pollocka[9] użył określenia „happening", bardzo popularnego w połowie lat 50. w odniesieniu do różnych sfer życia codziennego, „od politycznych haseł w kampusach uniwersyteckich po reklamy masła i biustonoszy"[10].

Bliska relacja z życiem codziennym i postawa kontestacji sprawiają, że happening jest formą chętnie wykorzystywaną przy okazji różnego rodzaju manifestacji ekologicznych, edukacyjnych czy politycznych. Cechą happeningu wywodzącego się z tradycji awangardy jest również wyprzedzanie własnego czasu, chęć wpływania na kształt rzeczywistości, wszak, jak głosił Vaclav Havel, „obowiązkiem artysty jest zakłócać spokój ustalonych wartości i obyczajów"[11]. Sztuka bywa narzędziem demokracji, a happening polityczny sytuuje się na granicy polityki i sztuki. Przypomnieć tu można choćby metodę „teatru forum" Augusto Boala czy postawę Josepha Beuysa wobec zwolnienia go w 1972 roku z Akademii Sztuki w Düsseldorfie, a z przykładów bardziej współczesnych grupę Concered Artist of Philipines, którzy zainicjowali uliczną paradę przeciw prezydent dążącej do wprowadzenia rządów autorytarnych[12].

Flagowym przykładem działań o charakterze happeningu politycznego w Polsce jest zapoczątkowany w latach 80. we Wrocławiu największy w okresie PRL-u młodzieżowy ruch opozycyjny Pomarańczowa Alternatywa. Tematem jej działań były głównie hasła i wydarzenia polityczne, obchody rocznicowe i święta państwowe[13]. Bardziej współczesny przykład zjawiska happeningu politycznego to usytuowane we współczesnym kontekście politycznym działania prawicowej grupy happeningowej Akcja Alternatywna Naszość z Poznania. Inny rodzaj stanowią sponta-

2 V. Turner, *Czy istnieją uniwersalia widowiskowe w micie, rytuale i teatrze?*, „Konteksty" 2002, nr 3-4.

3 A. Regiewicz, *Kilka słów wstępu, czyli nic spektakularnego…*, w: A. Regiewicz, J. Warońska, *Widowiskowość i audiowizualność w dobie ponowoczesności*, Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2012, s. 11.

4 Por. J. Przyłuski, *Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk 2007, s. 33.

5 T. Pawłowski, *Happening*, dz. cyt., s. 40.

6 Tamże, s. 111.

7 G. Dziamski, *Happening, Performance*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, Instytut Kultury, 1996, s. 352.

8 Por. J. Held, Jr, *Interview with Allan Kaprow*, https://web.archive.org/web/20061210162139/http://www.mailartist.com/johnheldjr/InterviewWithAlanKaprow.html

9 Mowa o opublikowanym w 1958 roku artykule *The Legacy of Jackson Pollock*. Grzegorz Dziamski nawiązując do niego pisał o happeningu jako o „ujmowaniu dostępnej artyście rzeczywistości jako ekwiwalentu płótna, patrz: G. Dziamski, *Happening, Performance*, dz. cyt., s. 351.

10 J. Held, Jr, *Interview with Allan Kaprow*, dz. cyt.

11 C. Levine, *Od prowokacji do demokracji. Czyli o tym, dlaczego potrzebna nam sztuka*, tłum. A. Górny, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2013, s. 19.

12 Tamże, s. 28-29.

13 Por. E. Olszewski, M. Wolski, *Organizacje ekstremistyczne i radykalne w Polsce. Wybór*, w: *Doktryny i ruchy współczesnego ekstremizmu politycznego*, (red.) E. Olszewski, UMCS, Lublin 2004, s. 416. Zob. W. Major Frydrych, *Żywoty Mężów Pomarańczowych*, Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2002. Lider Pomarańczowej Alternatywy, Waldemar Major Frydrych, w 2012 r. obronił pracę doktorską *Happening jako operacja integrująca, uzdrawiająca transformująca sztukę i rzeczywistość* na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

niczne inicjatywy będące odpowiedzią na bieżącą sytuację polityczną, jak na przykład happening „OKO PreZeSa" zorganizowany przez sympatyków i członków Komitetu Obrony Demokracji (KOD) w Berlinie[14]. Można tu wspomnieć również o działaniach jednostkowych, ale nośnych medialnie, jak akcja trójki płocczan, którzy zawiesili na fasadzie siedziby jednej z partii politycznych kartki z hasłami krytykującymi jej działania, a happening zakończył się w sądzie[15].

Pomysłodawcami zyskującej medialną popularność aktywności określanej mianem „happeningów politycznych" są również organizacje stricte polityczne, jak na przykład Młodzież Wszechpolska. W 2017 roku w reakcji buntu wobec podpisania przez prezydentów miast deklaracji dotyczącej współdziałania w dziedzinie migracji, opublikowała ona *Polityczne akty zgonu*, grafiki przypominające prawdziwe dokumenty. „Jako przyczynę «zgonu polityka» podano «liberalizm, multikulturalizm, głupota». W polu «Organ wydający akt» wpisano naród polski i Młodzież Wszechpolską"[16].

Polityka wykorzystuje widowisko, co jest dostrzegalne już na poziomie tak podstawowym jak przygotowanie przemów, scenariusza i ogólnej estetyki wystąpienia. Joanna Warońska pisze wręcz o „konkursie na wizerunki kreowane za pomocą najnowocześniejszych mediów i technik piarowskich" i przywołuje sentencję Niccolo Machiavellego, iż „biegłość aktorska jest [...] kardynalnym warunkiem sztuki rządzenia"[17]. Z racji medialnej atrakcyjności happeningu, jego estetyki, wykorzystywania przez niego żartu czy kpiny, chętnie używają go indywidua mające na celu krytykę bądź ośmieszenie przeciwnika. I o ile w przypadku Pomarańczowej Alternatywy działającej w okresie istnienia cenzury, strategia błazeńska była uprawomocniona jako forma oporu, o tyle dziś często budzi niesmak. Polityka tak dalece uległa zespoleniu z widowiskiem, że przyglądając się wystąpieniom działaczy sceny politycznej zbyt często odnieść można wrażenie, iż forma całkowicie zdominowała treść. Będące nośnymi i trafiającymi do większości typów odbiorców (wyborców) sposobami na zademonstrowanie swojego stosunku krytycznego, rewolucyjne cele awangardowego happeningu zostały wchłonięte przez populizm i zapotrzebowanie konkretnych partii politycznych.

Znamiennym jest, że dziś, o ile określenie happening w ogóle pojawia się w dyskursie publicznym, najczęściej towarzyszy mu przymiotnik „polityczny" w znaczeniu hochsztaplerstwa, braku powagi, głównie pejoratywnie wartościowanych działań mających na celu zbijanie politycznego kapitału. Za przykład niech posłużą nagłówki wybranych artykułów prasowych: „A tyle zwodzili... Szef sztabu Komorowskiego: «Kukiz nie chciał przeprowadzić tej debaty, ale happening polityczny»"[18]; „Humaniści: mamy kres szkolnictwa, minister nauki: to happening polityczny"[19]; „Hutnicy żądają zaległych wypłat. Prezes: To był happening polityczny"[20]; „«Wyraz zamiaru przekształcenia wydarzenia edukacyjnego w happening polityczny.» RPO dostał odpowiedź ws. niewpuszczenia licealistów do Sejmu"[21].

Za drugą analizowaną tu formę ewolucji happeningu uznaję dziś już nieco przemijające, zapoczątkowane przed dwiema dekadami flash moby. Nieznający się uczestnicy planowanego działania, skomunikowani za pośrednictwem internetowej bądź esemesowej sieci przekazu, spotykają się w określonym miejscu i czasie, by wykonać wspólną akcję. Podobnie jak w przypadku oryginalnej idei happeningu, „zdarzenie płynnie wyłania się z nieustrukturyzowanej rzeczywistości życia"[22]. W efekcie mamy do czynienia z trwającym kilka bądź kilkanaście minut działaniem wprowadzającym w rzeczywistość element dziwności, śmieszności, a czasem niezamierzonego niepokoju. Za klasyczny już przykład uznaje się „dywanik miłości dla komuny", pierwszy, z powodzeniem przeprowadzony w 2003 roku w Nowym Yorku flash mob, kiedy wiele osób pytało

14 *OKO* PreZeSa, 23.01.2016, https://kodgrupaberlin.wordpress.com/akcje/akcje-23-1-2016-oko-prezesa/

15 *Zapadł wyrok w sprawie happeningu przed siedzibą Pis*, 18.09.2017, https://portalplock.pl/pl/11_wiadomosci/16577_zapadl_wyrok_w_sprawie_happeningu_przed_siedziba_pis.html

16 *Młodzież Wszechpolska: Happening „polityczny akt zgonu" miał bić po oczach*, 07.07.2017, http://www.gazetaprawna.pl/artykuly/1056395,mlodziez-wszechpolska-migracja-uchodzcy.html

17 J. Warońska, *Teatr Polityczny, widowiska polityki*, w: *Widowiskowość i audiowizualność...*, dz. cyt., s. 106.

18 Za: *A tyle zwodzili... Szef sztabu Komorowskiego: „Kukiz nie chciał przeprowadzić tej debaty, ale happening polityczny"*, 21.05.2015, https://wpolityce.pl/polityka/245258-a-tyle-zwodzili-szef-sztabu-komorowskiego-kukiz-nie-chcial-przeprowadzic-tej-debaty-ale-happening-polityczny

19 Zob. *Humaniści: mamy kryzys szkolnictwa, minister nauki: to happening polityczny*, 21.10.2015, http://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news%2C407034%2Chumanisci-mamy-kryzys-szkolnictwa-minister-nauki-to-happening-polityczny.html

20 Zob. *Hutnicy żądają zaległych wypłat. Prezes: To był happening polityczny*, 31.08.2017, http://twojezaglebie.pl/hutnicy-zadaja-zaleglych-wyplat/

21 Zob. *„Wyraz zamiaru przekształcenia wydarzenia edukacyjnego w happening polityczny". RPO dostał odpowiedź ws. niewpuszczenia licealistów do Sejmu*, 04.07.2017, http://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2017-07-04/wyraz-zamiaru-przeksztalcenia-wydarzenia-edukacyjnego-w-happening-polityczny-rpo-dostal-odpowiedz-ws-niewpuszczenia-licealistow-do-sejmu

22 J. Przyłuski, *Sztuka akcji...*, dz. cyt., s. 9.

o taki właśnie produkt w jednym ze sklepów, budząc zdziwienie personelu[23]. Na gruncie rodzimym wspomnieć można o akcjach Warszawskiego Frontu Abstrakcyjnego[24].

W przeciwieństwie do happeningu politycznego, flash mob z założenia pozbawiony jest warstwy ideologicznej. Obok prognozowanych przez twórcę tego zjawiska, Billa Wasika (Mobproject), dwóch dróg rozwoju – artystycznej i politycznej[25] – wskazać można również społeczne czy komercyjne. Muzyczne flash moby wykorzystywane bywają jako nietypowe zaproszenia na koncerty, musicale, jak na przykład wykonanie przez muzyków szczecińskiej Opery na Zamku z okazji Dnia Europy i inauguracji sezonu artystycznego fragmentu *Ody do radości* w galerii handlowej[26]. O celu społecznym możemy mówić w przypadku corocznej akcji tanecznej One Billion Rising, będącej częścią działań międzynarodowych podejmujących problem przemocy wobec kobiet[27]. Jako przykład aktywności proekologicznej można wskazać wyłączenie świateł na godzinę przez mieszkańców Seulu z okazji Earth Hour[28], a politycznej – taneczne akcje poparcia dla kandydatów w wyborach prezydenckich w Korei Południowej w 2017 roku.

Interesującą analizę flash mobu przedstawia Iwona Markuszewska definiując to zjawisko jako „soczewkę skupiającą cechy społeczeństwa ponowoczesnego"[29], charakteryzującego się chaosem, eskapizmem, alienacją, brakiem empatii. Społeczeństwo to funkcjonuje w rzeczywistości postmodernistycznej, w której brak historycznej ciągłości i hierarchii wartości. Nowe technologie wpływają na reprodukowanie obrazu i dźwięku tworząc symulakra uznawane za odbicie rzeczywistości, nawet lepsze niż sama rzeczywistość[30]. Warunkiem uczestnictwa we flash mobie jest dostęp do sieci internetowej, a działania odbywają się głównie w dużych i średnich miastach, których mieszkańcy podporządkowują się powszechnej estetyzacji. Szczególnie interesująca w tym ujęciu jest perspektywa antropologiczna postrzegającą flash mob jako moment odwrócenia zwyczajnego rytmu życia, kiedy przyjęcie oryginalnej postawy pozwala odświeżyć spojrzenie na to, co – wydawałoby się – niezmiennie ustalone, jak przestrzeń ulicy czy centrum handlowego. Zatem flash mob byłby reakcją na rzeczywistość, próbą zachowania równowagi przy pomocy ironicznego poczucia humoru, zaburzającą rzeczywistość po to, aby ją poruszyć, wyrwać z letargu, a ostatecznie – sprawić na powrót realną. Po zakończeniu flash mobu, po doświadczeniu dotknięcia realnego, jego uczestnicy wracają do hiperrealności, której nie kontrolują[31].

Z pewnością można zgodzić się z Iwoną Markuszewską, że innym ważnym zadaniem flash mobu jest realizacja kategorii wspólnoty, bowiem jego uczestnicy „zanim staną się grupą ludzi zachowujących się dziwnie, będą przez ułamek sekundy jednostkami wychodzącymi poza swoją rolę, poszukującymi wzrokiem oparcia i zrozumienia w postępowaniu obcych wokoło – potencjalnych flash mobersów"[32]. Warto przypomnieć, że już pierwszej polskiej publikacji na temat happeningu w roku 1982 Tadeusz Pawłowski wskazywał na jego charakter psychoterapeutyczny, pisząc o „wyzwoleniu człowieka z podświadomych kompleksów i zahamowań"[33], a także o „wyzwalającym przeżyciu"[34] przez aktywne w nim uczestnictwo.

Używanie przyjętej dziś konwencji komunikatu szybkiego, barwnego i niekonwencjonalnego, sprawia, że flash mob jest atrakcyjny dla mediów, mimo iż, zgodnie z pierwotnym założeniem, odżegnuje się od działalności komercyjnej, reklamowej. Jego celem jest działanie realne, nie zaś tworzenie kolejnego poziomu hiperrzeczywistości[35], choć do jego zainicjowania używa się narzędzi hiperrzeczywistości. Tym samym flash mob jawi się jako narzędzie strategii oporu, krzyk sprzeciwu wobec absurdu postmodernistycznej rzeczywistości[36]. Ideę tę dobrze oddaje motto Warszawskiego Frontu Abstrakcyjnego: „Jeśli masz czasami ochotę zbuntować się prze-

23 R. Walker, *Flash Flooding: A Burkean Analysis of Culture and Community in the Flash Mob*, za: http://www.kbjournal.org/walker_flash_flooding_Burke

24 Zob: Warszawski Front Abstrakcyjny, http://www.wfa.prv.pl/

25 C-P. Wang, D.P. Akella, C.F. Bennett, *Flash Mobs in the 21st Century: Mobile Technology Shapes Human Collective Behavior*, „International Journal of Business, Humanities and Technology" 2014, nr 3 (4).

26 Zob. *Muzyczny flash mob. „Oda do radości" zabrzmiała w Kaskadzie [wideo, zdjęcia]*, 09.05.2017, http://szczecin.naszemiasto.pl/artykul/muzyczny-flash-mob-oda-do-radosci-zabrzmiala-w-kaskadzie,4111314,artgal,t,id,tm.html

27 Zob. https://www.onebillionrising.org/

28 Zob. *Seoul switches off lights for Earth Hour*, 25.03.2018, http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20180325000281

29 I. Markuszewska, *Flash mob – soczewka skupiająca cechy społeczeństwa ponowoczesnego*, „Kultura Współczesna" 2005, nr 3 (45), s. 11-13.

30 Tamże, s. 16.

31 Tamże, s. 11-30.

32 Tamże, s. 24.

33 T. Pawłowski, *Happening*, dz. cyt., s. 8.

34 Tamże, s. 39.

35 Por. I. Markuszewska, *Flash mob – soczewka...*, dz. cyt., s. 18.

36 Tamże, s. 22.

ciw rutynie typowego dnia w Wielkim Mieście, to trafiłeś w odpowiednie miejsce!"[37] Czy jednak opór może być niepolityczny?

Zazwyczaj uczestnicy flash mobu po jego zakończeniu szybko się rozchodzą starając się zniknąć w tłumie. Legalność tego typu zgromadzeń uzależniona jest od stopnia demokracji. Jednak nawet tam, gdzie panuje wolność słowa, działania takie często budzą niepokój.[38] Ów element ponoszenia bolesnych konsekwencji kontrowersyjnego zachowania w miejscu publicznym ma zresztą długą tradycję, by wspomnieć chociażby o happeningu Josepha Beuysa, podczas którego został zaatakowany i pobity[39].

Można również rozpatrywać flash mob przez pryzmat założeń happeningu lat 60., do których należał opór przeciw instytucjonalizacji sztuki i szerzej – realizacji ideałów awangardy w postaci wyjścia na ulicę z murów galerii, a tym samym poszerzenia grona odbiorców. Flash mob wykorzystuje do tego celu nowe technologie, a każdy z uczestników, zgodnie z postulatem Beuysa, może poczuć się artystą. Z tym, że programowo flash mob pozbawiony jest ambicji artystycznych.

W przypadku happeningu politycznego oderwanie pojęcia happeningu od jego artystycznej natury i towarzyszący mu brak świadomości jego źródeł przywracają go życiu codziennemu. Na ile jednak ta postawa w gruncie rzeczy ignorująca artystyczną proweniencję happeningu, jest odzwierciedleniem lekceważącego stosunku do sztuki, czy szerzej, do kultury współczesnej? W wieku XXI nie brak odbiorców, dla których najważniejsza w estetyce pozostaje kategoria piękna, a dokonania awangardy są niezrozumiałe, a nawet niegodne miana sztuki. Choć z jednej strony nowe technologie komunikacyjne umożliwiają oderwanie się od przestrzeni fizycznej i utrwalają przekaz atrakcyjny wizualnie, z drugiej często pogłębiają tendencję do upraszczania, co dotyczy również pojęcia happeningu.

Obie wymienione tu formy ewolucji happeningu, happening polityczny oraz flash mob, urzeczywistniają awangardowe założenie przekroczenia granicy pomiędzy sztuką i życiem. Czy jednak tego rodzaju zbliżenie usatysfakcjonowałoby inicjatorów idei awangardy? Czy odwrócenie rzeczywistości, wybicie ze zwykłego rytmu wystarczą, by wciąż traktować te zjawiska jako sztukę? Wszak cele mają pozaartystyczne. Z drugiej strony można zapytać o to, jak daleko flash mob czy happening polityczny w rozumieniu dzisiejszego dyskursu publicznego odchodzą od awangardowych źródeł, czyli od sztuki w ogóle.

37 Zob. Warszawski Front Abstrakcyjny, http://www.wfa.prv.pl/

38 Por. H. Bench, *A review of Scenes of Chaos and Joy: Playing and Performing Selves in Digitally Virtu/Real Places*, by Denice Joy Szafran, http://dissertationreviews.org/archives/5423

39 Por. T. Pawłowski, *Happening*, dz. cyt., s. 13-14.

Bibliografia

Bench H., A review of Scenes of Chaos and Joy: Playing and Performing Selves in Digitally Virtu/Real Places, by Denice Joy Szafran, http://dissertationreviews.org/archives/5423

Dziamski G., Happening, Performance, w: Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu, Instytut Kultury, 1996.

Held, John Jr, Interview with Allan Kaprow, https://web.archive.org/web/20061210162139/http://www.mailartist.com/john-heldjr/InterviewWithAlanKaprow.html

Levine C., Od prowokacji do demokracji. Czyli o tym, dlaczego potrzebna nam sztuka, tłum. A. Górny, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2013.

Major Frydrych W., Żywoty Mężów Pomarańczowych, Pomarańczowa Alternatywa, Warszawa 2002.

Markuszewska I., Flash mob – soczewka skupiająca cechy społeczeństwa ponowoczesnego, „Kultura Współczesna" 2005, nr 3 (45).

Olszewski E., Wolski M., Organizacje ekstremistyczne i radykalne w Polsce. Wybór, w: Doktryny i ruchy współczesnego ekstremizmu politycznego, (red.) E. Olszewski, UMCS, Lublin 2004.

Pawłowski T., Happening, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982.

Przyłuski J., Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk 2007.

Regiewicz A., Kilka słów wstępu, czyli nic spektakularnego..., w: Widowiskowość i audiowizualność w dobie ponowoczesności, Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2012.

Turner V., Czy istnieją uniwersalia widowiskowe w micie, rytuale i teatrze?, „Konteksty" 2002, nr 3-4.

Walker R, Flash Flooding: A Burkean Analysis of Culture and Community in the Flash Mob, „The Journal of the Kenneth Burke Society Search form Search KB" 2012, nr 1 (8).

Wang C-P., Akella D.P., Bennett C.F., Flash Mobs in the 21st Century: Mobile Technology Shapes Human Collective Behavior, „International Journal of Business, Humanities and Technology" 2014, nr 3 (4).

Warońska J., Teatr polityczny, widowiska polityki, w: Widowiskowość i audiowizualność w dobie ponowoczesności, Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2012.

Joanna Szczepanik – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie kulturoznawstwo (SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny w Warszawie), adiunkt na Zachodniopomorskim Uniwersytecie Technologicznym w Szczecinie. Zajmuje się krytyką artystyczną oraz badaniem kultury współczesnej w kontekście społecznym i politycznym. Stypendystka Narodowego Centrum Nauki, Rządu Meksyku dla Współpracowników Środków Przekazu, Funduszu Wyszehradzkiego oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Redaktor prowadząca numer „Magazynu Sztuki" dotyczący kultury i sztuki współczesnej Meksyku. Autorka licznych artykułów oraz książki *Geografia artystyczna Neue Slowenische Kunst. Wieloaspektowość i kolektywizm* (2014).

Paulina Sztabińska-Kałowska
Uniwersytet Łódzki
paulina.sztabinska@uni.lodz.pl

Medializacja performansu – performatywizacja sztuk plastycznych

Abstrakt

Działania performans tradycyjnie odróżniane są od dokonań twórczych przybierających postać przedmiotową. Zagadnienie ich stosunku rozważane było najczęściej w kontekście analiz dotyczących roli dokumentacji. Peggy Phelan w 1993 roku podejmując temat ontologii performansu akcentowała różnicę między żywym działaniem a mediami, takimi jak fotografia, wideo, pisany tekst. Natomiast Philip Auslander w artykule opublikowanym rok później sprzeciwiał się takiej ontologicznej separacji twierdząc, że stosunek żywości (liveness) i medializacji powinien być ujmowany raczej jako relacja zależności i zachodzenia na siebie, czy nakładania się (imbrication) niż opozycji. Podkreślał, że żywemu performansowi nie należy przypisywać ontologicznego pierwszeństwa w stosunku do materiału ikonograficznego związanego z nim. Wychodząc od tych zagadnień poddaję analizie inne możliwości zachodzenia na siebie składników performatywnych i fotograficznych. Artykuł kończę ogólniejszymi uwagami dotyczącymi performatywnego podejścia do utworów plastycznych.

Słowa kluczowe

medializacja, performans, performatywność, Peggy Phelan, Philip Auslander

Za główną i najbardziej radykalną przeciwniczkę medializacji performansu uważana jest Peggy Phelan. Rozważając performans z perspektywy ontologicznej podkreślała, że nie może on być ocalony, nagrany, zdokumentowany, że nie uczestniczy w cyrkulowaniu reprezentacji. Zwracała jednak uwagę, że „inne sztuki, w szczególności malarstwo i fotografia, są coraz częściej przyciągane w stronę performansu”[1]. Problematykę tę rozważała na przykładzie twórczości Sophie Calle i łączyła z interakcją między dziełem sztuki a widzem. Nie dopuszczała więc nie tylko możliwości utrwalenia peformansu w postaci dokumentacji, ale też jego przejścia w postać cielesno-przedmiotową, przybierającą charakter jakiegoś trwałego obiektu.

Poglądom Phelan na temat medializacji przeciwstawiane jest zwykle stanowisko Philipa Auslandera. Sprzeciwiał się on ontologicznej separacji performansu, w artykule z 1997 pt. *Against*

1 P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London–New York 1993, s. 146.

Ontology: Making Distinctions between the Live and the Mediatized twierdząc, iż stosunek tego, co żywe i medializacji powinien być ujmowany raczej jako relacja zależności i zachodzenia na siebie (czy nakładania się - *imbrication*) niż opozycji[2]. Podkreślał, że żywemu performansowi nie należy przypisywać ontologicznego priorytetu w stosunku do materiału ikonograficznego. Powinno się rozważać nie ontologię, a ekonomię pozwalającą przeżyć temu, co przemijające. Podobne stanowisko wyrażał amerykański autor także w późniejszych wypowiedziach podkreślając, że tym, co charakterystyczne dla performatywności jest mediacja rozumiana jako pośredniczenie, istnienie pomiędzy. Auslander rozważał ten problem powołując się na fotomontaż Yvesa Kleina *Skok w przestrzeń*, który nie ukazuje zdarzenia, jakie rzeczywiście, fizycznie miało miejsce, a pomimo to zdaniem Auslandera mamy w tym przypadku do czynienia z peformansem. Na tym przykładzie dowodził, że dla performansu nie jest konstytutywne bezpośrednie dokonanie fizyczno-cielesne, w stosunku do którego realizacja medialna jest tylko wierną (autentyczną) lub niewierną (zmodyfikowaną) prezentacją. Z tego powodu też kwestionował rozróżnienie na obrazy fotograficzne „teatralne" (czyli inscenizowane) i „dokumentalne"[3]. Auslander pisał, że:

> nasze rozumienie obecności, mocy i autentyczności [...] prac nie wywodzi się z postrzegania dokumentu jako mającego fizyczny związek z minionym wydarzeniem, ale z postrzeganiem jego samego jako performansu, który odzwierciedla projekt estetyczny artysty, oraz dla którego jesteśmy żywą widownią[4].

Przy takim założeniu fotomontaż może być w równym stopniu dokumentacją performansu jak zdjęcie bezpośrednio odtwarzające wykonane działanie.

Powyższe uwagi wskazują, że zagadnienie medializacji performansu najczęściej ograniczano do kwestii jego dokumentacji. Ponadto rozważano je w odniesieniu do fotografii analogowej. Uwzględnianie w prowadzonych analizach tego medium wpływało w pewnym stopniu na krąg podejmowanej problematyki. Koncentrowano się na roli utrwalenia tego, co zaistniało wcześniej w postaci efemerycznej, jako ulotna akcja, którą można zarejestrować lub pozwolić jej zniknąć. Taki charakter dyskusji o funkcji mediów w performansie w znacznym stopniu ograniczał ich rolę. Utrwalenie analogowe miało być mechaniczną rejestracją, a więc zapisaniem czegoś, co właściwą postać miało gdzie indziej, kiedy indziej i w innej formie. Dlatego medializację traktowano jako działanie wtórne w stosunku do performansu. Nie brano pod uwagę tego, że aparat fotograficzny, kamera filmowa, magnetofon mogą być integralnymi składnikami akcji. Z tego punktu widzenia wprowadzenie do działań performera czynności związanych z kamerą wideo, którą posługiwał się wykonując swe działanie, kierując ją często na siebie, a także monitora pokazującego natychmiast rezultaty jego rejestracji, wywoływało istotne dyskusje.

W jeszcze większym stopniu przesunięcie pola zainteresowań nastąpiło w związku z zastosowaniem technik cyfrowych. Posłużenie się nimi zmienia w znacznym zakresie relacje związane z tym, co stanowi przedmiot rejestracji i jak ma się ona do całości rozgrywającego się wydarzenia. Coś, co wydawać się mogło dokumentacją działania stawało się częścią rozgrywającej się akcji, która w jakimś sensie była kontynuowana poprzez zabiegi wykonywane na materiale digitalnym. Zarejestrowany obraz przestawał być traktowany jako element nienaruszalny, gotowy, a na różne sposoby łączył się z czynnościami wykonywanymi przez żywe ciało performera[5]. W szczególnym stopniu medializacja performansu występowała wówczas, gdy zachowania performera były koordynowane z wyświetlanym obrazem, albo podlegały zdalnemu sterowaniu, na które często mieli wpływ widzowie oglądający akcje na ekranach komputerów w innych, często odległych miejscach[6]. Możliwości te spowodowały, że zainteresowanie rolą mediów w performansach przeniosło się z zagadnień związanych z odbiorem bezpośrednim lub opóźnionym, dokonywanym za pośrednictwem dokumentacji, na rolę widzów w samych działaniach.

2 Por. Ph. Auslander, *Against Ontology: Making Distinctions between the Live and the Mediatized*, „Performance Research" 1997, nr 2 (3), s. 55.

3 Ph. Auslander, *Performatywność dokumentacji performansów*, w: *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, (red.) T. Plata, D. Sajewska, Warszawa 2014, s. 41.

4 Tamże, s. 47.

5 Prekursorski charakter miały w tym zakresie działania Vita Acconciego, takie jak *Photo-Piece* (w czasie której artysta sam wykonywał zdjęcia, które były związane z jego czynnościami) czy *Centers* (1971) lub *Air Time* (1973), w których artysta wykorzystywał kamerę wideo i monitor.

6 Przykładem mogą być akcje Stelarca *Split Body* czy *Ping Body*, w przypadku których jego ciało było elektronicznie aktywizowane przez odbiorców internetowych niezależnie od woli artysty.

Szczególnie dobitnym przykładem rozległości zagadnienia medializacji performansu jest digitalny performans. Zjawisko to zostało teoretycznie i historycznie wyodrębnione w 1999 roku, gdy rozpoczęto tworzenie *Digital Performance Archive (DPA)*. Próbę zdefiniowania pojęcia podjął Steve Dixon, pisząc, że:

> digitalny performans w postaci, którą definiujemy, odnosi się do połączenia komputerowych technologii z żywymi sztukami performans, a [obejmuje] także instalacje galeryjne i net art oparty na platformach komputerowych, CD'ROMy i digitalne gry, gdzie performans stanowi centralny aspekt ich treści (na przykład, poprzez koncentrację na poruszających się, mówiących lub inaczej coś „wykonujących" ludzkich postaciach) albo formy (na przykład interaktywne instalacje pobudzające zwiedzających raczej do „wykonywania" działań, niż prostego patrzenia na ekran i „posługiwania się myszką")[7].

Digitalna performatywność wiąże się więc nie tylko, czy nie przede wszystkim z żywym ciałem wykonującym działania, a uwzględnia bardziej złożony układ. Uczestniczą w nim na równych prawach działający artyści i urządzenia elektroniczne, za pomocą których tworzone są lub emitowane obrazy, które stanowią element pośredniczący w kontakcie performera z odbiorcami, ale mogą też wchodzić w bezpośrednie relacje z jego ciałem, w rezultacie czego granica między tym, co ludzkie i przedmiotowe, biologiczne i techniczne staje się płynna. Ten szeroki zakres powoduje, że pojęcie „digitalnego performansu" jest niezbyt precyzyjne. Zdaje sobie z tego sprawę Dixon pisząc: „«Digitalny» stał się swobodnie stosowanym ogólnym terminem znajdującym dowolne zastosowania odnoszące się do krzemowego układu scalonego"[8]. Przy bliższym oglądzie trzeba jednak przyznać, że nie zawsze „krzemowy układ scalony" jest czynnikiem wyróżniającym. Badacze zagadnienia digitalnego performansu nie chcą całkowicie zrezygnować ani z uwzględnienia twórczości wykorzystującej media analogowe (np. film czy wideo), ani operującej specjalnie konstruowanymi przedmiotami „ożywianymi" za pomocą technik niedigitalnych (np. ludzkiego ciała).

Także drugi składnik nazwy „digitalny performans" nie jest precyzyjny. Dixon sądzi, że w ostatnich dekadach

> termin „performans" uzyskał szeroki zakres zastosowań i różne odcienie znaczeniowe zarówno w obrębie, jak poza granicami sztuk performatywnych. Zaiste, w okresie ostatnich czterdziestu lat sposób rozumienia słowa „performans" został tak rozszerzony i przekształcony, że stał się terminem pleonazmatycznym: takim, który zachował nazwę, ale zmienił swe fundamentalne znaczenie i punkty odniesienia[9].

Czy ta niejasność znaczeniowa powoduje, że ze sformułowania „digitalny performans" lepiej byłoby zrezygnować, gdyż staje się ono nieużyteczne ze względu na swą wieloznaczność? Amerykański autor uważa, że tym, co przemawia za jego utrzymaniem jest szerokie współczesne uwzględnianie go w środowiskach akademickich i przez krytyków sztuki. Nie są to jednak wyłączne powody stosowania nazwy „digitalny performans" w szerokim znaczeniu.

Dixon pisze, że komputerowe technologie pełnią dynamiczną i coraz ważniejszą rolę w ostatniej dekadzie XX wieku, wkraczając do teatru, baletu i sztuki performans. Równolegle ich wpływ ujawnia się w instalacjach interaktywnych i w Internecie. W zakresie działań teatralnych pojawiły się przedstawienia, w czasie których aktorzy otoczeni byli ekranowymi projekcjami manipulowanych digitalnie obrazów. Na przykład Merce Cunningham wykorzystywał na scenie projekcje obrazów wirtualnych tancerzy, stosując techniki przechwytywania ruchu i zaawansowaną animację. Yacov Sharir opracowywał całą choreografię tanecznych dzieł na komputerze, korzystając z oprogramowania *Life Forms* i *Poser*. Stosowano również w czasie przedstawień urządzenia wykorzystywane zwykle do organizowania wideokonferencji, aby uzyskiwać efekt obecności wykonawców przebywających w odległym miejscu na scenie i ich włączenia się do aktualnie rozgrywających się na niej działań. Aktywizowano też widzów przy

7 S. Dixon (we współpracy z B. Smithem), *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, Cambridge 2007, s. X.

8 Tamże.

9 Tamże.

uwzględnieniu elementów właściwych dla gier komputerowych itp.[10] Wykorzystanie Internetu umożliwiło stworzenie nowych form żywego i interaktywnego wykonania i odbioru.

W sztuce performans zwykle przyjmuje się, że ciało jest całością obejmującą strukturę biologiczną, głos, umysł i obszar duchowy[11], której działania okazywane są odbiorcom w określonym czasie i miejscu. Włączenie do akcji utrwalonych analogowo lub digitalnie obrazów interpretowane jest w związku z tym jako wprowadzenie czynnika nierealnego, niematerialnego, wirtualnego. Elementy takie traktowane są jako odcieleśnione. Jeśli dochodzi do zestawienia obu tych składników performansu, następować ma dyslokacja i fragmentacja ciała. Natomiast w sytuacji, gdy mamy do czynienia tylko z obrazem, traktowany jest on jako indeks lub ślad wskazujący na nieobecne w danym momencie ciało fizyczne. Dixon nie zgadza się z takim poglądem. Uważa on, że należy przezwyciężyć „mit odcieleśnienia", gdyż publiczność „poznawczo i empatycznie odbiera postrzegane działające wirtualne *ludzkie* ciało (w przeciwieństwie do ciała symulowanego komputerowo) jako zawsze już wcielone materialne ciało"[12]. Spośród omawianych przez niego przykładów najbardziej przekonująca z tego punktu widzenia okazuje się seria transmitowanych satelitarnie performansów Orlan zatytułowanych *Reinkarnacja św. Orlan*. Mamy w ich przypadku do czynienia z podwójną wirtualizacją ciała. Pierwsza polega na potraktowaniu przez artystkę własnej twarzy jako równie podatnej na kształtowanie i metamorfozy jak digitalne obrazy. Druga związana jest z faktem, że odbiorcy mogą poznać przebieg operacji chirurgicznej, a także zachowania artystki podczas niej (czyli czytanie fragmentów tekstów i wypowiedzi skierowane do widzów) za pośrednictwem przekazu telewizyjnego. Jednak reakcja odbiorców wywoływana jest tutaj przez to, co dotyczy realnego ciała Orlan. Obraz transmitowany nie jest odbierany jako niezależny i różny od tego, co zachodzi materialnie. Nie jest traktowany jako wskaźnik, indeksrzeczywistej sytuacji (czyli rzecz wskazująca na coś), a jako przeźroczysty przekaźnik ukazujący to, co zachodzi fizycznie w tym samym czasie w innym miejscu. To, co cielesne staje się wirtualne, a to co wirtualne przybiera podczas odbioru przez widzów charakter realności.

Druga odmiana performansów, uwzględniająca czynniki elektroniczne, związana jest z powstaniem „digitalnych sobowtórów". Dixon uważa, że ta problematyka wiąże się z zagadnieniem „mentalnego sobowtóra", obecnym w teatrze, o którym pisał Antonin Artaud[13], ale odnosi się również do wcześniejszej, romantycznej, głównie literackiej tradycji *Doppelgängera*, Freudowskiej koncepcji nieświadomego Id oraz Lacanowskiej teorii dotyczącej fazy lustra[14]. W przypadku digitalnych performansów mamy jednak do czynienia nie z magicznym, okultystycznym, czy psychologicznym podwojeniem, a z technologią, która dostarcza odbić. Artyści korzystając z jej możliwości traktują w swych działaniach techniczne sobowtóry jako alter-ego, duchową emanację, rodzaj manekina (którym można manipulować), awatara itp.

Trzeci rodzaj digitalnych performansów polega na zastosowaniu robotów. Dixon uważa tę odmianę za najbardziej zaawansowaną pod względem technologicznym. Biorąc zaś pod uwagę dokonania artystów zajmujących się tym rodzajem twórczości wskazuje, że zmierzać mogą one do seksualizacji maszyn, mechanizacji tego, co ludzkie, lub humanizacji tworów mechanicznych. Osobną grupę w ramach tego działu stanowią roboty zoomorficzne. Zwykle są to sztuczne, mechanicznie animowane zwierzęta, jednak w związku z eksperymentami polegającymi na klonowaniu omówione zostają też „roboty Frankensteina". Amerykański autor określa tak artystyczne efekty zabiegów opartych między innymi na eksperymentach genetycznych. Najbardziej znany z nich to królik Eduardo Kaca (*GFP Bunny*, 2000) będący efektem inżynierii genetycznej.

Ostatnia grupa digitalnych performansów związana jest z działaniami o charakterze cyborgicznym. Cyborg, jak pisze Donna Haraway, to „cybernetyczny organizm, hybryda powstająca ze skrzyżowania maszyny i organizmu. To postać fikcyjna, a jednocześnie wytwór

10 Wykorzystywano np. zasady właściwe dla MUD (*Multi-ser Dungeon*) – komputerowych gier fabularnych rozgrywanych przez Internet przy użyciu interfejsu tekstowego. Gracze sterują wówczas swoimi postaciami przy pomocy zestawu komend i opcji.

11 Podkreślał to np. Richard Schechner, *Performatyka: Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wydawnictwo Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006, s. 57.

12 S. Dixon, dz. cyt., s. 215.

13 Artaud pisał, ze „prawdziwy teatr, dlatego że posługuje się ruchem i żywymi instrumentami, każe zawsze miotać się cieniom, gdzie nie przestało dygotać życie" (por. A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 38).

14 Dziwić może pominięcie w tym przypadku tradycji Jungowskiej, w której pierwszy etap procesu indywidualizacji związany był z archetypem persony i cienia.

społecznej rzeczywistości"[15]. Tak pojęte cyborgi pojawiały się w literaturze fantastycznej i science fiction, filmach, a także w pracach malarskich. Należały one do rzeczywistości przedstawionej, będąc obrazowaniem mitu łączącego nadzieję na przezwyciężenie ograniczeń człowieka i świadomości związanych z tym zagrożeń. Nawiązując do poglądów Haraway, Jennifer Gonzalez podejmuje próbę doprecyzowania koncepcji cyborgów i dzieli je na „cyborgi organiczne", będące „wielogatunkowymi potworami" i „cyborgi mechaniczne" stanowiące „techniczno-ludzkie amalgamaty"[16]. W przypadku digitalnych performansów w grę wchodzi oczywiście druga odmiana. Dixon omawia związane z nią zagadnienia przede wszystkim na przykładzie twórczości Stelarca, wspominając jednak o realizacjach Eduardo Kaca wszczepiającego do swego ciała komputerowe czipy i stwarzającego sytuacje z pogranicza nauki i życia. Omawia też akcje Marcelli Antúneza Roca, który łączy cyborgiczne postacie z bogatym kontekstem wydarzeń scenicznych oraz Guillermo Gómeza-Peñy akcentującego wątek machizmu.

Czy we współczesnych performansach digitalnych przedstawione możliwości są aktualizowane? Zagadnienie to podejmuje Marcyrose Chvasta w artykule *Remembering Praxis: Performance In the Digital Age*[17], próbując podsumować rozwój nowego zjawiska. Wychodzi od stwierdzenia, że ontologiczne debaty (np. polemika Phelan i Auslendera) nad tym, czym jest performans, niekoniecznie są produktywne. Lepiej jest rozważać technologię digitalną jako składnik codziennej wirtualizacji życia i sztuki[18]. O ile rozważania na temat żywego ciała zdominowały początkowe koncepcje performansu, to dzisiejsze warunki życia skłaniają do zakwestionowania i rozszerzenia koncepcji ciała. Rozważania na temat jego pierwotnej czy „dziewiczej" postaci nie znajdują odpowiedników w praktyce życiowej, gdyż stają się one nie realizowalnym założeniem. Można oczywiście poszukiwać „absolutnego" czy pełnego fizyczno-biologicznego sensu ciała lub jego obecności. Można zakładać, że teatr, balet czy sztuka performans powinny być miejscem jego ujawniania się. Refleksja będzie jednak wówczas nie tyle zbliżała się do sytuacji życia codziennego człowieka, a oddalała od niego. Dlatego amerykańska autorka uważa, że lepiej rozważyć zalety i wady digitalizacji performansu, traktując je nie w sferze futurystycznych zapowiedzi, a w odniesieniu do współcześnie istniejącego stanu relacji między człowiekiem a mediami. Powołując się na pogląd Derridy Chvasta twierdzi, że wówczas gdy akcentujemy filozoficzne opozycje, zajmujemy się raczej gwałtowną hierarchizacją niż pokojową koegzystencją. Uważa, że podobnie jest w przypadku sporów dotyczących digitalizacji performansu i akcentowania w nim wirtualności lub biologicznej obecności. Pisze:

> *Reifikacja fizycznego ciała w performansie – korpocentryzm*, jak zauważałam - *eliminuje potencjalność*. Zamiast przyjmować żywe ciało jako „rzeczywiste" albo „prawdziwe" powinniśmy rozważyć ciało jako miejsce wirtualizacji, ukonstytuowanej przez potencjalność i heterogenezę (*heterogenesis*)[19].

Wzięcie pod uwagę tego, co „inne" czy „różne" w rozważaniach nad praktykami performatywnymi, może otworzyć myślenie na obszary nie brane pod uwagę przy tradycyjnym akcentowaniu „metafizyki materialności". Chvasta uważa, że takim ważnym, nowym polem dla performansu jest kwestia wirtualizacji ciała. Zagadnienie to ma nie tyle usuwać tradycyjnie akcentowane w rozważaniach nad performansem zagadnienia fizycznej obecności, tożsamości, przemijalności, ile stanowić dla nich pole ujawniania się dialektycznych przeciwieństw.

Chvasta zaznacza, że już obecnie niektórzy badacze performansu i artyści praktykujący go zdają sobie sprawę z roli wirtualnego ciała. „Istota performansu jest wirtualna – rzeczywista i nie-rzeczywista, możliwa i aktualna"[20] – pisze. Dla uzasadnienia tej tezy powołuje się na poglądy Judith Butler i jej kontynuatorów. W teoriach tych performatywność pojmowana jest jako zakwestionowanie stałości tożsamości. Butler pisała, że „«ja» nieodwracalnie znajduje się «na zewnątrz» jako twór dyskursu społecznego", a „samo wyobrażenie stanowi społecznie regulowaną

15 D. Haraway, *Manifest cyborga*, tłum. E. Franus, „Magazyn sztuki" 1998, nr 1, s. 206.

16 J. Gonzalez, *Wizje cyborgów. Uwagi nad stanem badań*, tłum. P. Trelik, „Magazny Sztuki" 1998, nr 1, s. 215.

17 Zob. M. Chvasta, *Remembering Praxis: Performance In the Digital Age*, „Text and Performance Quaterly" 2005, nr 2, s. 57-170.

18 Jako przykład takiego podejścia wskazuje książkę Pierre'a Lévy. Autor jej stwierdza, że wirtualizacja występuje dziś nie tylko na polach informacji i komunikacji, a przenika w różnych formach do naszej fizycznej obecności poprzez dietetykę, zabiegi kosmetyczne, zabiegi lekarskie, takie jak prześwietlenia i ultrasonografia itp. (por. *Becoming Virtual. Reality In the Digital Age*, tłum. z franc. R. Bonono, Plenum Trade, New York–London 1998 s. 37-44).

19 M. Chvasta, dz. cyt., s. 167.

20 Tamże, s. 167.

i sankcjonowaną formę fabrykowania esencji ludzkiej istoty"[21]. W związku z tym kwestionowała „konieczność ontologiczną" płci kulturowej. Stanowisko to uległo później rozszerzeniu na inne obszary rozważań nad ludzką tożsamością. Zagadnienie wirtualizacji związane z digitalnym performansem (ale obejmujące także wiele obszarów życia codziennego) stwarza podstawy odtworzenia, multiplikacji i heterogeniczności tego, co ludzkie. Chvasta pisze w tym duchu, że „performans – zarówno na scenie jak uliczny – generuje możliwość, i w związku ze swą prawdziwa istotą zachęca do oporu wobec stabilizacji każdego rodzaju"[22]. W tym także, jak zaznacza autorka, do oporu wobec możliwości, jakie niesie wirtualizacja.

Medializacja performansu, a w szczególności zjawisko digitalnego performansu, któremu poświęciłam znaczną część tego tekstu, to zjawiska ważne nie tylko ze względu na fakt, że odgrywają istotną role w sztuce współczesnej. Ich sens, a także rola dyskusji teoretycznych wokół nich, wskazują inną drogę podejścia do zagadnień relacji między dziedzinami sztuki. Zamiast dawnych klasyfikacji, opartych na ujęciach esencjalistycznych i poszukiwaniu ontologicznych wyróżników, pojawia się tendencja do brania pod uwagę zjawisk poszczególnych, często o charakterze pogranicznym. Dostrzec ją można w rozważaniach Auslandera na temat performansu, przywołanego powyżej. Zamiast koncentrować się na najbardziej charakterystycznych przykładach performansu, a następnie na ich podstawie dążyć do uogólnienia kończącego się sformułowaniem definicji, bierze on pod uwagę przypadki dla innych badaczy wątpliwe. Jako egzemplifikację można wskazać wspomnianą tutaj pracę Kleina *Skok w przestrzeń*. Przez większość historyków sztuki jest ona traktowana jako przykład konceptualnego fotomontażu i zaliczana jest do realizacji plastycznych. Auslander przedstawia istotne argumenty wskazujące na jej przynależność do performansu. Jednocześnie zaś amerykański badacz, biorąc pod uwagę niewątpliwy performans Chrisa Burdena *Strzał* (1971), polegający na tym, że asystent artysty celowo postrzelił go w ramię, wskazuje na różnorodne czynniki, które osłabiają bezpośredni, cielesny, ulotny, znikający, charakter tego dokonania artystycznego. Zamiast koncentrować się na tym, co typowe, rozważa przykłady, których analiza prowadzi do zakwestionowania nienaruszalności granic klasyfikacyjnych.

21 J. Butler, *Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej. Szkic z fenomenologii i teorii feminizmu*, tłum. M. Łata, w: *Lektury inności. Antologia*, (red.) M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2007, s. 35.

22 M. Chavasta, dz. cyt., s. 167.

Biorąc pod uwagę zarówno tezy Auslandera, jak poglądy innych autorów, na których powoływałam się w tym artykule, można więc sformułować następujące postulaty:

1. Zamiast przeciwstawiać to, co żywe i zmediatyzowane, lepiej rozważać ich współzależność, zachodzenie na siebie. Niebezpieczne jest twierdzenie, że żywe wykonanie związane jest z bezpośrednią obecnością, a medializacja zawsze zakłada zapośredniczenie.
2. Niesłuszne jest podkreślanie pierwszeństwa tego, co żywe wobec tego, co medialne. Pytanie o pierwotność czy źródłowość jest współcześnie często nie do rozstrzygnięcia i prowadzi do różnorodnych kłopotów.
3. Zamiast ontologicznej opozycji między tym, co żywe i tym, co zmedializowane lepiej przyjąć ekonomiczny punkt widzenia zakładający racjonalne gospodarowanie obu składnikami, w ramach których występuje zarówno odtwarzanie, jak przetwarzanie.
4. Zarówno znikanie, jak przetrwanie dotyczy tego, co żywe i medialne, choć w różny sposób i w różnym stopniu. Nie można tej różnicy traktować jako absolutnej.
5. Należy rozpatrywać jako względne (relatywne) kategorie autentyczności i zmodyfikowania (niewierności), a także, co można uznać za konsekwencję powyższego, pojęcia dokumentalności i inscenizowania („teatralności" – jak to określał Auslander).
6. Trzeba zakwestionować przekonanie, że to, co żywe aktywizuje do działania, natomiast zacja prowadzi do biernej percepcji.
7. Należy odrzucić „mit odcieleśnienia" związany z medializacją, gdyż publiczność poznawczo i empatycznie podchodzi zarówno do performansów wykonywanych „na żywo", jak z udziałem mediów.

W zakończeniu wstępu do swej obszernej monografii Dixon pisze, żeby nie zaniedbać wielości odmian, w jakich digitalny performans przejawia się. Dlatego zamiast sformułować definicję uogólniającą digitalnego performansu na drodze postępowania indukcyjnego, a następnie korygować ją biorąc pod uwagę swoiste przypadki, zdecydował się umieścić na łamach czasopisma internetowego „Digital Performance: The Online Magazine for Artsists Embracing Technology" propozycję skierowaną do „indywidualnych artystów i obserwatorów

tego pola", aby nadsyłali propozycje dotyczące zakresu i sensu tego zjawiska. Różnorodność sugestii była tak duża, że jak pisze amerykański autor, pojawiło się niebezpieczeństwo, że pojęcie to będzie miało charakter „wszystkoistyczny" (*all-inclusive*). Zastosowany sposób postępowania można więc uznać za wybór niewłaściwej metody badawczej. Z drugiej jednak strony chodziło w nim o nie wykluczanie żadnej z odmian i o wzięcie pod uwagę zjawisk pogranicznych. W każdym razie autorzy tego projektu nie wycofali się ze swej propozycji. Konkludując stwierdzili: „I chcemy utrzymywać, że jest to potencjalnie nowy paradygmat w teatrze i performansie"[23].

Uważam, że przedstawiona tu sytuacja związana z medializacją performansu i wystąpieniem jego odmiany digitalnej charakterystyczna jest nie tylko dla tego współczesnego zjawiska artystycznego. W mniejszym lub większym stopniu dotyczy ona wszystkich dziedzin sztuki. Także relacji między sztukami plastycznymi i performansem. Być może dotychczasowe próby rozważenia tego problemu były mało owocne, gdyż oparte były na esencjalistycznych i ontologicznych podstawach badawczych. Możliwe, że zamiast porównywać dwie dziedziny, biorąc pod uwagę ich cechy charakterystyczne, należy skoncentrować się na szczególnych przypadkach pogranicznych. Sugestia taka pojawia się w końcowej części *Estetyki performatywności* Eriki Fischer-Lichte. Pisze ona, że w rozumowaniach dotyczących sztuki granice należy zastąpić progami[24]. Próg można wielokrotnie, swobodnie przekraczać w obydwie strony.

23 Cyt. za S. Dixon, dz. cyt., s. XII.

24 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 328-330.

Bibliografia

Artaud A., Teatr i jego sobowtór, tłum. J. Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.

Auslander Ph. , Against Ontology: Making Distinctions between the Live and the Mediatized, „Performance Research" 1997, vol. 2 (3), s. 50-55.

Auslander Ph., Performatywność dokumentacji performansów, w: RE//MIX. Performans i dokumentacja, (red.) T. Plata, D. Sajewska, Warszawa 2014.

Butler J., Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej. Szkic z fenomenologii i teorii feminizmu, tłum. M. Łata, w: Lektury inności. Antologia, (red.) M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Do Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2007.

Chvasta M., Remembering Praxis: Performance In the Digital Age, „Text and Performance Quaterly" 2005, nr 2, s. 57-170.

Dixon S. (we współpracy z B. Smithem), Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation, The MIT Press, Cambridge 2007.

Fischer-Lichte E., Estetyka performatywności, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Gonzalez J., Wizje cyborgów. Uwagi nad stanem badań, tłum. P. Trelik, „Magazyn Sztuki" 1998, nr 1, s. 214-236.

Haraway D., Manifest cyborga, tłum. E. Franus, „Magazyn sztuki" 1998, nr 1, s. 206-213.

Lévy P., Becoming Virtual. Realisty In the Digital Age, tłum. z franc. R. Bononio, Plenum Trade, New York–London 1998.

Phelan P., Unmarked. The Politics of Performance, Routledge, New York–London 1993.

Schechner R., Performatyka: Wstęp, tłum. T. Kubikowski, Wydawnictwo Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.

Paulina Sztabińska-Kałowska – doktor, adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego i wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi. Laureatka konkursów im. Jana Józefa Lipskiego (za pracę magisterską) oraz im. ks. prof. Szczęsnego Dettloffa (za rozprawę doktorską). Autorka książek: *Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku* (2010) i *Sztuka geometryczna a postmodernizm* (2011) oraz ponad 50 artykułów naukowych. Współautorka i współredaktorka książki *Imiona własne sztuki łódzkiej. Współczesne malarstwo, grafika, rzeźba i twórczość intermedialna* (2008). Od 2005 roku sekretarz redakcji rocznika „Art Inquiry. Recherches sur les arts".

Abstrakt

Współczesne eksperymenty z poszerzaniem granic zmysłowości prowadzą do cyborgizacji ciała, połączenia go w sposób istotny, a nie jedynie mechaniczny, z nowymi organami technologicznymi wszczepionymi w tkanki i przekształcającymi zakres percypowanych danych na temat rzeczywistości. Pionierzy ery cyborgów: Neil Harbisson, z wszczepioną do mózgu anteną pozwalającą na słyszenie częstotliwości kolorów w przewodnictwie kostnym, oraz Moon Ribas z wszczepionym w łokieć zmysłem pozwalającym odczuwać wszystkie trzęsienia Ziemi powyżej 1.0 w skali Richtera, stanowią przykład, jak sposób naszego ucieleśnienia wpływa na system naszej wiedzy i samowiedzy oraz na naszą orientację w przestrzeni życia, w praktyce społecznej i w kontekście międzygatunkowym.

Te pierwsze osoby cyborgiczne wykorzystują nowe zmysły również do tworzenia oryginalnych dzieł artystycznych, takich jak Neila Harbissona portrety dźwiękowe znanych osób czy obrazy dźwięków (przemów polityków, fragmentów muzyki klasycznej i popularnej) jak w serii Colour Scores, oraz Moon Ribas autorskie tańce-performanse, z których najbardziej znany jest Waiting for the Earthquake. Powstałe realizacje jako medium mają spotęgowaną technologicznie zmysłowość. Jednak, pomimo zaskakujących propozycji prac artystycznych wykonywanych przez parę cyborgów, warto zauważyć, że wykorzystywane przez nich medium nie uległo zasadniczej redefinicji i pozostaje nim doświadczające zmysłowo, estetycznie ciało człowieka, choć medium staje się postmedium, a ciało postciałem.

Słowa kluczowe

medium, postmedium, cyborgizacja, ciało, postciało

Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz

Wydział Malarstwa i Nowych Mediów / Akademia Sztuki w Szczecinie

aleksandra.lukaszewicz.alcaraz@akademiasztuki.eu

Cyborgiczne ciało jako postmedium sztuki. Przypadek Neila Harbissona i Moon Ribas

Ciało jako medium sztuki

Pytanie o medium sztuki może być rozpatrywane na przynajmniej tyle sposobów, ile jest prób wyjaśnienia czym jest medium jako pośrednik, nośnik, przekaźnik, zgodnie z łacińską etymologia słowa „medium" (*medius* – łac. środkowy)[1]. Stwierdzenie, że termin medium oznacza przekaźnik otwiera go na zastosowanie tak do materialnych narzędzi służących do nadania przekazu, jak i do immaterialnego kodu pozwalającego na zakodowanie i odkodowanie danych. Ujmując z perspektywy socjologicznej medium jako „wszelki środek utrwalania informacji w czasie lub przekazywania jej w przestrzeni"[2] należy za medium uznać: konwencjonalne kody (alfabet Morse'a, sygnalizację), nośniki sygnałów (wibracje powietrza, fale świetlne oraz papier, taśmę fil-

1 Por. T. Goban-Klas, *Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja*, WSiP Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2005, s. 22.

2 Tamże, s. 17.

mową, płytę gramofonową, cyfrowe pamięci zewnętrzne z obrazami i dźwiękami), instrumenty pozwalające na powielanie, transmitowanie lub odbiór przekazu (prasa drukarska, radiostacja, odbiornik radiowy, odbiornik telewizyjny, komputer, tablet, telefon), instytucje, które tworzą przekazy (np. prasa, radio, telewizja). Takie ujęcie pojęcia medium czyni je niezwykle istotnym dla zagadnień antropologii kulturowej, ponieważ „[k]ażda kultura, aby się rozwijać, potrzebuje środków utrwalenia i przeciwdziałania pamięci ludzkiej. Potrzebuje zatem mediów. Ich prezentacja jest zarazem opisem coraz większej części ludzkiej kultury"[3].

W analizie kultury takie socjologiczne, materialistyczne podejście do problematyki medium jest potrzebne, ale niewystarczające. Medium komunikatu (obrazowego, dźwiękowego) stanowi zmysłową formę jego przedstawiania. Komunikat sam nie posiada formy materialnej i uzyskuje zmysłowe istnienie, ucieleśnia się tylko w twórczej aktywności człowieka, do której należy też zaliczyć percepcję. Potrzebuje on nośnika, ażeby móc być przenoszonym z ciała, w którym się uobecnia, do ciała, które percypuje. Ucieleśnianie komunikatów to nadawanie im materialnej formy i przenoszenie z powrotem do wewnętrznej sfery wrażeniowej. Z tej perspektywy zasadnym jest uznanie, zgodnie z przekonaniami antropologii obrazu i antropologii sztuki wyrażonymi precyzyjnie przez Hansa Beltinga, że podstawowym medium sztuki jest ciało człowieka, który jest nośnikiem, interpretatorem/interpretatorką znaczeń oraz ich twórcą/twórczynią. Obraz rodzi się w człowieku, w jego lub jej ciele, jest odbierany wewnętrznie i czasem eksternalizowany w różne formy materialne, by następnie być percypowany za pośrednictwem ciała widza. Zdaniem Beltinga obraz nie ma jednoznacznie przypisanej mu materii, z którą może być utożsamiony, ale dla swojego istnienia potrzebuje materialnego ucieleśnienia, które może być (zazwyczaj jest) tylko tymczasowe[4]. Sztuka zatem posiada ciało – nawet w przypadku sztuki konceptualnej – które może być rozpatrywane w ramach podejścia antropologicznego, stanowiącego mój punkt odniesienia.

Współczesny rozwój technologiczny, obejmujący wszystkie dziedziny życia, nie ominął ani ciała człowieka, ani sztuki. Wręcz przeciwnie. Z tego względu należy rozwijać zarówno spojrzenie Beltinga, który wszakże zajmuje się przede wszystkim historią sztuki, dochodząc jedynie czasami do fotografii, myśl Waltera Benjamina analizującą zmiany wywołane przez rozwój technologii w sztuce i sposobie funkcjonowania społeczeństwa, a także Williama J. Thomasa Mitchella, który dostrzega zmianę w sposobie reprodukcji od reprodukcji mechanicznej do reprodukcji biocybernetycznej[5] i zastanowić się nad medium sztuki cyfrowej i cyborgicznej. Warto zwrócić też uwagę, że myśl Benjaminowska może – jak wskazuje tłumacz Mitchella na język polski: Łukasz Zaremba – być interpretowana szerzej niż czyni to Mitchell, przeciwstawiając sobie reprodukcję mechaniczną i cybernetyczną, ze względu na formę tłumaczenia angielskiego: *mechanical reproduction*. Jednak w języku polskim mowa jest o reprodukcji technicznej lub o „reprodukowalności technicznej"[6], co pozwala na odniesienie pojęcia Benjamina do różnych technicznych form reprodukcji[7].

Media analogowe i media cyfrowe są często sobie przeciwstawiane, jako ucieleśnione w materii fizycznej w przypadku mediów analogowych, i jako nie posiadający własnego ucieleśnienia kod, poddawany łatwym manipulacjom. Tak czyni na przykład słynny francuski historyk i teoretyk fotografii, André Rouillé, który twierdzi, że fotografia analogowa i fotografia cyfrowa różnią się od siebie w sposób istotowy, ponieważ różni je materia: fizyko-chemiczna w przypadku fotografii analogowej i elektryczno-językowa w przypadku fotografii cyfrowej[8]. Z tego też względu także inni teoretycy, jak filozof fotografii François Soulanges, uważają, że fotografia cyfrowa jest bliższa grafice i malarstwu ze względu na sposób kreacji i walory estetyczne, oraz obrazowaniu cyfrowemu jako takiemu niż fotografii analogowej[9]. Niemniej jednak obraz cyfrowy posiada swoją ontologię, która jest oparta na energii elektrycznej ustrukturyzowanej w ramach pewnego kodu. Posiada zatem materię, nie o charakterze fizyko-chemicznym, ale

3 Tamże, s. 18.

4 Por. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 11-70.

5 Por. W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 337-360.

6 Zob. W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011.

7 Zob. przypis tłumacza: W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, dz. cyt., s. 344.

8 Na podstawie dyskusji prowadzonych przeze mnie z André Rouillé podczas serii wykładów „Fotografia klasyczna w epoce mediów cyfrowych" zorganizowanych przeze Akademię Sztuki w Szczecinie i Instytut Francuski w Warszawie, które odbyły w listopadzie 2011 roku w: Akademia Sztuki w Szczecinie (23.11.2011), MOCAK w Krakowie (24.11.2011), Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (25.11.2011), Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu (26.11.2011).

9 Por. F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007, s. 380-382.

o charakterze energetycznym, ale jednak materię.

Cyfrowy charakter obrazu potrzebuje do swojego przejawu pewnej formy ucieleśnienia, tymczasowej i efemerycznej, jak w obrazach cyfrowych, lub interaktywnie z nią współpracującej, jak wówczas, gdy osoba wszczepia sobie do mózgu implant umożliwiający za pośrednictwem anteny słyszeć kolory w przewodnictwie kości – jak zrobił to Neil Harbisson – lub implant przekazujący poruszenia Ziemi lub Księżyca ze stacji sejsmograficznej online – jak w przypadku Moon Ribas. Tak projektowana cyfrowość nie ma na celu jedynie produkcji obrazów, ale stanowi element procesu poszerzania granic zmysłowości za pomocą wzmocnienia technologicznego i prowadzi do cyborgizacji ciała, połączenia go w sposób istotny, a nie jedynie mechaniczny, z nowymi organami technologicznymi wszczepionymi w tkanki i przekształcającymi zakres percypowanych danych na temat rzeczywistości. Wzmocnione technologicznie ciało, którego zmysły zostały cyfrowo poszerzone, może stanowić również medium sztuki, jeśli ucieleśniona technologicznie osoba jest artystą lub artystką, jak Harbisson i Ribas.

Neil Harbisson

Neil Harbisson (ur. 1982) od 2004 roku ma wszczepioną do mózgu antenę pozwalającą na słyszenie częstotliwości kolorów w przewodnictwie kostnym, także tych niewidzialnych dla oka ludzkiego, jak podczerwień i ultrafiolet, oraz na odbieranie kolorów za pomocą przesyłu satelitarnego[10]. Harbisson, który urodził się z achromatopsją, czyli wadą wzroku objawiającą się widzeniem w skali szarości, rozpoczął pracę nad anteną w 2003 roku wraz z Adamem Montandon, a udoskonalił ją we współpracy z m.in. Peter Kese i Matias Lizana. Antena skanuje barwy będące w jej zasięgu, dokonuje ich translacji na fale elektromagnetyczne i przekazuje bezpośrednio do mózgu informacje o świetle widzialnym przemienionym w dźwięki, które Harbisson odczuwa poprzez przewodnictwo kości (cechujące m.in. wieloryby). Odbierany przez niego po wszczepieniu implantu szum, zaczął odczytywać po pewnym czasie jako zapis poszczególnych barw i ich kombinacji. Proces doświadczenia doprowadził do integracji mózgu i software'u Harbissona, co on sam często podkreśla opowiadając, że nauczywszy się odczytywać sygnał dźwiękowy poszczególnych kolorów (np. żółtego), zaczął odnosić dźwięk tego koloru do odpowiedniej barwy (postrzeganej wizualnie przez niego w skali szarości). Zatem, interakcja zwrotna pomiędzy danymi dźwiękowymi i wizualnymi, powoduje kojarzenie poszczególnych dźwięków z odpowiadającymi im barwami[11].



Il. 1 *Neil Harbisson*, fot. Lars Norgaard.

10 Harbisson jest znany na całym świecie nie tylko ze względu na wykonanie sobie implantu anteny prosto do mózgu oraz ze swojej sztuki, a także ponieważ jest pierwszą osobą na świecie uznaną w sposób oficjalny jako cyborg, ponieważ posiada brytyjski paszport ze zdjęciem z anteną. Prawo brytyjskie zabrania używania na zdjęciach do paszportu gadżetów technologicznych, jednak Harbisson – po odrzuceniu jego wniosku o paszport – przekonał (w kilkutygodniowej korespondencji) brytyjskie biuro paszportowe, że antena nie jest zewnętrznym narzędziem, ale integralną częścią jego ciała i że tak też powinna być traktowana przez państwo.

11 Wiele ciekawych informacji można znaleźć w różnych wystąpieniach publicznych Neila Harbissona, takich jak na przykład wystąpienie w TED Ideas Worh Spreading:
https://www.ted.com/talks/neil_harbisson_i_listen_to_color?language=pl#t-6076.
Natomiast informacje dotyczące jego podejścia refleksyjnego do własnej technologicznie wzmocnionej percepcji pochodzą z wywiadu przeprowadzonego przez mnie 14 października 2016 w Ace Hotel w Nowym Jorku, który można znaleźć w artykule *Cyborgs' Perception, Cognition, Society, Environment, and Ethics. Interview with Neil Harbisson and Moon Ribas, 14th of October 2016, Ace Hotel, NYC*, „The Journal of Posthuman Studies"... Vol. 3, No 1, 2019, s. 60-73. DOI: 10.5325/jpoststud.3.1.0060
https://www.jstor.org/stable/10.5325/jpoststud.3.1.0060

Możliwość odbioru barwy jako dźwięku pozwala przywołać postać Harbissona w toczącej się nadal od wieków dyskusji na temat synestezji[12]. Synestezja, dawniej uważana albo za przypadłość, albo za wyobrażenie, badane metodami introspekcji i opisu zyskuje dzięki cyborgicznemu ciału wyraźną postać – przekodowując dane wzrokowe na dźwiękowe w kodzie cyfrowym odbieranym w żywym organizmie. Sposób percepcji Harbissona wyraźnie ujawnia polisensoryczność postrzegania, jego synestetyczny charakter. W przypadku Harbissona mamy do czynienia z synestezją technologicznie wspomaganą, wynikającą z technologicznego wsparcia i transformacji funkcji organizmu. Ukazuje ona wspólny poziom bytowy danych wizualnych i dźwiękowych (audialnych), którym jest fala elektromagnetyczna o pewnej częstotliwości. Jednak zwrotne odnoszenie danych dźwiękowych do barw *widzianych* monochromatycznie przez Harbissona już nie może być tak łatwo zakwalifikowane do aktów bezpośredniej percepcji, a raczej do aktów *kojarzenia* pewnych danych percepcyjnych (dźwięków) z innymi (dźwiękowymi). Trzeba mimo to przyznać, że ujęcie synestezji jako będącej wynikiem kojarzenia a nie naturalnej percepcji także ma swoją historię oraz że z tego wynikają niektóre wymieniane jej rodzaje. Izabela Sidorowska w tekście *Kognitywne implikacje synestezji* wyróżnia: synestezję lingwistyczną, synestezję muzyczną, synestezję audiomotoryczną[13]. Aleksandra Rogowska w książce *Synestezja*[14] wskazuje natomiast na: synestezję rozwojową (konstytucjonalną) i pseudosynestezję, do której zalicza synestezję nabytą, synestezję narkotyczną, metaforę czy asocjację. Zaznacza również różnicę pomiędzy synestezją nabytą a synestezją fantomową, synestezją wirtualną, sztuczną synestezją czy synestezją literacką.

Nic dziwnego zatem, że synestezja od zawsze jest wykorzystywana w sztuce, a Harbisson jako wykształcony muzyk (ukończył studia w zakresie muzyki eksperymentalnej na Darlington College of Art w Davon w Wielkiej Brytanii[15]) w sposób naturalny zaczął wykorzystywać nowy zmysł do tworzenia oryginalnych dzieł artystycznych, takich jak portrety dźwiękowe znanych osób w serii *Sound Portraits* (księcia Karola, Jamesa Camerona, Nicole Kidman i innych), obrazy dźwięków (przemów polityków, fragmentów muzyki klasycznej i popularnej) jak w serii *Colour Scores*, czy koncerty komponowane na bazie zastanego zestawu barwnego: dźwięków otoczenia lub twarzy publiczności (np. *Colour Concert* w Barcelona Palau de la Musica w 2014). Translacja sygnału elekromagnetycznego z wizualnego na dźwiękowy i na powrót wskazuje Harbissonowi niezauważane dotąd zależności i relacje, które dostrzega on w codziennym życiu i eksploruje w tworzonych przez siebie dziełach.

W serii *Colour Scores* bardzo intrygujące są obrazy przedstawiające mowę Martina Luthera Kinga Jr *I Have a Dream* wygłoszoną w 1963 roku w Waszyngtonie oraz wystąpienie Adolfa Hitlera. Dwa równej wielkości kwadraty są podzielone na koncentryczne linie kolorystyczne w różnym zesstawieniu. Obraz mowy Martina Luthera Kinga składa się z wielu odcieni żółci, zieleni, niebieskiego, oraz kilku mocniejszych linii: czerwonej, pomarańczowej, różowej i fioletowej, przede wszystkim znajdujących się na brzegach obrazu. Natomiast obraz mowy Hitlera jest różowo-fioletowo-niebieski, mocno przyciągając uwagę i będąc bardziej radosnym. W tym przypadku transfer danych słyszalnych na widzialne ukazuje na poziomie percepcyjnym siłę oddziaływania wystąpień Kinga i Hitlera, niezależnie od głoszonych przez nich treści. Z tego względu Harbisson chętnie pokazuje te obrazy razem, ukrywając w pierwszym kontakcie informację o tym, który obraz przedstawia którą mowę i obserwując preferencje widzów.

Na tej samej zasadzie Harbisson zestawia ze sobą obrazy przedstawiające *Dla Elizy* Ludwiga van Betoveena i *Rehab* Amy Winehouse. Podczas gdy piosenka przedwcześnie zmarłej wokalistki jest wyrażona w tonach ciemnego niebieskiego i fioletu, z domieszką ostrej zieleni, melodyjny utwór wielkiego kompozytora jest przede wszystkim różowo-żółty. Taki rozkład kolorów jest jak najbadziej adekwatny do rodzaju emocjonalności obu utworów, ponieważ niebieski i fiolet wyraża głęboki, aksamitny smutek w głosie Winehouse, zaś róż z akcentami żółcieni swobodną, dziewczęcą radość Betoveena.

Inny rodzaj relacji dostrzega Harbisson odwracając swoją metodę twórczą, kiedy kompo na żywo utwory korzystając z dźwięków obecnych w danym pomieszczeniu i/lub z dźwięków twarzy. Sam portret dźwiękowy (Sound Portrait) to akord składający się z dźwięku koloru oka, warg, policzków i włosów, który nie zawsze bywa dźwięczny i miły dla ucha, nawet kiedy dana oso-

12 Ciekawą syntezę można znaleźć w pracy licencjackiej Bernadetty Bałękowskiej pt. *3yn93t9zja*, Akademia Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2018.

13 Por. I. Sidorowska, *Kognitywne implikacje synestezji*, „Neurokognitywistyka w patologii i zdrowiu" 2009-2011, Pomorski Uniwersytet Medyczny w Szczecinie, s. 171-175.

14 Zob. A. Rogowska, *Syntestezja*, Politechnika Opolska, Opole 2007.

15 Harbisson studiował też cyfrową fotografię w New York Institute of Photography.



Il. 2 *Adolf Hitler's Speech*, w serii: *Color Scores*, Neil Harbisson.



Il. 3 *Martin Luther King Jr Speech: I Have a Dream*, w serii: *Color Scores*, Neil Harbisson.

osoba wydaje się urodziwa. Te pojedyncze dźwięki i akordy uzyskane ze skanowania twarzy osób będących w pomieszczeniu są używane do tworzenia większych kompozycji, zwykle o charakterze improwizacji, które nie zawsze bywają harmonijne, co Harbisson tłumaczy rodzajem i tonem dźwięków zastanych, a nie brakiem kompozytorskich umiejętności. Tak też było w przypadku koncertu w Palau de la Musica w Barcelonie w 2014 roku. Harbisson we współpacy z Vodafone stworzył software przechwytujący charakterystyczne kolory wnętrza pałacu, a następnie na podstawie tych kolorów przekształconych na dźwięki skomponował partyturę, która była wykonywana podczas koncertu przez młody chór Barcelona Palau de la Musica i Kataloński Kwartet Smyczkowy. Muzyka była przez nich odczytywana z kolorów wyświetlanych na iPadzie przez Harbissona.

Harbisson tworzy kompozycje we współpracy z innymi artystami, głównie z Moon Ribas, która dużo później niż on, w 2013 roku wszczepiła sobie w łokieć pierwszy implant elektromagnetyczny pozwalający jej odczuwać wszystkie trzęsienia Ziemi powyżej 1.0 w skali Richtera (za pomocą połączenia online ze stacją sejsmograficzną), a w 2017 w nogi nad kostkami sensory pozwalające odczuwać poruszenia Księżyca. (Warto też wspomnieć, że w ostatnich latach Harbisson dodatkowo poszerzył swoje zmysły o zmysł czasu[16] oraz międzyzębową komunikację za pomocą sygnału bluetooth[17]). Sztuka, którą tworzą Harbisson i Ribas, jest sztuką cyborgiczną i w znacznej mierze wykorzystującą technologie cyfrowe. Łączy się także z cyber-aktywizmem, który oboje reprezentują, promując transformację cyborgiczną w ramach założonej w 2010 the Cyborg Foundation[18].

16 Harbisson odczuwa upływu czasu poprzez Solar Crown, rotujący wokół głowy punkt ciepła: kiedy punkt znajduje się na środku czoła oznacza to południe w Londynie na południku 0 st., zaś kiedy na wysokości prawego ucha – południe w Nowym Orleanie na południku 90 st. W ten sposób Harbisson chce poddać weryfikacji twierdzenia Einsteina o względności czasu oraz podjąć próbę kontroli percepcji upływu czasu. Przypuszczalnie zanim nie nastąpi integracja umysłu Harbissona i nowego zmysłu, nie będą mogły powstać dzieła sztuki go wykorzystujące.

17 W ramach projektu Transdental Communication: Bluetooth Tooth Harbisson i Moon Ribas wszczepili sobie implanty z sygnałem bluetooth w zęby, dzięki czemu komunikują się za pośrednictwem sygnału Morse'a przesyłanego między zębami.

18 The Cyborg Foundation to zakotwiczona w Nowym Jorku międzynarodowa oganizacja nastawiona na wsparcie ludzi w procesie stawania się cyborgami i na promocję cyborgizmu, jako ruchu artystycznego.

Moon Ribas

Moon Ribas (ur. 1985) studiowała razem z Neilem Harbissonem na Darlington College of Art w Davon (Wielka Brytania), specjalizując się w choreografii, a także na Teatre School of Amsterdam SNDO – School for New Dance Development. Już wówczas rozpoczęli oni eksperymenty z cyborgizacją ciała, jednak to Harbisson był pierwszym, który dokonał wszczepienia technologicznego zmysłu, a Ribas eksperymentowała z technologicznymi urządzeniami noszonymi na ciele, jak skonstruowany we współpracy z naukowcami w 2008 roku „Speedborg" – rękawica i późniejsze kolczyki mierzące prędkość, które pozwoliły jej odbierać informacje o dokładnej prędkości obiektów wokół niej dzięki interwałom wibracji rękawicy na dłoni lub kolczyków w uszach. W kolczykach podróżowała po Europie mierząc średnią prędkość pieszych w różnych miastach. Pozwoliło jej to np. zauważyć, że mieszkańcy Sztokholmu i Londynu chodzą średnio z prędkością 6,1 km/h a mieszkańcy Rzymu i Oslo 4 km/h. W efekcie swoich badań stworzyła taniec *Speed of Europe* a także wideo *Speeds and Colours of Europe*. Wideo stanowi połączenie duetów barwnych uchwyconych jako kolory dominujące w warstwie wizualnej poszczególnych miast przez Neila Harbissona skanującego te miasta swoją anteną oraz przez Ribas dzięki kalejdoskopowym okularom (Ribas w 2007 roku w ramach eksperymentu artystycznego *Kaleidoscopic Vision* nosiła przez kilka miesięcy okulary rozbijające obraz w sposób kalejdoskopowy, co umożliwiało jej postrzeganie ruchu barw a nie formy linearnej, która ulega rozpadowi) oraz odpowiadających im dźwięków.

Razem z Harbissonem Ribas stworzyła też w 2011 roku *Walking Colours*, wideoperformens, w którym tańczy do melodii opartej na dźwiękach kolorów pokazywanych przed nią obiektów jak banan czy opakowanie chemii gospodarczej. W ten sposób kompozycje Harbissona i Ribas nakładają się na siebie, ponieważ kompozycja Harbissona jest uzależniona od przedmiotów wyciąganych po kolei przez Ribas, zaś tempo i ekspresja ruchu Ribas jest uzależniona od dźwięków odbieranych przez Harbissona.



Il. 4 *Moon Ribas*, fot. Lars Norgaard.

Najbardziej jednak znanymi i wywołującymi silne wrażenia estetyczne są taneczne i performatywne wykorzystania przez Ribas implantu z sensorem pozwalającym odczuwać trzęśnienia Ziemi (jedno słabe trzęsienie ma miejsce średnio raz na 10 minut), a wśród nich autorski taniec-performans: *Waiting for the Earthquake*, po raz pierwszy wykonany 28 marca 2013 roku w Nau Ivanow w Barcelonie. Odczuwając poruszenia Ziemi w swoim ciele tancerka przekształca je w ruch. To bazowe doświadczenie i dzieło jest dalej transformowane przez Ribas na przykład podczas improwizowanego koncertu na barwy twarzy widzów, trzęsienia Ziemi i wewnętrzne głosy z ciała ludzkiego, w którym uczestniczyłam w Nowym Jorku 8 października 2016 roku w Queens Museum. W tym koncercie wykonawcami byli: Neil Harbisson, Moon Ribas i dwie osoby z zespołu: kobieta, która wprowadziła sobie do pochwy mikrofon przekazujący dźwięki jej organizmu, oraz DJ układający rytmy ze zeskanowanych przez Harbissona twarzy widzów przełożonych na akordy.

Przywołane powyżej realizacje artystyczne jako medium mają spotęgowaną technologicznie zmysłowość. Nowe zmysły uzyskiwane przez cyborgi, które występują w świecie zwierzęcym (jak percepcja promieniowania w podczerwieni czy nadfiolecie w przypadku Neila Harbissona) pozwalają odczuć bliskość międzygatunkową (na przykład z kotem, który dostrzeże promieniowane zbliżone do podczerwieni), a także bliskość z Ziemią i innymi obiektami kosmicznymi (jak w przypadku Moon Ribas), zmieniając sposób ujmowania relacji obecnych w rzeczywistości. Stanowią także przykład, jak sposób naszego ucieleśnienia wpływa na system naszej wiedzy i samowiedzy oraz na naszą orientację w przestrzeni życia, w praktyce społecznej i w kontekście międzygatunkowym, ponieważ przejście pomiędzy organizmem naturalnym a formą cybernetyczną polega na tym, że wraz z uzyskiwaniem nowych bodźców z otoczenia zmieniają się formy poznania rzeczywistości oraz komunikowania się z innymi podmiotami.

Jednak, pomimo zaskakujących propozycji prac artystycznych wykonywanych przez parę cyborgów, warto zauważyć, że wykorzystywane przez nich medium nie uległo zasadniczej redefinicji i pozostaje nim doświadczające zmysłowo, estetycznie ciało człowieka – chociaż zmianie podlega sposób utożsamienia – przeprowadzając nas od osoby ludzkiej do osoby cyborgicznej.

Medium sztuki cyborgicznej jako postciało / postmedialne ciało sztuki

Medium dzieł sztuki wykonywanych przez Harbissona i Ribas to: grafika (cyfrowa), muzyka (elektroniczna), wideo i taniec. Należy podkreślić cyfrowy charakter medium tych realizacji artystycznych, a także wagę osadzenia ich w specyficznych ciałach ich twórców. Dzieła sztuki są wykonywane, powoływane do życia i przejawu przez ich twórców. Ciało jest narzędziem tworzenia nie tylko obrazów, o czym pisze Belting[19], ale także innego rodzaju intencjonalnych dzieł, jak chociażby kompozycje muzyczne czy taniec. One także rodzą się w ciele, które jest ich „miejscem" i z którego są one ekstrapolowane i przekazywane odbiorcom w formie utworu czy tańca. Z tej przyczyny z punktu widzenia antropologii sztuki istotne jest zwrócenie uwagi na wzmoc-

19 Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu*, dz. cyt.

nienie technologiczne ciał artystów, którzy za pośrednictwem zmysłów technologicznych, jak w przypadku Harbissona czy Ribas, tworzą specyficzne dzieła sztuki, określające w nowy sposób relacje jednostki ludzkiej, a właściwie już postludzkiej, czy też lepiej: cyborgicznej[20]. Wzmocnienie technologiczne jest tym bardziej relewantne, że właśnie ze szczególnym wykorzystaniem technologicznego zmysłu wszczepionego w ciało i z nim zintegrowanego, Harbisson i Ribas tworzą zarówno portrety dźwiękowe, jak i choreografię warunkowaną poruszeniami planety Ziemi. Sądzę, że zatem zdecydowanie bardziej teoretycznie płodnym jest stwierdzenie, że medium sztuki analizowanych artystów cyborgicznych są ich technologicznie wzmocnione ciała. Takie ciała można określić jako postciała wskazując na ich nie naturalny (w sensie pochodzenia biologicznego) charakter.

Postciała nie stanowią elementu tradycyjnej tożsamości, ponieważ technologia, która je otwiera na nowe relacje z innymi gatunkami, z planetami, z technologią jako taką, nie stanowi tylko wzmocnienia cielesności, ale staje się aspektem nowej, postludzkiej tożsamości. Pod tym względem omawiając postaci Neila Harbissona i Moon Ribas należy przywołać postać Stelarca[21], który jednak o tyle jest odmienny, że w jego przypadku technologia jest tylko robotyczną lub biotechnologiczną protezą jak w przypadku *Trzeciej ręki*, (*Third Hand*, 1980) czy *Ucha na przedramieniu* (*Ear on Arm*, 2006) lub ewentualnie egzoszkieletem (*Exaskeleton*, 1999), a w przypadku Neila Harbissona i Moon Ribas faktycznie mamy do czynienia z połączeniem, z integracją człowieka i technologii na poziomie materialnej i symbolicznej interakcji w codzienności. Tego rodzaju połączenie nie tylko wpływa na określenie tożsamości w sposób metaforyczny, ale
na faktyczną przemianę zmysłowości, percepcji, poznania, świadomości.

Stelarc w swoich performatywnych działaniach „wyraża koncepcję syntezy pierwiastka biologicznego i technologicznego, połączenie mięsa i metalu, wetware i hardware, które są w jego pracach organizowane w nowy, hybrydyczny porządek sieciowy przy zastosowaniu pierwiastka cyfrowego – kodu"[22]. Natomiast Neil Harbisson i Moon Ribas są realizacją marzeń Stelarca o połączeniu człowieka i maszyny, a ich działania artystyczne mają inny charakter, ponieważ opierają się na korzystaniu w twórczy sposób z nowych form doświadczanej zmysłowości, które stanowi medium ich sztuki.

Specyfika medium ich sztuki polega na wzmocnieniu technologicznym ciała, na wszczepieniu w ciało technologii cyfrowych wykorzystujących połączenie bluetooth i internetowe. To cyfrowość zmienia ciała Harbissona i Ribas, sprawia, że słyszą oni nowe dźwięki w nowy sposób, czują poruszenia planet i upływ czasu. Cyfrowość pozbawiona obrazu, oparta na numerycznych kombinacjach, algorytmach i aplikacjach jest zaś pozbawiona materialności i stanowi – zgodnie z rozwiniętym jej ujęciem przez Piotra Celińskiego – post-medium[23]. (Celiński dookreśla pojęcie postmedium podążając za rozważaniami Petera Weibla[24] i Domenico Quaranty o sytuacji postmedialnej, którzy wskazują na zatracanie unikalności, tożsamości mediów[25] oraz na szczególną rolę sztuki mediów w sytuacji postmedialnej[26]). To media cyfrowe zintegrowane z ciałem i ze zmysłami stanowią medium sztuki dwójki cyborgów. Zatem, możemy powiedzieć, że ciało zintegrowane z cyfrowością stanowi postmedialne ciało, które może być użytkowane do tworzenia sztuki.

Niemniej jednak, uważam jednocześnie, że właściwe jest stwierdzenie, iż medium sztuki cyborgicznej nie ulega zasadniczej zmianie, ponieważ pozostaje nim nasze ciało, chociaż zmianie podlega sposób utożsamienia – przeprowadzając nas od osoby ludzkiej do osoby cyborgicznej, od medium do postmedium i od ciała do postciała.

20 O przejściu od osoby ludzkiej do osoby cyborgicznej piszę w artykule: *Evolutionary continuity between humans and cyborgs on the basis of Joseph Margolis' concept of the human self as enlanguaged cultural being emergent from the continuum of nature-culture*, „CyberEmpathy Journal of Multimedia" 2016, nr 6 (2): „From Human to the Cyborg", https://issuu.com/cyberempathy/docs/cyberempathy_issuu_lukaszewicz_alca
oraz w monografii *Cyborg Persons or Selves*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2019.

21 Zob. R. W. Kluszczyński, *Mięso, metal i kod / rozchwiane chimery. Stelarc. Meat, metal & code / contestable chimeras*, (red.) tegoż, Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŹNIA, Gdańsk 2014, s. 12 (publikacja towarzysząca wystawie zorganizowanej przez Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŹNIA w Gdańsku w ramach projektu Art+Science Meeting w dniach 17 maja-13 lipca 2014, kurator R. W. Kluszczyński).

22 Tamże.

23 Zob. P. Celiński, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lubin 2013.

24 Inspirację Weibel stanowi artykuł Rosalind Krauss, w którym po raz pierwszy pojawia się określenie „kondycja postmedialna". Zob. R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art. In the Age of the Post-Medium Condition*, Thames and Hudson, London 1999.

25 Por. P. Weibel, *Od mediów mechanicznych do mediów społecznych*, tłum. W. Niemirowski, w: *Mindware. Technologie dialogu*, (red.) P. Celiński, Lublin 2012, s. 25.

26 Zob. D. Quaranta, *Media, New Media, Postmedia*, postmedia books, Milano 2010.

Bibliografia

Bałękowska B., 3yn93t9zja, praca licencjacka pod kierunkiem dr Aleksandry Łukaszewicz Alcaraz, Akademia Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2018.

Belting H., Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.

Benjamin W., Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011.

Celiński P., Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lubin 2013.

Goban-Klas T., Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja, WSiP Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2005.

Kluszczyński R. W., Mięso, metal i kod / rozchwiane chimery. Stelarc. Meat, metal & code / contestable chimeras, (red.) tegoż, Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŹNIA, Gdańsk 2014.

Krauss R., A Voyage on the North Sea: Art. In the Age of the Post-Medium Condition, Thames and Hudson, London 1999.

Łukaszewicz Alcaraz A., Cyborgs' Perception, Cognition, Society, Environment, and Ethics. Interview with Neil Harbisson and Moon Ribas, 14th of October 2016, Ace Hotel, NYC, „The Journal of Posthuman Studies", Vol. 3, No 1, 2019. DOI: 10.5325/jpoststud.3.1.0060., ‚https://www.jstor.org/stable/10.5325/jpoststud.3.1.0060

Łukaszewicz Alcaraz, Cyborg Persons or Selves, Wydawnictwo Naukowe Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2019.

Łukaszewicz Alcaraz A., Evolutionary continuity between humans and cyborgs on the basis of Joseph Margolis' concept of the human self as enlanguaged cultural being emergent from the continuum of nature-culture, „CyberEmpathy Journal of Multimedia" 2016, nr 6 (2): „From Human to the Cyborg": https://issuu.com/cyberempathy/docs/cyberempathy_issuu_lukaszewicz_alca

Mitchell W. J. T., Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów, tłum. Zaremba Ł., Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

Quaranta D., Media, New Media, Postmedia, postmedia books, Milano 2010.

Rogowska A., Syntestezja, Politechnika Opolska, Opole 2007.

Sidorowska I., Kognitywne implikacje synestezji, „Neurokognitywistyka w patologii i zdrowiu" 2009-2011, Pomorski Uniwersytet Medyczny w Szczecinie.

Soulages F., Estetyka fotografii. Strata i zysk, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007.

Weibel P., Od mediów mechanicznych do mediów społecznych, tłum. W. Niemirowski, w: Mindware. Technologie dialogu, (red) P. Celiński, Lublin 2012.

Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz – doktor habilitowana filozofii. Specjalistka w zakresie estetyki filozoficznej oraz teorii kultury i sztuki, prezentująca podejście interdyscyplinarne, łączące elementy refleksji estetycznej i społecznej z analizą zjawisk artystycznych. Zdobywczyni nagród i grantów, m.in. grantu promotorskiego Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego na badania nad epistemologiczną rolą obrazów fotograficznych (2007-2012); stypendium Fundacji Kościuszkowskiej na badania nad refleksją o sztuce, kulturze i estetyce obecną w myśli Josepha Margolisa oraz nad cyborgizacją człowieka (2016); grantów w programie MSCA-RISE Horizon2020 na badania poświęcone wizualności i wizualnej alfabetyzacji w perspektywie międzykulturowej: TICASS (nr umowy grantowej 734602) (2017-2021) oraz estetyce transkulturowej i sztuce pozaeuropejskiej: TPAAE (nr umowy grantowej: 872718) (2019-2023).



Medium architektury i rzeźby

Magdalena Borowska
Uniwersytet Warszawski
mborowska04@gmail.com

Współczesna architektura jako medium medialnie zapośredniczone. Powrót czy odwrót do natury?

Abstrakt

W artykule podejmuję kwestię relacji współczesnej architektury do natury, rozważam kilka wariantów tej relacji związanych z przekraczaniem przez projektantów tradycyjnych granic architektury w kontekście antropocentrycznej wygody, egzystencjalnej kwestii zamieszkiwania i ekologii. Architekturę pojmować można bowiem nie tylko jako medium, poprzez które człowiek tradycyjnie chroni się przed naturą, ale też jako środek oporu wobec „agonii realnego" i powrotu do natury przywracający człowiekowi – tak jak tego chciał Heidegger – możliwość „poetyckiego zamieszkiwania". Przywołani w artykule architekci zależność od natury interpretują w duchu wydajności bądź traktują ją jako źródło przesłanek projektowych, które badane w izolacji zostają ponownie przez nich wykorzystane do budowania sztucznych środowisk sprzyjających przebiegom pewnych funkcji życiowych ludzi, roślin i zwierząt. Chociaż wkroczenie architektury na tę problematyczną ścieżkę rozpoczęło się już dawno, warto dziś poddawać krytycznemu namysłowi filozoficzne, estetyczne i ekologiczno-zdrowotne motywacje eksperymentalnych działań architektów i pytać o teleologię technologicznie zapośredniczonych przewartościowań w zakresie stosowanych przez nich sposobów wracania do natury.

Słowa kluczowe:

architektura, natura, technologie cyfrowe, performatywność, zasób, eko-wydajność.

„Natura jest niewygodna. Trawa jest twarda, wilgotna, pełna obrzydliwych insektów. Gdyby natura była wygodna ludzkość nie wymyśliłaby architektury"[1]. Prowokacyjny sposób, w jaki Oskar Wilde tłumaczy w przytoczonych wyżej słowach genezę architektury, eksponując jej medialny charakter, skłania do refleksji nad tym, czy myśląc dziś o architekturze nadal traktujemy ją jako remedium na naszą fundamentalną niezdolność do życia w naturze, czy ta tendencja wpisana w europejską tradycję nadal znajduje admiratorów akceptujących - z różnych przyczyn i na gruncie różnych stanowisk ideologicznych – traktowanie przez architektów natury jako zasobu[2]? Czy i jak natura jest (staje się) ważna we współczesnej architekturze?

1 O. Wilde, *The Decay of Lying*, w: *The Complete Writings of Oscar Wilde*, t. 7, The Nottingham Society, New York, 1909, http://www.victorianweb.org/authors/wilde/decay.html, cyt. za: A. Piotrowska, *Akademia A&B Palmiarnia w Warszawie*, „A&B" 2017, nr 7-8.

2 Mam tu na myśli znaczenie, jakie słowo to uzyskuje w myśli M. Heideggera. Zob. M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, tłum. J. Mizera, w: tegoż, *Odczyty i rozprawy*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 7-38.

Waloryzowania natury nie sposób odnaleźć w tych nurtach współczesnej architektury, które wiążą odnowę jej potencjału znaczeniowego ze sferą kultury i w niej przede wszystkim poszukują nowej logiki tworzenia form. Mam tu na myśli strategie projektowe architektów zainspirowanych filozoficzną strategią dekonstrukcji (tj. Peter Eisenman czy Bernard Tschumi), polegające na prowadzeniu intelektualnej gry z zasadami architektonicznej tradycji. Wpisują się w tę grupę działań projektowych także postmodernistyczne strategie przywracania architekturze znaczeń nawiązujące do różnego autoramentu kodów kulturowych[3]. Tego typu działania antycypował już w latach 60. włoski architekt Aldo Rossi, który w książce *Architektura miasta*[4] wydanej w 1966 roku główne motywacje budowania przez człowieka otaczającego go środowiska miejskiego przedstawił jako związane nie z koniecznością konstruowania sztucznego klimatu zabezpieczającego jego gatunkową ułomność biologiczną przed „groźną naturą" (tę motywację traktuje jako naiwną), ale z potrzebą realizacji przede wszystkim zamierzeń estetycznych, komunikacyjnych, cywilizacyjnych.

Wspomniane wyżej dwa nurty odnowy znaczeniowego wymiaru współczesnej architektury łączy odwrót od natury pojmowanej jako źródło inspiracji i projektowych działań mimetycznych. Ale nurty te nie mieszczą się już w centrum architektonicznej awangardy związanej obecnie bardziej z eksplorowaniem w projektowaniu potencjału nowych narzędzi cyfrowych niż z eksperymentalną grą intelektualną. I właśnie w obrębie tych awangardowych działań zainteresowanie naturą i chęć jej naśladowania w architekturze wraca. Wraca jednak w postaci problematycznej, budzącej obawy.

Najnowsza architektura nastawiona jest w dużym stopniu - przynajmniej deklaratywnie - na ochronę środowiska naturalnego i zrównoważony rozwój. Ma być, co często powtarza się w wytycznych projektowych, jak nigdy dotąd wrażliwa na warunki środowiskowe i ma się do nich dostosowywać. Spełnieniu tego wymogu służy tzw. projektowanie systemowe oparte na zastosowaniu narzędzi cyfrowych i przez to mogące odwoływać się do natury, nie jako do inspirującego wyobraźnię arsenału kształtów, ale jako do dynamicznego wzorca generowania form. Czy jednak w tym współczesnym modusie projektowania odnaleźć można stosunek do natury dający się nazwać partnerstwem i opartą na estymie i szacunku współpracę wynikającą z akceptacji naszego wpisania w świat, w środowisko przyrodnicze, klimat? Czy jest to kolejna, bazująca na nowych technologiach postać dominacji i (nie)odpowiedzialnego wykorzystywania natury jako zasobu? Zamierzam z perspektywy tych pytań przyjrzeć się nurtom architektonicznego tworzenia powstałym w ostatnich trzech dekadach w ścisłym związku z wprowadzeniem do architektonicznego projektowania narzędzi cyfrowych i transformacją projektowania architektury i warsztatu architekta.

W tych nurtach problematyczne staje się autorstwo projektu; miejsce indywidualnej kreacji artystycznej zajmuje współpraca programistów. Trudno nie wspomnieć także jak niebagatelną rolę odgrywa inwestor. Ponadto, możliwości, jakie daje włączenie w proces projektowy programów komputerowych stają się czasem dla architektów tak fascynujące, że bardziej niż osiągnięcie celu i realizacja projektu interesuje ich samo projektowanie i przekraczanie dotychczasowych ograniczeń. Warto więc zapytać, czy sięganie przez nich po najnowsze cyfrowe narzędzia projektowe i fascynacja ich kreacyjnym potencjałem wiąże się z odpowiedzialnością za zmiany we wrażliwości percepcyjnej przyszłych użytkowników nowych obiektów i świadomością jakie zdrowotne, społeczne i kulturowe konsekwencje spowodować ich wykorzystywanie.

Fascynacja dynamiką organiczności *(natura naturans)* i cyfrowe narzędzia jej urzeczywistniania w architekturze

Najprostszym przejawem fascynacji naturą, które znajduje wyraz w architektonicznych formach z nią obcowania, jest mimetyczne powtarzanie w architekturze form naturalnych. Przykładów na to dostarcza historia architektury począwszy od greckich kolumn naśladujących drzewa i liście[5] aż po projekty współczesne przypominające występujące w naturze kształty, tj. muszle, spirale

3 Przykładem może być twórczość architektoniczna Charlesa'a Moore'a, w tym jego słynna realizacji z 1978 roku Piazza Della Italia w Nowym Orleanie.

4 Zob. A. Rossi, *The Architecture of the City*, tłum. D. Girardo, J. Ockman, Oppositions Books, London 1992 , s. 18 i n.

5 Geneza formy kamiennej antycznej kolumny wiązana jest z jej drewnianym pierwowzorem i biologią. Drewniane słupy, na których się wspierały antyczne budowle, osadzane były w wilgotnej ziemi i często kiełkowały wypuszczając listki. Gdy zastąpiono materiał drewniany kamiennym, kamień otrzymał dekorację nawiązująca do biologiczności pierwotnego materiału.

oraz powłoki rybie i łuski, powłoki roślinne i skóry zwierzęce.

Jak sygnalizowałam już wcześniej wspominając o projektowaniu systemowym w eksperymentalnych poszukiwaniach architektów wykorzystujących najnowsze technologie, nie chodzi dziś jednak już tylko o mimesis naturalnych kształtów. Celem staje się tu mimetyczne replikowanie przynależnych naturze procesów twórczych. Do jego realizacji wykorzystuje się potencjał narzędzi cyfrowych kreatywnie przetwarzających wprowadzone wcześniej do systemu dane o otoczeniu budynku, wymaganiach funkcjonalnych i estetycznych stawianych mu przez przyszłych użytkowników. Wizualizacja przekształceń formy pod wpływem tych symulacji przybiera na ekranie komputera postać ciągłych deformacji topologicznych[6], prowadząc do osiągnięcia form otwartych, płynnych, elastycznych i organicznopodobnych. Proces projektowy upodabnia się do procesów samoregulacji właściwych systemom naturalnym. Forma zachowuje się jak żywa. Inspiracją dla takich eksperymentalnych poszukiwań projektowych jest ewolucyjny „mechanizm" życia dokonujący się poprzez mutacje i naturalną selekcję. Jest to ten poziom funkcjonowania natury, który interesuje współczesnych architektów tej miary, co: Marcos Novak, John Frazer, Gregg Lynn. Modele ewolucyjne, tj. automaty komórkowe, systemy samoorganizujące, algorytmy genetyczne, w których zachodzą różnorodne nieprzewidywalne i ciągłe mutacje rozpatrywane są przez nich jako (niedościgłe?) wzorce projektowe. Stosowanym na coraz większą skalę narzędziem umożliwiającym praktyczne zbliżanie się do realizacji tego wzorca jest projektowanie parametryczne[7]. Wcielający je w praktykę nurt współczesnej architektury traktuje budynki i przestrzenie miejskie jako żywe organizmy, niemal jak istoty zwierzęce, czujące i reagujące na zmiany otoczenia. To już nie jest tylko biometyka, algorytmy, połączenie biologii z komputerami, lecz cała warstwa znaczeń i symboli kreująca nowy paradygmat, w którym ludzie żyją już nie w „betonowej pustyni", lecz w „magicznym lesie". Przestrzeń jest tutaj definiowana na nowo z każdym dniem i potrafi zaskakiwać[8]. Gregg Lynn, jeden z najbardziej zagorzałych zwolenników topologii w architekturze określa tego typu działania jako „ożywianie projektu"[9] poprzez umiejscawianie go w aktywnej, dynamicznej „Leibnizowskiej przestrzeni monadologicznej"[10].

Filozofem, którego sposób myślenia, koncepty i twórcza otwartość inspiruje architektów zainteresowanych „ożywianiem" architektonicznej formy jest Giles Deleuze. Przypadające na lata 90. XX wieku zainteresowanie architektów ruchem fałdowania ma filozoficzne źródło w filozoficznej wykładni koncepcji fałdy, którą Deleuze przejmuje od Leibniza i twórczo dookreśla najpełniej w książce *Fałda. Leibniz i barok*[11]. W bogatej literaturze na temat ruchu fałdowania w architekturze[12] podkreśla się, że sięganie architektów do konceptu fałdy spowodowane było ich zniechęceniem do prowadzenia dekonstrukcyjnej gry wiążącej się z eksponowaniem w projektach nieciągłości, dysharmonii, burzeniem zasad architektonicznej tradycji i tradycyjnego rozumienia funkcjonalności budynków. W 1993 roku Gregg Lynn, publikując pierwszy esej o „krzywoliniowej architekturze", zaproponował porzucenie dekonstruktywistycznego „konfliktu logiki i sprzeczności: na rzecz «płynnej logiki łączeniowej» manifestowanej przez kontynuację krzywoliniowej powierzchni"[13]. Ponieważ w tej „łączeniowej logice" opartej na zasadach informatycznych „geometria nie powstaje implicite przez równania i wielomiany, lecz przez funkcje [...] [k]ształtowanie polega na kontrolowanej manipulacji położeniem punktów, siatką i węzłami, co umożliwia

6 Transformacje topologiczne to przekształcenia dokonywane na obiektach geometrycznych, mające charakter ciągły, np. rozciąganie, przekręcanie, ściskanie (wykluczone są wszelkie operacje nieciągłe, np. rozrywanie). Przestrzeń w przekształceniach topologicznych zachowuje się tak, jakby była zrobiona z substancji ciągliwej, która może się kurczyć, rozciągać, skręcać.

7 Zob. P. Jaworski, *Digital Hinterlands*, http: //www.projektowanieparametryczne.pl/?p=163.

8 Należy jednak pamiętać, że to wszystko to tylko eksperymenty, a spójna wizja nowoczesnej architektury wynikającej z nowych technologii jest właśnie w trakcie tworzenia" (P. Jaworski, *Digital Hinterlands*, dz. cyt.).

9 „(...) Animate design is defined by the co-presence of motion and force at the moment of formal conception. Force is an initial condition, the cause of both motion and the particular inflections of a form. For example, in what is called "inverse kinematic" animation, the motion and shape of a form is defined by multiple interacting vectors that unfold in time perpetually and openly. W ith these techniques, entities are given vectorial properties before they are released into a space differentiated by gradients of force. Instead of a neutral abstract space for design, the context for design becomes an active abstract space that directs form within a current of forces that can be stored as information in the shape of the form. Rather than as a frame through which time and space pass, architecture can be modeled as a participant immersed within dynamical flows" G. Lynn, *Animate Form*, Princeton, Architectural Press, New York, 1999, s. 11, zob. także s. 15, https://www.andrew.cmu.edu/course/48-125/IDM2/READINGS_files/LynnAnimateForm.pdf

10 Tamże.

11 G. Deleuze, *Fałda. Leibniz a barok*, tłum. M. Janik, S. Królak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014, *passim*. Na temat fałdy w interpretacji Deleuze'a pisałam m. in. w: M. Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Semper, Warszawa 2013, s. 157-168.

12 Zjawisku fałdowania w architekturze poświęcony został nawet w 1993 roku specjalny numer pisma „Architectural Design Magazine" zatytułowany *Folding in Architecture*, (red.) G. Lynn, 1993, nr 3/4 (63).

13 G. Lynn, *Architectural Curvilinearity: The Folded, the Pliant, and the Supple*, „Architectural Design" 1993, nr 3/4 (63), s. 8–15, https://mycourses.aalto.fi/pluginfile.php/340301/mod_resource/content/1/Lynn_Architectural%20Curvilinearity.pdf.

uzyskiwanie różnych krzywych i powierzchni"[14]. Proces ten generuje zarówno formy, jak i ich ciągłe transformacje. W obrębie projektowania architektonicznego medium cyfrowe wykorzystywane jest przez architektów na różne sposoby do formowania topologicznego, izomorficznego, metamorficznego, formowania przez animację i formowania parametrycznego. Wśród nich za najbardziej zbliżony do naturalnych procesów ewolucyjnego powstawania form w naturze należy uznać cyfrową morfogenezę posługująca się generatywną logiką systemu Lindermayera (L-System), który nazywany jest przez specjalistów protobionicznym. Generatorem procesu kształtowania formy są ewolucyjne modele obliczeniowe[15]. Ten proces John Frazer opisuje następująco:

> Zamierzenia projektowe zapisywane są w języku genetycznym, który wytwarza kod scenariusza instrukcji generowania formy. Modele obliczeniowe symulują rozwój formy prototypowej, który przedstawia się w symulowanym środowisku i na tej podstawie poddaje ocenie. W krótkim czasie wykonywane są wszystkie kroki ewolucyjne, a nowo powstała forma może być zupełnie nieoczekiwana[16].

Jednak porzucając śledzenie (na bardziej szczegółowym poziomie) dystynkcji dzielących poszczególne typy formowania i otwierające się w każdym z nich zaskakujące możliwości, zatrzymajmy się na?/przy? tym nieoczekiwanym. W konstatacjach architektów i teoretyków dotyczy ono formy, której kształt zewnętrzny staje się mniej ważny niż wewnętrzna logika artykulacji projektu, względem której pojawia się szereg istotnych pytań: Czemu podporządkowana jest logika projektowa? Czy jest on logiką wyłącznie cyfrowych narzędzi? Czy ma charakter teleologiczny? A może ona sama, a nie cele, którym służy ma decydujący wpływ na projektowanie? Jakie cele przyświecają tym, którzy się nią kierują w projektowaniu eksplorując potencjał nowych cyfrowych narzędzi? Jakie instytucjonalne wytyczne promują ją i w imię jakich wartości?

14 B. Jarnuszkiewicz, *O projektowaniu architektury w dobie narządzi cyfrowych*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2010, s. 37. Na temat formowania przez medium cyfrowe zob. tamże, s. 37-47.

15 Tamże, s. 38–41.

16 J. Frazer, *Evolutionary architekture*, Architectural Association, London 1995, s. 69, cyt za: B. Jarnuszkiewicz, dz. cyt., s. 40.

Performance zamiast wyglądu, czyli o badaniu natury jako wzorca ...wydajności

O ile w modernistycznym paradygmacie projektowym podążania formy za funkcją chodziło o opracowanie i ustalenie pewnych stałych wariantów konstrukcji, na których mogły opierać się pewne typy architektonicznych rozwiązań dostosowane do spełniania określonych zadań, to podstawowym wymogiem, jaki stawiany jest dziś formie w angloamerykańskich wytycznych projektowych jest performatywność[17], która oznacza

> efektywny i zróżnicowany wysiłek budowli, struktury, materiału podejmowany ze względu na zamierzone cele [...]. Od budynku wymaga się coraz większej efektywności i jakości środowiskowych w czasie jego funkcjonowania[18].

Obiekt ma być zbudowany przy optymalnie najmniejszym możliwym zużyciu surowców i jednocześnie spełniać rosnące oczekiwania, co do jakości życia; w tle tych wymagań jest jeszcze holistyczne spojrzenie na zachowanie budynku pod każdym możliwym względem.

Korelacja formy i funkcji opiera się współcześnie na zasadach zupełnie innych niż w modernizmie. Forma przestaje być rozpatrywana jako kształt i materiał, ważne jest by efektywnie wypełniała postawione przed nią zadanie, tzn. była wygenerowana na podstawie danych warunków środowiskowych i to w sposób uwzględniający nie tylko optymalizację uwzględnionych w projekcie elementów, ale dynamiczną integrację różnych kryteriów projektowych, prowadzącą do płynnych transformacji i zróżnicowanej artykulacji struktury. Struktura w cyfrowym projektowaniu generowana jest na wzór skóry organizmu żywego, która łączy to, co zewnętrzne, z tym, co wewnętrzne. Jej zróżnicowana artykulacja jest zapisem wpływów, nacisku sił płynących na organizm (budynek) z zewnątrz i od wewnątrz. Dotyczy to także poziomu materiałowego;

17 W 1999 roku UE ratyfikowała Klagenfurcką Deklarację Efektywności zwaną manifestem ekologicznym oraz wprowadziła w życie dyrektywę 2002/91/ w sprawie wydajności energetycznej budynków, w której określone zostały kryteria, jakie powinien spełniać efektywny budynek.

18 B. Jarnuszkiewicz, dz. cyt., s. 45.

w projektowaniu nastawionym na performans środowiskowy w centrum zainteresowania znajdują się takie materiały, które dają odpowiedź na zmiany warunków zewnętrznych (tzn. reaktywne powierzchnie strukturalne)[19].

Co jednak w tym modusie projektowym (wzorującym się na procesach naturalnych) jest celem, a co środkiem? Deklaratywnym celem jest coraz większa efektywność ekologiczna, minimalizacja skutków zderzenia budynku ze środowiskiem, optymalizacja wydatków (zużycia surowców) na jego realizację i ekononomiczne funkcjonowanie. Systemy architektoniczne i urbanistyczne są projektowane w związku z wymaganiami środowiskowymi, programami użytkowymi i faktyczną aktywnością w nich ludzi. Oceniana jest zdolność obiektu do efektywnego wysiłku w realizacji różnych celów środowiskowych (*multi-performance*). Kluczową wartością staje się wydajność. Każdy wynik projektowy jest rezultatem negocjacji wielości celów, o których - wprowadzonych do programu przesłankach projektowych – decyduje świadomie architekt, inwestor, ekolog. Jednak w ostatecznej instancji dane zostają poddane opracowaniu przez narzędzia cyfrowe, których logika działania kieruje się kryteriami wydajności i efektywności w realizacji ludzkich celów uzgadnianych z ekologicznym programem ochrony środowiska naturalnego.

Kierowanie się w stronę *natura naturans* w projektowaniu cyfrowym, choć dla niektórych architektów i na niektórych etapach ich twórczych poszukiwań projektowych ma mieć wymiar wracania do natury oparty na podziwie dla niej, w praktyce ma charakter wyraźnie instrumentalny. Wprzęgnięcie narzędzi cyfrowych w procesy projektowe pozwala budować makrostruktury z mikrostruktur w sposób, w jaki czyni to natura. Ważne jednak staje się przede wszystkim uczenie się od natury wydajności w realizacji celów ludzkich. Właśnie przeciw poddawaniu twórczych działań budowalnych (wszelkiego budowania, w tym także tworzenia architektonicznego[20]) takim instrumentalnym i antropocentrycznym kryteriom wydaje się kierować swój krytyczny głos Martin Heidegger w *Pytaniu o technikę*[21]. Heidegger w tym tekście wzywa, byśmy otworzyli swoją egzystencję na istotę *techne*, na jej prawdę. Prawdą techniki jest odkrywanie jej istoty (*aletheia*), które zachodzi, gdy technikę ujmujemy, jako wy-dobywanie (w sensie greckiej *poiesis*) bycia bytu, gdy umożliwiamy jawienie się prawdy. Te'cnh – pisze Heidegger „należy do wy-dobywania, do poiesis: jest czymś poetyckim"[22]. Jest ona nieodłącznie związana z poznaniem, wiedzą, która prowadzi do wydobywania na jaw[23], światowości świata. W tym świecie możemy „mieszkać poetycko", bądź tylko „niepoetycko" przebywać[24].

Współczesna technika – podkreśla Heidegger – ma niewiele wspólnego z integralnie wpisanym w jej istotę *poiesis*, gdyż stawia na odkrywanie, które polega na wyzwaniu, stawianiu naturze żądań, by dostarczała energii, dawała się poznać, odpowiadała na ludzkie pytania podszyte ludzkimi potrzebami. Ustawiamy przyrodę tak, by przy minimum nakładu osiągnąć z niej maksimum pożytku, narzucając jej podporządkowany człowiekowi sposób bycia.

Warto, jak sądzę, zestawiając myślenie Heideggera z efektami stosowania metod projektowania architektonicznego wykorzystującymi najnowsze narzędzia cyfrowe – zastanawiać się, czy najnowsza architektura jakkolwiek umożliwia wy-dobywanie, tj. jawienie się natury i wartości, jakie wnosić może w życie ludzkie troska o nią, czy – przed czym ostrzegał Heidegger – tę troskę wypacza i niszczy przez poddanie procesów projektowych kryteriom wydajności zgodnym z logiką narzędzi cyfrowych.

Phlippe Rahm; problematyczny powrót do natury

W współczesnym świecie architektonicznej awangardy postacią, która wyróżnia się deklaracjami proekologicznymi jest szwajcarski architekt Philippe Rahm. Na początku swojej architektonicznej drogi Rahm zainteresowany był chemicznymi i fizycznymi jakościami materiałów tworzących budynki w naturalnym otoczeniu rozpatrywanymi jednak nie w izolacji, ale we współzależnościach (chemicznych, fizycznych) wzajemnych i zachodzących między materiałami, a otoczeniem

19 Chodzi tu o badania prowadzone nad stopami metali z pamięcią kształtu, nad polimerami, które mogą przybierać różne kształty w zależności od temperatury albo homogenicznymi systemami, które zmieniają kolor w odpowiedzi na bodźce elektryczne, oświetleniowe i termiczne.

20 M. Heidegger, „...poetycko mieszka człowiek...", w: tegoż, *Odczyty i rozprawy*, dz. cyt., s. 187.

21 „Najgorzej jednak jesteśmy zdani na technikę wtedy, gdy bierzemy ją za coś neutralnego [...]. M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, dz. cyt., s. 7.

22 Tamże, s. 14.

23 „Technika istoczy się w obszarze, w którym dzieją się odkrywanie i nieskrytość, prawda". Tamże, s. 15.

24 Zob. Tenże, „...poetycko mieszka człowiek...", dz. cyt. s. 183-201, *passim*.

zewnętrznym, naturalnym[25]. Pod koniec lat 90. XX wieku, gdy zaczęły się pojawiać się na coraz większą skalę nowe technologie, zainteresował się badaniem wpływów pola elekromagnetycznego na przestrzeń i wektor uwagi skierował na niewidoczne przesłanki projektowania przestrzeni architektonicznej. Od tego czasu przestrzeń architektoniczną zaczął traktować i badać nie jako pustkę kształtowaną przez widoczne ściany, podłogi i sufity, ale jako mniej lub bardziej gęstą materię, dynamicznie zmieniające się niewidzialne środowisko fizyczne, w którym immersyjnie zanurzony zostaje człowiek i którego działaniu podlega. W takim znaczeniu interesowała go wirtualność. Gdy zaproszono go w 1999 roku do zajęcia stanowiska w sprawie wpływu nowych technologii na architekturę, zaproponował projekt krytyczny nazwany ip.org. który przybrał „postać" wizualnie niezróżnicowanej przestrzeni, w której można było odczuć obszary zróżnicowanej stymulacji fizjologicznej. Projekt ukazywał wykorzystanie wirtualności do projektowania obszarów pozawizualnej stymulacji percepcyjnej i eksponował znaczenie fizjologicznego reagowania organizmu ludzkiego na niewidoczne parametry przestrzeni (tj. wpływ promieniowania ekranu monitora na ludzkie oko i modyfikację dobowego rytmu produkcji hormonu melatoniny)[26]. Od tego czasu Rahm zajmuje się budowaniem architektury „bez ścian" odcinając się zarówno od myślenia o architekturze jako o obiektach fizycznych, jak też od nurtów narratywnych, symbolicznych, wiążących postęp tej dziedziny z eksportacją jej kulturowych wymiarów i uwarunkowań. Interesujące go pole badań nazywa „architekturą fizjologiczną", genealogię tego stanowiska odnajdując w tendencji (jaka miała miejsce w szwajcarskiej architekturze lat 90.) do zajmowania się materialnością i atmosferycznością budynków[27]. Te własności rozkłada na komponenty i bada naukowo: jak zmienność długości fali świetlnych (barw) wpływa na układ hormonalny człowieka, jak reaguje on na określone temperatury, zmiany wilgotności i ciśnienia. Za najbardziej znaczące dla budowania przyszłej architektury Rahm uznaje czynniki klimatyczne, które – jego zdaniem – powinny być modyfikowane w sposób kontrolowany, służący zaspokojeniu ludzkich potrzeb i podporządkowany ekologicznej wydajności. Proponuje zatem takie projektowanie przestrzeni (docelowo mieszkaniowej i publicznej), w której wykorzystane zostaje zjawisko konwekcji, czyli naturalnego unoszenia się ciepłego powietrza do góry i opadania zimnego na dół.

W instalacji przestrzennej Digestible Gulf Steam z 2008 roku zaprezentowanej w Wenecji na 11 Biennale Architektury paradoksalnie widać jak oparta na tym zjawisku polaryzacja przestrzeni wpływa na zachowania ludzi (muzyków z grup: AIR i Syd Matters) przebywających w jej zróżnicowanych temperaturowo (od 12 do 28 stopni Celsjusza) obszarach[28]. Ta instalacja prezentowana na wystawie w Wenecji stała się polem doświadczeń dla przygotowanego w tym samym roku projektu mieszkania i pracowni Dominique Gonzalez-Foerster usytuowanego pod Paryżem (projekt „Interior Gult Stream" z roku 2008). W tym projekcie znalazło wyraz pragmatyczne i proekologiczne ukierunkowanie projektowe Rahma. Przestrzeń domu została tak zaprojektowana, by potrzeby ciała (fizjologiczne) mieszkańców zostały zaspokojone przy jak najmniejszym zużyciu energii. Przejętym z natury wzorcem do spełnienia tego kryterium eko-wydajności stało się tu także zjawisko konwekcji[29].

W projektowaniu mieszkań i przestrzeni użyteczności publicznej Rahm wydaje się kierować dwoma kryteriami: realiami optymalnych warunków życia człowieka, ekologią i eko-wydajnością (maksymalnym wykorzystaniem naturalnych właściwości energii budynku), co Barbara Stec opisuje w sposób następujący:

> Wnętrze architektoniczne i przebywający w nim człowiek tworzą w projektach jeden system energetyczny, w którym następują przepływy i wymiany w reakcjach fizycznych, chemicznych i elektromagnetycznych. Znajomość tych zasad na precyzyjnych poziomach i umiejętność zarządzania nimi są podstawą logiki i ekonomii projektów Rahma[30].

25 W pierwszym zaprojektowanym w 1995 roku budynku proponował dodawanie do materiałów budowlanych potasu i fosforu, które by wraz z jego rozkładem wzbogacały glebę i sprzyjały wzrostowi roślin. Zob. P. Rahm, *Form follow Climate*, Philippe Rahm interviewed by Laurent Stalder, https://admin.arch.ethz.ch/vortragsreihe/pdf_archithese/Rahm_AR_2-10_s088-093.pdf.

26 Tamże.

27 Por. Á. Moravánszky, *Poza znakami. Atmosfery w szwajcarskiej architekturze*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni" 2011, nr 3 (35), s. 28-36.

28 Na temat wczesnych projektów Rahma zob. B. Stec, *Architektura meteorologiczna Philippe'a Rahma*, „Autoportret. Pismo dobrej przestrzeni", dz. cyt., s. 42-44.

29 „Konwekcja stworzyła rozciągniętą w przestrzeni dynamiczną konstrukcję o charakterze wertykalnego pejzażu, podobnie jak to było w «Digestible Gulf Stream». Ciągły przepływ powietrza jednocześnie wentylował pomieszczenia. Kształt domu miał odpowiadać kształtowi prądu powietrznego, umożliwiając płynny przepływ powietrza w pionie". Tamże, s. 44.

30 Tamże, s. 40.

W projektach prowadzonych w ciągu już prawie dwóch dekad działalności Philippe Rahm badał wpływ, jaki na układ hormonalny człowieka, jego samopoczucie, zachowania i działania mają takie czynniki jak: światło (także promieniowanie ultrafioletowe), wilgotność, temperatura, ciśnienie oraz ich konfiguracje i ich zmienność. Przy okazji wykładów i wywiadów podkreśla, że podstawowym zadaniem architekta jest adaptowanie i modyfikowanie klimatu w celu zapewnienia człowiekowi optymalnych warunków życia, tworzenie środowisk różnych od warunków zewnętrznych, niekorzystnych dla człowieka. Forma i funkcja ma podążyć za tą klimatyczną polaryzacją przestrzeni architektonicznej. W ten właśnie sposób architektura ma, zdaniem Rahma, służyć ludziom i przyczyniać się do ratowania środowiska naturalnego. Ekologicznymi celami uzasadnia on manipulacje parametrami, które sztucznie współtworzą niewidzialny pejzaż przestrzeni mieszkalnych i publicznych. Jednym z jego ostatnich projektów, w którym wprowadza w makroskali globalne zasady projektowania termodynamicznego jest zrealizowany w 2015 roku park „Taichung Gateway Park" na Tajwanie[31]. Tworząc ten park – jak deklaruje Rahm - postępował tak jakby „od nowa organizował geografię planety" zredukowaną do rozmiaru 70 hektarów. Zasadą jego strukturyzacji uczynił zróżnicowanie środowisk klimatycznych – od istniejących tam naturalnie obszarów ciepłych, wilgotnych i zanieczyszczonych po nowo stworzone obszary chłodniejsze, mniej wilgotne i mniej zanieczyszczone. Wprowadził tam rozbudowany system aparatów meteorologicznych, z których każdy redukuje nadmiar ciepła, wilgotności i zanieczyszczeń; są nimi zarówno rośliny i drzewa o specyficznych cechach wchłaniających zanieczyszczenia lub redukujących nasłonecznienie przez gęstość listowia, wodotryski, nawilżacze, fontanny, jak i inne urządzenia techniczne.

Jak usytuować te odważne eksperymenty architektoniczne w nurcie rozważań o przywracaniu związku między współczesną architektura a naturą? Zacząć wypada od podkreślenia, że znaczenia natury i sposoby, na jakie eksperymentujący architekci się na nią dziś powołują są zastanawiająco różne i sam zakres stosowalności tego pojęcia staje się dziś przedmiotem semantyczno-pragmatycznych badań[32]. Wśród bogatego spektrum jego znaczeń chciałabym wyróżnić to, na które wskazuje francuski badacz Christian Lévêque[33] i niemiecki estetyk przyrody Gernot Böhme. Ten ostatni ujmując naturę, jako „to, co dane i godne zaufania" odnajduje w niej i waloryzuje, podobnie jak Heidegger, daną człowiekowi miarę. „Natura jest tym –- pisze Böhme – co istnieje samo z siebie, w przeciwieństwie do tego, co wytwarzamy; natura jest tym, na czym można polegać; natura sama się reprodukuje, regeneruje"[34].

Takie ujęcie natury wyklucza nazywanie powrotem do niej opisanych powyżej eksperymentalnych działań Philipe'a Rahma. Jednak czy, patrząc realnie, możemy dziś uznać, tak jak proponuje to Gernot Böhme, że natura sama się „reprodukuje i regeneruje"? Według Rahma zdecydowanie nie. W zaproponowanym przez niego przed kilku laty projekcie odnowy planetarnej urbanizacji nazwanym „urbanistyką termodynamiczną"[35] podyktowanym – jak twierdzi sam architekt – ekologiczną odpowiedzialnością i troską o naturę, która sama nie zregeneruje (np. strat klimatycznych spowodowanych nadmiarem dwutlenku węgla w atmosferze), przyszłość urbanistyki nadal związana jest z koniecznością „eksploatacji unikatowych zasobów energii właściwych dla określonego usytuowania geograficznego"[36]. Mimo składanych explicite przez Philippe'a Rahma deklaracji chronienia natury trudno nie dostrzec w tym projekcie przejawów traktowania jej jako – jak określał to Heidegger – zasobu. Tak problematycznie „chroniona" natura nie może już dostarczyć architekturze ani miary, ani granic.

31 Por: Ph. Rahm, *W stronę urbanistyki termodynamicznej*, tłum. A. Wojda, „Autoportret. Pismo dobrej przestrzeni", dz. cyt., s. 16-22. Szczegółowy opis tego projektu znajduje się na: http://www.philipperahm.com/data/projects/taiwan/index.html.

32 J.I. Łapiński, *Semantyczno-pragmatyczne znaczenie natury*, http://www.seib.uksw.edu.pl/sites/default/files/tom_6_7_jacek_lapinski_semantyczno_pragmatyczne_znaczenie_natury.pdf.

33 „Jego zdaniem natura to matryca, wzór, na którym rodzi się rzeczywistość [...] natura to życie w nim samym, to, co się rodzi, odradza w cyklach przyrody. Stanowi ona istotę zjawisk, które powstają same z siebie w sposób spontaniczny, regularny, niezależny od działań ludzkich czy boskich" Tamże.

34 G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, tłum. J. Merecki, „Oficyna naukowa", Warszawa 2002, s. 86.

35 Ph. Rahm, *W stronę urbanistyki termodynamicznej*, dz. cyt., s. 19-21.

36 Tamże, s. 20. Rahm optuje za np. wykorzystaniem energii słonecznej Sahary do zaopatrzenia w elektryczność Afryki Północnej i Europy (niemiecki projekt *Desertec*), przeniesieniem serwerów Facebooka z Kalifornii w okolice podbiegunowe, bardziej odpowiednie klimatycznie do chłodzenia komputerów przechowujących gigantyczną liczbę informacji i przegrzewających się z tego powodu, czy za wykorzystaniem wody jednego z lodowców w Szwajcarii do zapory zaopatrującej w elektryczność całą szwajcarską sieć kolejową. Są to trzy przykłady użyte przez niego do wyjaśnienia pojęcia urbanistyki termodynamicznej.

Bibliografia

Böhme G., *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, tłum. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

Borowska M., *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Semper, Warszawa 2013.

Deleuze G., Fałda. *Leibniz a barok*, tłum. M. Janik, S. Królak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

Frazer J., *Evolutionary architekturę*, Architectural Association, London 1995.

Heidegger M., *Odczyty i rozprawy*, tłum. J. Mizera, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007.

Jarnuszkiewicz B., *O projektowaniu architektury w dobie narządzi cyfrowych*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2010.

Jaworski P., Digital Hinterlands, http://www.projektowanieparametryczne.pl/?p=163

Jenks Ch., Kropf K., *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, tłum. D. Szymczak, Warszawa 2013.

Lynn G., *Animate Form*, Princeton, Architectural Press, New York 1999.

Łapiński J. I., *Semantyczno-pragmatyczne znaczenie natury*, http: //www.seib.uksw.edu.pl/sites/default/files/tom_6_7_jacek_lapinski_semantyczno_pragmatyczne_znaczenie_natury.pdf

Lynn G., *Architectural Curvilineality.The Folded, The Pliant and the Supple*, „AD", Profile, 1993, nr 102, s. 24-31.

Morávanszky Á., *Poza znakami. Atmosfery w szwajcarskiej architekturze*, tłum. M. Choptiany, „Autoportret. Pismo o Dobrej Przestrzeni" 2011, nr 3 (35), s. 28-37.

Piotrowska A., *Akademia A& B Palmiarnia w Warszawie*, „A&B" 2017, nr 7-8.

Rahm Ph., *W stronę urbanistyki termodynamicznej*, tłum. A. Wojda, „Autoportret. Pismo o Dobrej Przestrzeni" 2013, nr 3 (35), s. 16-21.

Rahm Ph., Form follow Climate, *Philippe Rahm interviewed by Laurent Stalder*, https: //admin.arch.ethz.ch/vortragsreihe/pdf_archithese/Rahm_AR_2-10_s088-093.pdf

Rahm Ph., *Architectes*, http://www.philipperahm.com/data/projects/taiwan/index.html

Rossi A., *The Architecture of the City*, tłum. D. Girardo, J. Ockman, Oppositions Books, London 1992.

Stec B., *Architektura meteorologiczna Philippe'a Rahma*, „Autoportret. Pismo o Dobrej Przestrzeni" 2011, nr 3 (35), s. 38-44.

Wild O., *The Decay of Lying*, w: *The Complete Writings of Oscar Wilde*, t. 7, The Nottingham Society, New York 1909, http://www.victorianweb.org/authors/wilde/decay.html

Magdalena Borowska – doktor habilitowana, pracuje w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Jest autorką dwóch książek i wielu artykułów poświęconych problematyce estetycznej. Zajmuje się badaniem przestrzeni architektonicznej i miejskiej. Od kilku lat prowadzi seminaria poświęcone związkom filozofii i architektury, przemianom estetycznej wrażliwości oraz przestrzeni w sztuce.

J. Krzysztof Lenartowicz
Politechnika Krakowska
klenart@pk.edu.pl

Konstrukcja jako (nowe) medium architektury

Abstrakt

W prezentowanym artykule dowodzę, że od połowy lat 90. XX w. mamy w architekturze po raz kolejny do czynienia z sytuacją, kiedy konstrukcja, rozumiana jako podsystem architektury, staje się podstawowym medium samej architektury – jej głównym środkiem wyrazu. Na poparcie tej tezy przedstawiam przykłady historycznych oraz współczesnych obiektów, w których powstaniu znaczącą rolę odgrywają współdziałający z architektami kreatywnie myślący konstruktorzy, dysponujący nową techniką obliczeniową. Wskazuję dwa kierunki współczesnej architektury opartej na konstrukcji, które wyznaczają postacie Cecila Balmonda i Matsuro Sasaki'ego. Balmond opisuje swoje rozumowanie i architekturę powstającą na podstawie nieformalnych, eksperymentalnych sposobów obliczeń jako Informal. Matsuro Sasaki natomiast rozwinął metodę analizy wrażliwości dla swobodnie zakrzywionych struktur skorupowych, która przy założonych kryteriach architektonicznych określa optymalne rozwiązania konstrukcyjne. Sasaki używa zasad ewolucji i samoorganizacji organizmów żywych dla generowania racjonalnych kształtów konstrukcyjnych z pomocą komputera. W wyniku tych działań powstaje architektura, która w kategoriach strukturalnych jest płynną strukturą: flux structure.

Słowa kluczowe

Cecil Balmond, Flux, Informal, konstrukcja jako medium architektury, Mutsuro Sasaki

Medium architektury

Nie budzi wątpliwości, że architektura jest sztuką. Dziełami w krajobrazach otwartych, wiejskich i miejskich, architektura działa jako przekaźnik znaczeń, medium, a nawet mass medium, jak to określił włoski historyk architektury Renato de Fusco w słynnej pozycji z 1976 roku *Architettura come mass medium*[1]. Architektura jako medium była interpretowana również w pracach semiologicznych związanych z analogią lingwistyczną, np. u włoskiego architekta Italo Gamberini'ego, który traktuje elementy architektury jako „słowa" języka architektonicznego[2]. Rozumiana jako medium architektura spełnia podane przez współczesnego niemieckiego medioznawcę Wernera Faulsticha cztery wymiary znaczeniowe medium: 1) jest systemem kompleksowym, który wkracza

1 Zob. R. de Fusco, *Architettura come mass medium*, Dedalo Libri, Bari 1967.
2 Zob. I. Gamberini, G. Klaus Koenig, *Introduzione al. Primo corso di elementi di architettura e rilievo dei monumenti: gli elementi di architettura come parole del inguaggion architettonico*, Coppini, Florencja, 1959.

w rozmaite obszary społeczne i oddziałuje na różnych poziomach[3]; 2) jest kanałem komunikacyjnym w dziedzinie techniki i kultury[4]; 3) ma swoją niepowtarzalną specyfikę oddziaływania, której nie mają inne media[5] (działa w sposób masowy poprzez widzialną formę, która różni architekturę od budownictwa, zajmującego się technicznymi aspektami budowli; aspekt funkcjonalny architektury odbierany jest przez użytkowników wnętrza, tymczasem to zewnętrze budynku dominuje w społecznym odbiorze); 4) oddziałuje społecznie (nie tylko na pojedynczego człowieka), co ma szczególne znaczenie, ponieważ nawet prywatne budynki są widoczne dla ogółu, a więc istnieją w przestrzeni publicznej i działają znacznie szerzej niż sięga własność.

Kiedy konstrukcja obejmuje prowadzenie …

Nowość medialną w związku z architekturą zwykliśmy kojarzyć z komputerem, możliwościami wizualizacji i animacji projektów architektonicznych, cyfrowym światem fantazji. Konstrukcja, najbardziej trwały aspekt witruwiańskiej trójcy podlega w tym przypadku „delokalizacji", o której pisze Paul Virilio[6]. Nie posiada przypisanej sobie materii i przejawia się jedynie fenomenalnie dzięki urządzeniom technicznym. Namacalnymi przykładami tej delokalizacji jest technika trójwymiarowego drukowania (np. całego domu) oraz nowe materiały w budownictwie. Ze względu na delokalizację i dematerializację wcześniej materialnej i umiejscowionej konstrukcji architektonicznej, to sama konstrukcja, struktura staje się podstawowym medium architektury, jej środkiem wyrazowym. W prezentowanym poniżej artykule na poparcie tej tezy wskaże jako grupę „realnych", użytkowanych obiektów.

Witruwiusz wskazał w systemie architektonicznym trzy rzeczy, które „przy budowie należy uwzględniać: trwałość, celowość i piękno"[7]. Spośród witruwiańskiej triady trwałość (*firmitas*) odno-



Il. 1. Partenon, Ateny.
Fot. J.-K. Lenartowicz 2013.

3 W. Faulstich, *Medienwissenschaft*, 2004, s. 12, za: K. Kozłowski, *Co to jest medium?*, „PRESSto, Images", Varia, vol. 8, nr 15–16 (2011), s. 208.

4 Tamże.

5 Tamże.

6 Zob. P. Virilio, *L'Espace critique*, Borguois, Paryż 1984.

7 Witruwiusz (Marcus Vitruvius Pollio), *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K. Kumaniecki, PWN, Warszawa 1956, ks. I, r.

si się do domniemania bezpieczeństwa i stabilności struktury, która będzie odporna na zewnętrzne oddziaływania. Tę odporność zapewnia użytkownikom dobra konstrukcja. Celowość (*utilitas*) oznacza odpowiedniość do potrzeb, czyli dobre rozwiązanie funkcjonalne, zaś piękno (*venustas*) przyjemny dla oka wygląd i płynące stąd pozytywne emocje. Te trzy składniki w konkretnym dziele architektury są różnie akcentowane. Zwykle to, co zauważamy (wzrokiem) i czego też jako odbiorcy oczekujemy od architektury, to atrakcyjna forma, którą postrzegamy z zewnątrz. Jakość rozwiązania funkcji mało kto umie rozpoznać na podstawie oglądu samego projektu, a nawet na podstawie wrażeń z pojedynczej wizyty. Konstrukcja zaś w ogóle nie interesuje przeciętnego użytkownika, tradycyjnie uważana za podsystem usługowy.

Bywa jednak, że to właśnie konstrukcja przejmuje prowadzenie i decyduje o formie. Tak było w starożytności, kiedy, jak zapisał sam Witruwiusz, właśnie ze względów konstrukcyjno-materiałowych proporcja między wysokością nośnej belki architrawu a rozstawem kolumn na jej końcach została ustalona jako 1:3 [il. 1]. Proporcja ta i inne z nią związane, z czasem stały się oznaką kanonu, którego uznanie z kolei oznaczało dobry gust, nie tylko w starożytności, ale też od renesansu po klasycyzm, a niedawno również w socrealizmie i postmodernizmie. Realizowana w innych niż kamień materiałach, modyfikowana, w kostiumie doryckim, jońskim czy korynckim, została utrwalona przez wieki w świadomości Europejczyków i całego świata. Widzialny efekt jest wynikiem doświadczeń konstrukcyjnych, a nie wyłącznie dywagacji estetycznych.

Analogiczna sytuacja zaistniała w gotyku, w którym na czoło wysunęła się idea transcendencji a dominującą funkcją – realizowaną intencjonalnie także przez architekturę – stało się dążenie ku niebu. Praktyczne wcielenie w materię tej idei umożliwiła konstrukcja sklepienia ostrołukowego (‘strzelistego’ – zwierającego się w górze na kształt strzały), które w katedrach francuskich zostało zawieszone nad posadzką nawy na wysokości 16-kondygnacyjnego budynku mieszkalnego. Dla opanowania siły rozporu sklepień wypracowano system łuków oporowych i pinakli, które sprowadzają siły rozpierające do poziomu fundamentu. Patrząc na katedrę od strony prezbiterium podziwiamy koronkę ażurowych struktur kamiennych, które stały się znakiem rozpoznawczym całej epoki [il. 2]. Wszystkie zamykające wnętrze powierzchnie niekonstrukcyjne zostały wypełnione szkłem, a szkielet nośny pozostawiono na zewnątrz. Konstrukcja stała się formą – *firmitas*



Il. 2. Katedra św. Piotra, prezbiterium, Beauvais, XIII w.
Fot. Dominique Vermand.



Il. 3. Casa da Musica, Porto, arch. R. Koolhaas i OMA, konstr. C. Balmond (2001-2005). Fot. J.-K. Lenartowicz 2009.



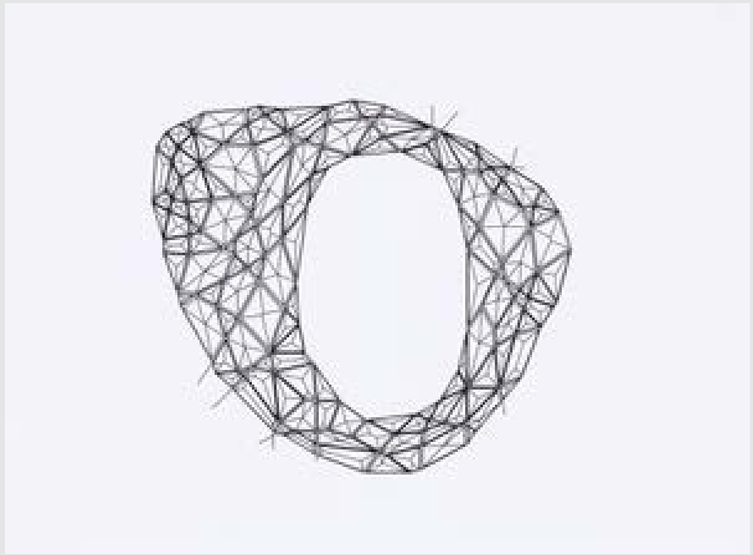
Il. 4. Serpentine Pavillion, Londyn, arch. Toyo Ito, konstr. C. Balmond (2002). Fot. Philippe Ruault,
źródło: Balmond office.



Il. 5. CCTV, Beijing, widok w górę z dziedzińca. Fot. Philippe Ruault,
źródło: Balmond office.



Il. 6. CCTV, Beijing, arch. R. Koolhaas i arch. O. Scheeren (OMA) oraz konstr. C. Balmond, 2004-2008. Fot. Philippe Ruault,
źródło: Balmond office.



Il. 7. Chemnitz Stadium, Chemnitz, struktura zadaszenia widowni, arch. P. Kulka, U. Königs, konstr. C. Balmond, 1995.
Źródło: Balmond office.

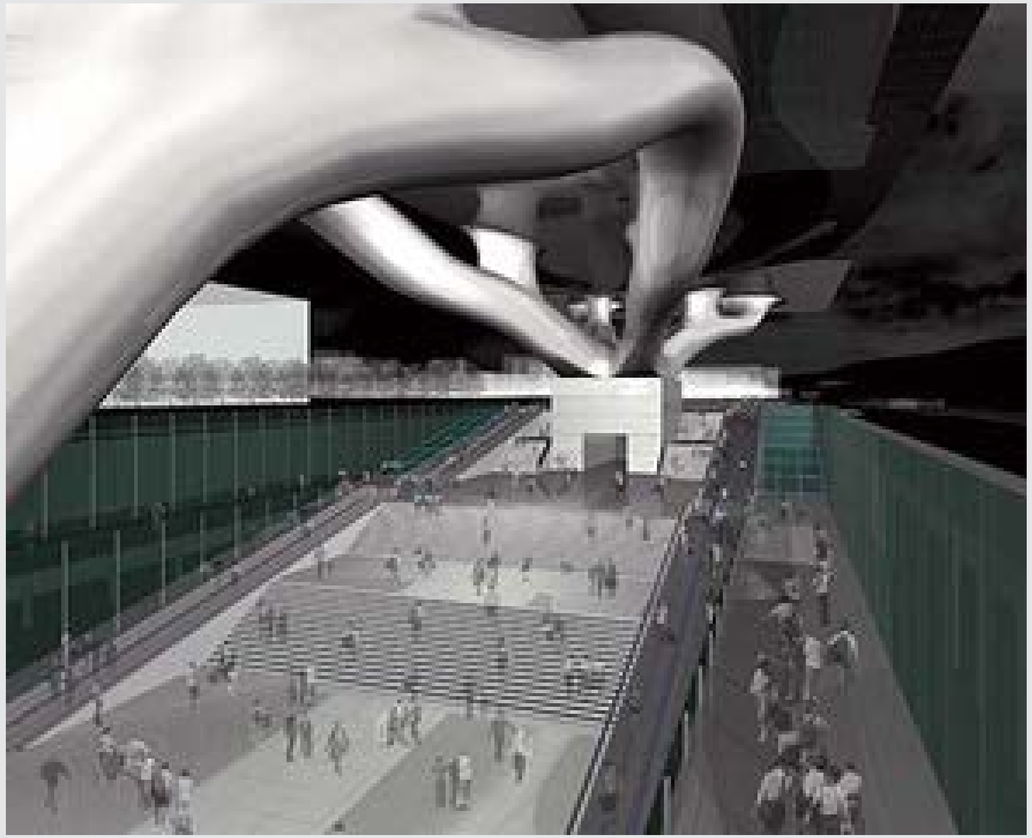
podkreśliła intencję *utilitas* i przejęła funkcję *venustas*.

W drugiej połowie XIX wieku ponownie konstrukcja architektoniczna pojawiła się w centrum zainteresowania, choć tym razem byłą ona wykonana z innego materiału – żelaza, materiału odpornego nie tylko na ściskanie, ale również na rozciąganie. W owym czasie typowym obiektem architektonicznym była mieszczańska kamienica wykorzystująca masywne ściany ozdobione elementami z przeszłości. Na tym tle pojawienie się nowego materiału wywołało rewolucję. Konstrukcja „zaczęła się popisywać" nowymi możliwościami w wielkiej skali. *Crystal Palace* w Londynie (1851) wzbudzał swoją wielkością uczucia podziwu i zachwytu graniczące z niepokojem. Niedługo potem odbiorców rozemocjonowała *Gallerie de Machines* z jej rekordową rozpiętością[8] i oczywiście najwyższa na świecie *Tour Eiffel*. Zasadniczo pozbawione ozdób budowle, w chwili koncypowania pozostające poza założeniami estetycznymi, swoim ogromem i wzniosłością budziły estetyczne emocje.

Nowa konstrukcja jako nowe medium architektury

Architektura, po okresie modernistycznej abstrakcji stale powracającej do prostopadłościanów opartych na słupkach (*pilotis*), w okresie wielkiej wolności, kiedy ideą przewodnią projektu może być piękno wynikające z ekologii, społecznej odpowiedniości, przyjaznego podejścia do kontekstu, czyli od końca lat 90., podejmuje eksperymenty, których bez konstruktora nie jest w stanie rozwiązać. Konstruktor nie jest jednak potrzebny tylko instrumentalnie; potrzebna jest wyobraźnia konstrukcyjna oraz znaczne umiejętności i moce kalkulacyjne.

Rozwój techniki i nowe materiały inspirują eksperymenty materializowane w formie niekiedy niedużych obiektów, które są atrakcyjne poprzez swoją nowość i niezwykłość. Ich wyraz wynika wprost i zwykle wyłącznie z konstrukcji. To obiekty, w których czasem pojawia się również mecha-



Il. 8. Dworzec kolejowy, Florencja, projekt konkursowy, arch. A. Isozaki, konstr. M. Sasaki, 2002.
Źródło: Sasaki Office.

8 *Gallerie des Machines* (Hala Maszyn), pawilon na Wystawie Światowej 1900 w Paryżu, arch. F. Dutert, konstr. V. Contamin, 1898 (zdemontowany w 1910). Rozpiętość nawy 115 m była wówczas największym na świecie parametrem budynku.

nizm ruchu i zmiany w czasie. Na te właśnie obiekty wskażę najpierw, by następnie pokazać budowle większe, stanowiące wyraz zasadniczej architektury konstrukcyjnej, wśród których można zauważyć dwie tendencje, różniące się charakterem uzyskiwanych form: prostokreślną acz swobodną, w której swoboda może być wynikiem złożoności i nielinearnej organizacji (*Informal*), albo też rezultatem płynności (*Flux*).

Architektura rozkładalna i pneumatyczna

Esther Rivas-Adrover w książce *Deployable Structures* z 2015 roku przedstawia panoramę konstrukcji, które są na różne sposoby rozkładalne (*deployable*) i w związku z tym zmienne w czasie[9]. Autorka wprowadza swoją systematykę możliwych rozwiązań, rozpatrując je pod względem techniki generowania konstrukcji oraz pod względem składników konstrukcyjnych. Tę ostatnią grupę rozwiązań dzieli na rozwiązania sztywne (*rigid*), deformowalne (*deformable*), giętkie (*flexible*) i kombinację (*combined*). Jako przykłady zastosowania rozwiązań deformowalnych i giętkich można przytoczyć: zwodzoną kładką dla pieszych w Londynie, którą można zrolować (Heatherwick Studio, 2004); *Push Button House 1* autorstwa Adama Kalkina – tj. przenośny kontener transportowy, który za naciśnięciem guzika zmienia się w apartament o sześciu różnych obszarach mieszkalnych; otwierany dach Teatru Szekspirowskiego w Gdańsku (architekta Renato Renzi'ego z 2014) [il. 3.], który ma za zadanie stworzenie klimatu renesansowego *The Globe* w Londynie. Rozwiązania konstrukcyjne zastosowane w tym ostatnim projekcie są pneumatyczne, ponieważ struktura jest oparta na ciśnieniu powietrza na zewnętrzne „ściany" wykonane z pojedynczej warstwy tkaniny, zaś do wnętrza prowadzi śluza powietrzna.

Pod względem estetycznym fascynującą konstrukcją są także struktury, które Richard Buckminster Fuller w 1962 roku opatentował pod nazwą *Tense-integrity structures*[10]. Zasadą konstrukcyjną *tense-integrity* jest zestawienie nieciągłych składowych ściskanych (prętów)

9 Zob. E. Rivas-Adrover, *Deployable structures*, Laurence King Publisning 2015

10 Od: *tension* – naprężenie pochodzące od rozciągania oraz *integrity* – integralność. R. Buckminster Fuller, *Tense-integrity structures*, Nr patentu: 3063521, listopad 1962, http://www.freepatentsonline.com/3063521.html



Il. 9. Arcelor Mittal Orbit, Elizabeth Olympic Park, Londyn, Anish Kapoor i C. Balmond, 2012.
Źródło: Getty Images. http://www.orangesmile.com/extreme/en/top-architecture/arcelormittal-orbit.htm



Il. 10. Portyk południowy Kunsthal, Rotterdam, arch. R. Koolhaas i OMA, konstr. C. Balmond, 1994. Fot. J.-K. Lenartowicz 1994.

z zestawem ciągłych elementów rozciąganych (cięgien), wstępnie sprężonych, co generuje sztywność konstrukcji i tworzy stabilny wolumen w przestrzeni [il. **4**]. Forma wynika z konstrukcji i sposobu w jaki ona pracuje. Nic ponadto nie jest dodane.

Informal w architekturze konstrukcyjnej

Przegląd kilku projektów, w których za konstrukcję (ale nie tylko) odpowiedzialny jest Cecil Balmond[11], pozwala na zauważenie współczesnych tendencji rozwojowych w architekturze. W czasie powstawania tych projektów sprawował on dyrekcję zarówno inżynierską, jak i artystyczną. W jego myśleniu plastyka architektury jest wzmacniana przez promocję projektu konstrukcyjnego. W książce wydanej w 2007 we współpracy z Jannuzzi Smithem pt. *Informal* pisze o odejściu od formalnych zakodowanych sposobów obliczania elementów nośnych w stronę tego, co nazywa *Informal*[12]. Jest w tym nawiązanie do tendencji obecnej w sztukach wizualnych lat 60. zwanej z francuskiego *informel*.

Pierwsze obiekty architektoniczne tego rodzaju zasadniczo operują liniami prostymi i płaszczyznami, jednak przebieg osi konstrukcyjnych jest pozornie nieuporządkowany. Charakterystyczne jest odchodzenie od kąta prostego, odchylanie elementów od pionu i poziomu. *Kunsthal* w Rotterdamie (architekt: Rem Koolhaas i OMA, konstruktor: C. Balmond (1992))[13] to postmodernistyczne prostopadłościenne pudełko na rzucie kwadratu, którego struktura ujawnia wpływ dekonstrukcji zarówno w fizycznym, jak i filozoficznym znaczeniu, co dowodzi pewnej dominacji konstrukcji w budowaniu formy. Wewnętrzna złożoność obiektu wynika z podziału na nierówne wielkością części: stalową i żelbetową, z których jedna została w całości (słupy i strop) pochylona względem poziomu o ok. 9°. Złożoność jest też przedmiotem asymetrycznego portyku południo-

11 Cecil Balmond (ur. 1943) – brytyjski projektant, artysta i pisarz. Współpracował z wieloma architektami (m.in. J. Stirlingiem, R. Koolhaasem, A. Sizą, T. Ito, A. Isozakim, E. Mirallesem i D. Libeskindem). Był dyrektorem w biurze Ove Arup & Partners. W 2000 r. założył grupę projektowo-badawczą *Advanced Geometry Unit*. W 2010 r. otworzył własną praktykę *Balmond Studio* z biurami w Londynie i Colombo.

12 C. Balmond, J. Smith, *Informal*, Prestel 2007.

13 Por. J.-K Lenartowicz, *Maniera po modernizmie. Rema Koolhaasa hala wystaw zmiennych w Rotterdamie*, „Archivolta" 1999, nr 2 (2), s. 12-16.



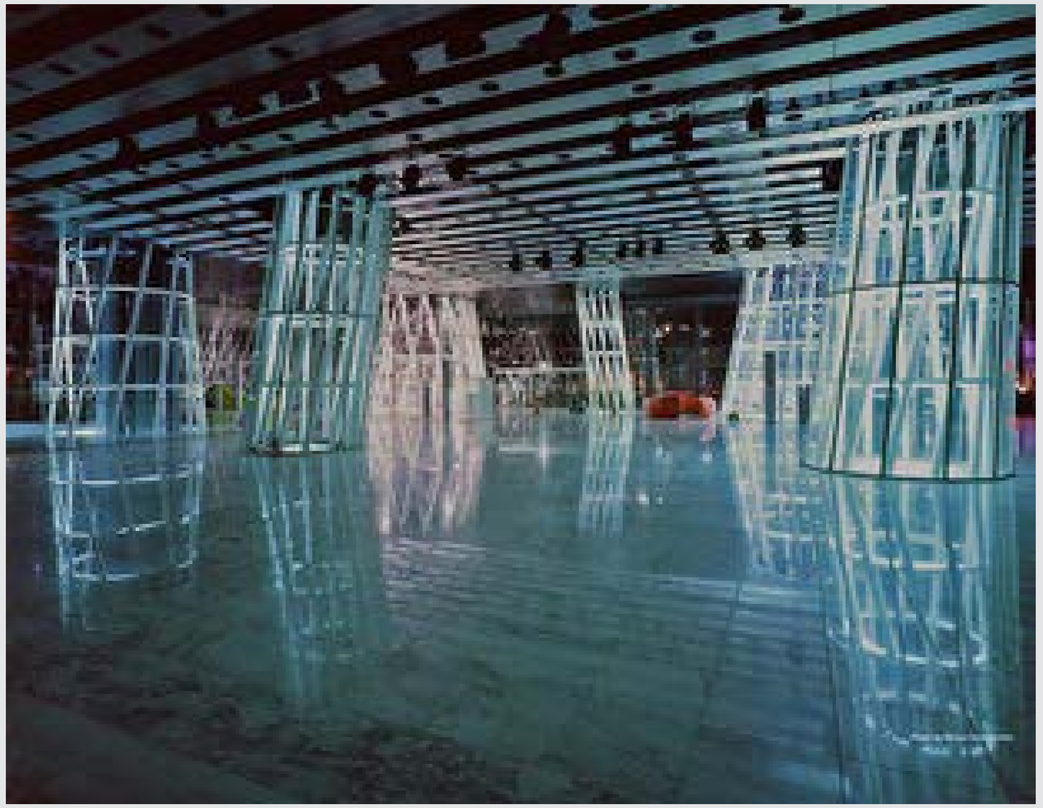
Il. 11. Narodowe Centrum Kongresowe, Doha (Katar), A. Isozaki, M. Sasaki, 2011. Fot. Nelson Garrido.

wego [il. 5] tej świątyni sztuki, z jego zdywersyfikowanym zestawem kształtów, materiałów i idei konstrukcyjnych. Nieregularnie w dwóch rzędach ustawione słupy pentastylosu tworzą mały poemat o podporze...

Inny projekt, w który był zaangażowany Balmond, a który warto przytoczyć w tym kontekście, to projekt stadionu piłkarskiego w Chemnitz (architekci: P. Kulka, U. Königs; konstruktor: C. Balmond, 1995), który lokuje geometrycznie regularne i symetryczne boisko na działce o ograniczonej wielkości i nieregularnym kształcie. Ten gest wyzwolił, bodaj po raz pierwszy w historii architektury sportowej, odejście od rygoru powtarzalności i tradycyjnej sztywności wynikającej z dążenia do równomiernej obsługi rzeszy widzów [il. 6]. Zastosowano tutaj również konstrukcję później określoną jako „ptasie gniazdo": przykrycie trybun dla widzów dachem, który przypomina nieregularną chmurę, zbudowaną z na pozór bezładnie splecionych prętów [il. 7]. Projekt stadionu piłkarskiego w Chemnitz nie został zrealizowany, ale pomysł, na którym został on oparty, wykorzystali w projekcie budowli Stadionu Narodowego w Pekinie architekci Jacques'a Herzoga i Pierre'a de Meurona, którego budowa zakończono w 2008.

Kolejnym projektem, w który zaangażowani byli Koolhaas i Balmond, jest projekt bryły *Casa da Musica* w Porto, zrealizowany w latach 1999-2005. *Casa da Musica* jest zbliżonym do kuli wielościanem przypominającym słabo napompowaną piłkę futbolową. Obiekt sprawia wrażenie, że dotyka ziemi punktowo, ponieważ „ściany" parteru, o ile w ogóle można tak określić żelbetowe pokryte kamieniem płyty o wielkich rozmiarach, są odchylone od pionu i nadwieszają się nad osobami przechodzącymi. W widoku zewnętrznym niezwyczajność wychylonej konstrukcji definiuje ten budynek [il. 8].

Założenia konstrukcyjne oparte na myśleniu poprzez pryzmat bryły odbijają się też na wnętrzu, które eksponuje wewnętrzne stężenia na oko dążącej do rozpadu struktury *Serpentine Pavillion* w Londynie projektu architekta Toyo Ito z 2002 roku, która została wykonana z tworzących nieregularną siatkę, pomalowanych na biało aluminiowych blach i szkła. Całość jest wynikiem algorytmu zaprojektowanego przez Balmonda i zaskakuje formą zarówno stropu, jak i ścian, które bardziej przepuszczają światło niż tworzą przegrody, a mimo to pełnią funkcję nośną i osłonową [il. 9]. (Pawilon obecnie został przeniesiony na południe Francji i stoi przy luksusowym hotelu).



Il. 12. Mediateka, Sendai, aksonometria konstrukcji, arch. T. Ito, konstr. M. Sasaki (1995-2001). Sendai Mediatheque. Źródło:www.smt.jphttps://www.archdaily.com/118627/ad-classics-sendai-mediatheque-toyoito/5038052128ba0d599b00096 8-ad-classics-sendai-mediatheque-toyo-ito-image

Powyższe przykłady dosłownie obrazują fakt, że intencja utrzymania rygoru pion-poziom przestała obowiązywać. Także w przypadku siedziby *China Central Television Headquarters* (CCTV) w Pekinie (architekt: R. Koolhaas i OMA, konstruktor: C. Balmond, 2002–2012), Koolhaas i Balmond zmieniają rutynę i starają się wpłynąć na zmianę przyzwyczajeń widza. Budynek ma wysokość 234 m i składa się z dwóch pochylonych wież, połączonych ze sobą na szczycie kątowym łącznikiem „wiszącym" (wysuniętym wspornikowo o 75 m) nad ulicą [il. 10.]. Zewnętrzna powłoka jest nonszalancko nałożoną siatką o oczkach różnego kształtu i wielkości, powodującą wrażenie migotanie, nierównowagi i niesamowitości. To właśnie ta siatka, wywołująca silne wrażenia estetyczne, przenosi siły rozpierająca w tym nietypowym kształcie.

Ciekawym przykładem rozwiązań konstrukcyjnych jest również najwyższa rzeźba (*permanent artwork*) w Zjednoczonym Królestwie Wielkiej Brytanii: *Arcelor Mittal Orbit* w Londynie, będąca zarazem wieżą widokową i najdłuższą zjeżdżalnią. Została zaprojektowana przez rzeźbiarza Anisha Kapoora i konstruktora Cecila Balmonda w 2012 roku [il. 11.]. Nośna konstrukcja wyraźnie pokazuje tutaj swoją 'nieformalność'. To ażurowa struktura o wysokości 114 m, której stabilność jest dla laika trudna do rozszyfrowania.

Flux w architekturze konstrukcyjnej

W międzynarodowym polu projektowania konstrukcyjnego istotnym tematem stała się też kreacja nowych trójwymiarowych struktur architektonicznych, które również charakteryzuje swoboda i złożoność, ale przede wszystkim płynność i organiczność. Osobą, której wpływu na pojmowanie konstrukcji jako nowego medium architektonicznego nie sposób przecenić, jest Mutsuro Sasaki[14]. Badania i doświadczania Sasaki'ego koncentrują się na doskonaleniu zasad matematycznych, które pozwalają uniknąć sztywnych form geometrycznych i nadać budynkom kształty biomorficzne. Jego metodę można skojarzyć z działaniami Antoni'ego Gaudí, który z konieczności pracował metodą prób i błędów. Natomiast Sasaki może, dzięki technologii komputerowej, mówić o posiadaniu „nowoczesnej metody teoretycznej".

Sasaki włączył się w zespół japońskich architektów Toyu Ito i Arata Isozaki'ego, by wprowadzać w życie swobodnie płynące formy architektury organicznej. Dla tworzonej przez siebie konstrukcji architektonicznej Sasaki używa określenia „płynność", a pojęcie *Flux* znajduje się w tytule jego publikacji[15]. Warto zauważyć, że *Fluxus* był kierunkiem w sztuce zapoczątkowanym przez George'a Maciunasa, w którym nie chodzi o dzieło sztuki, ale o twórczą ideę. *Fluxus* stał się w latach 60. szeroko znany ruchem artystycznym, stanowiącym – pierwszy tak silny od czasu dadaizmu atak na dzieło sztuki w dotychczasowym znaczeniu. Do tego nurtu nawiązuje semantycznie Sasaki. To, co proponuje jest inżynieryjną rewolucją, odwróceniem tradycyjnych metod empirycznych na rzecz nowego rodzaju analizy kształtu. Zasady są adaptowane z inżynierskiego punktu widzenia dla generowania racjonalnych form przy użyciu komputera. Powstające w wyniku generowanych obliczeń formy architektoniczne analizowane w kategoriach konstrukcyjnych płyną i stapiają się – tworzą płynną strukturę – *flux*.

Do takiej płynnej konstrukcji należy mediateka w mieście Sendai, stanowiąca wspólny projekt Tuyo Ito i Mutsuro Sasakiego, zrealizowany w latach 1995-2001. Pomysł materiałowo-konstrukcyjny na ten obiekt oparty jest na trzech rodzajów elementów: płytach (poziomych stropach), makro-rurach (słupach nośnych) i poszyciu (kurtynowej szklanej ścianie). Pęki swobodnie rozłożonych stalowych rur o niedużej średnicy tworzą walcowatą obwiednię makro-rur podstawowych – najistotniejszych nośnych a zarazem formalnie najistotniejszych elementów całego budynku. Cztery największe narożne makro-rury mają średnice od 6,10 m do 9,15 m; pozostałe rury mają średnicę 2,14 m. Wnętrza ażurowych makro-rur służą jako źródło oświetlenia wnętrza poprzez otwory w dachu, a także mieszczą w sobie przewody klimatyzacji, sieci kabli, schody

14 Mutsuro Sasaki (ur. 1946) – japoński inżynier, profesor uniwersytetów w Nagoi i w Tokio. Założył własną firmę *Sasaki Structural Consultants* (obecnie: *Sasaki and Partners*) w 1980 r. Najnowsze badania Sasakiego są zogniskowane na dążeniu do ekstremum i nowatorstwa (*pushing the envelope*) w tworzeniu zaawansowanej techniki projektowania konstrukcji, znanej jako analiza projektu albo kształtu (*design or shape analysis*). Ta analiza obejmuje proces, który bezpośrednio znajduje optymalny typ konstrukcji i kształt, który satysfakcjonuje założone parametry projektowania zamierzonej przestrzeni. Sasaki uważa L. Miesa van der Rohego (*abstract*) i A. Gaudíego (*spatial*) za najbardziej wpływowych architektów ram i przestrzeni. Stara się tworzyć wydajne pod względem konstrukcyjnym budynki, które wcielają obie idee i są przykładami obu typów.

15 M. Sasaki, *Flux Structure*, Toto Shuppan, Tokio 2005; M. Sasaki, T. Ito, A. Isozaki, *Morphogenesis of Flux Structure*, AA Publications, London 2007.

i dźwigi. Charakterystyczna swoboda (płynność) objawia się w wymiarze pionowym – skośnie biegnące osie makro-rur załamują się na poziomie poszczególnych stropów [il. 12]. Jednym z celów takiego rozwiązania jest zapewnienie konstrukcji odporności na wstrząsy sejsmiczne.

Podobne podejście można odnaleźć w projekcie konkursowym nowego dworca kolejowego we Florencji z 2002 architekta Arata Isozaki, który najpierw zaproponował kształt podpór i dźwigary o rozpiętości 150 m [il. 13]. Sasaki zamiast przyjąć przygotowaną przez architekta formę i optymizować jej warunki konstrukcyjne w oparciu o obliczenia, zaczął od tego, co nazywa wartościami celowymi (*target values*) dla obciążeń i odkształceń a następnie pracował wstecz ku ostatecznej formie konstrukcji. Użył modelowania komputerowego dla zbadania mocnych i słabych stron projektu, modyfikując kompozycję aż stanie się wykonalna pod względem konstrukcyjnym. W tej metodzie, w siatce przedstawiającej swobodnie zakrzywioną powierzchnię, energia wysiłku jest mierzona w każdym węźle. Węzły są następnie nieznacznie zmieniane co do położenia, a energia napięcia w całej strukturze jest ponownie analizowana, by sprawdzić, czy zmiana była pozytywna czy negatywna. Każda aplikacja celów przepływała przez konstrukcję aż wyłoniła się (*emerged*) ostatecznie zdefiniowana forma.

Projekt florencki ze względów wykonawczych nie został zrealizowany. Idea natomiast okazała się na tyle nośna, że została zrealizowana w emiracie Kataru. Narodowe Centrum Kongresowe w Katarze (QNCC) zostało wzniesione w 2011 roku według projektu Isozakiego i Sasakiego. Wykorzystano tutaj motyw otwartego portyku, którego płaskie zadaszenie jest podtrzymywane przez biomorficzne, drzewiaste struktury o płynnym charakterze [il. 14]. Istotą tego rozwiązania był punkt wyjścia w sposób ogólny charakteryzujący formę, dalsze wymodelowanie tej formy w postaci cyfrowej, a następnie bieżąca analiza naprężenia poszczególnych miejsc konstrukcji i przemodelowania tych, w których napięcia przekraczają dopuszczalne wielkości.

Podsumowanie

Konstrukcja (*firmitas*) jest na równi z rozwiązaniem funkcjonalnym (*utilitas*) i przyjemnym dla oka wyglądem (*venustas*) nieodzownym elementem każdego dzieła architektonicznego. Wymienione przez Witruwiusza przymioty architektury rywalizują z sobą w czasie. Patrząc na historię zauważamy okresy, kiedy to konstrukcja przejmuje prowadzenie i dominuje nad pozostałymi dwoma składnikami, niekiedy nie zwracając uwagi na nie lub też je definiując. Powyżej przedstawiłem przykłady obiektów architektonicznych o konstrukcji opartej na logice innej niż belka-słup, w których współpraca architekta z innowacyjnie myślącym, ale też dysponującym nową techniką obliczeniową konstruktorem, prowadzi do nowej formy.

Fascynujące, zmienne w czasie, ruchome, przenośne konstrukcje mogą powstać tylko wtedy, kiedy opierają się na prawdzie technicznej, która wynika z natury rzeczy. Z tej prawdziwości wynika też powab (*venustas*) ostatecznej formy. Oznacza to zatem, że pomimo nowatorskiej technologii, nowego medium, innego przekazu, źródło piękna pozostaje zawsze to samo.

Tę prawdę odkrywamy zbliżając się do rozwiązań znajdowanych w przyrodzie. Dzieło architektoniczne, którego istnienie jest umożliwione przez konstrukcję, zbliża się do natury, staje się realizacją transludzką (zgodnie z określenie stosowanym przez Wolfganga Welscha[16]), związaną z przyrodą.

16 Zob. Welsch W., *Przestrzenie dla ludzi?*, w: *Co to jest architektura*, (red.) A. Budak, Bunkier Sztuki, Kraków 2002.

Bibliografia

Ballenstedt J., *Architektura. Historia i teoria*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Poznań 2000.

Balmond C., *New Structure and the Informal*, „Assemblage" 1997, nr 33.

Balmond C., J. Smith, *Informal*, Prestel 2007.

Faulstich W., *Medienwissenschaft*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2004.

Fusco R. de, *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Dedalo Libri, Bari 1967.

Gamberini I., Klaus Koenig G., *Introduzione al. Primo corso di elementi di architettura e rilievo dei monumenti: gli elementi di architettura come parole del inguaggion architettonico*, Coppini, Florencja, 1959.

Kozłowski K., *Co to jest medium?*, w: „PRESSto, Images", Varia, 2011, vol. 8, no. 15–16, https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/3475/1/koz%c5%82owski1.pdf

Lenartowicz J.-K., *Maniera po modernizmie. Rema Koolhaasa hala wystaw zmiennych w Rotterdamie*, „Archivolta" 1999, nr 2 (2).

Linden M., *A Return to Techne: On Cecil Balmond*, „Art Signal – Contemporary Art Magazine", 23 October, 2007, http://art.signal-net/category/issue-2

Mallgrave H. F. & Goodman D., *An Introduction to Architectural Theory. 1968 to the Present*, Wiley-Blackwell, Chichester 2011.

Mersch D., *Teorie mediów*, Sic!, Warszawa 2010.

Rivas-Adrover E., *Deployable Structures*, Laurence King Publishing, London 2015.

Sasaki M., *Flux Stucture*, Toto Shuppan, Tokio 2005.

Sasaki, M., Ito T., Isozaki A., *Morphogenesis of Flux Structure*, AA Publications, London 2007.

Tessmann O., *Collaborative Design Procedures for Architects and Engineers*, Books on Demand GmbH, Noderstedt 2008.

Virilio P., *L'Espace critique*, Borguois, Paryż 1984.

Welsch W., *Przestrzenie dla ludzi?*, w: *Co to jest architektura*, (red.), A. Budak, Bunkier Sztuki, Kraków 2002.

Witruwiusz (Marcus Vitruvius Pollio), *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K. Kumaniecki, PWN, Warszawa 1956.

J. Krzysztof Lenartowicz – prof. dr hab. inż. Architektury. Pracownik Politechniki Krakowskiej, Politechniki Lubelskiej i Komisji Urbanistyki i Architektury Polskiej Akademii Nauk w Krakowie. Zajmuje się teorią architektury i teorią projektowania architektonicznego. Laureat nagród i wyróżnień w konkursach architektonicznych, ostatnio: pomnik dedykowany płk. R. Kuklińskiemu w Krakowie (2018). Autor: *O psychologii architektury* (1992), Architecture of Terror (2003), *Metanarratives of Architecture* (2015), *Equilateral triangle and the Holy Trinity* (2015). Członek-założyciel PTE.

Maria Gołębiewska
Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk
mgolebie@ifispan.waw.pl

Modernistyczna architektura na czasie – fenomenologia architektury Kennetha Framptona

Abstrakt

Kenneth Frampton w swoich licznych publikacjach zajmuje się historią i teorią architektury, głównie architekturą modernistyczną, a punktem wyjścia jego rozważań jest przede wszystkim fenomenologia. Podstawowym źródłem inspiracji jego refleksji są założenia fenomenologii Edmunda Husserla, dotyczące konstytucji przedmiotu poznania, intencjonalności podmiotu, transcendentalnego charakteru intersubiektywności (Lebenswelt), jak również semiotyczne i semantyczne tezy strukturalizmu (Roland Barthes, Umberto Eco) oraz badania hermeneutyczne. Stosuje on kategorie fenomenologii oraz strukturalizmu do opisu obiektów architektury, a także do tworzenia modeli odbioru i uczestnictwa (jednostki i społeczności) w krajobrazie tworzonym i współtworzonym przez architektów. Frampton dokonuje wstępnego rozróżnienia na obiekt architektoniczny jako to, co ontyczne (co ma materialny charakter, jest przedmiotem doświadczenia i podstawą wytwarzania subiektywnych fenomenów) oraz to, co ontologiczne (obiekt architektoniczny jako fenomen świadomości). Czyni on także ważne rozróżnienie na kształt (shape), którego możemy doszukać się w każdym przedmiocie otoczenia, oraz formę (form), intencjonalnie tworzoną przez architekta, najpierw na etapie projektu, a potem realizowaną (built form).
Frampton ujmuje doświadczenie architektury jako doświadczenie zarazem korporalne i mentalne. Analizuje szczegółowo sposób zaangażowania architekta i użytkowników architektury w obiekty – użytkowników, których potrzeby powinny być uwzględniane przy projektowaniu i realizacji budynków oraz krajobrazu. Architektura modernistyczna jest szczególnym przypadkiem takiego projektowania i realizacji za względu na postulowane uwzględnianie zróżnicowanych potrzeb członków całej społeczności. Dlatego jest to architektura, która odwołuje się – wedle Framptona – do całościującej kategorii Lebenswelt, czyli do intersubiektywnego, wspólnego świata kultury (jej znaczeń i symbolizacji), współtworzonego przez wszystkie jednostkowe podmioty. Architektura modernistyczna posługuje się specyficznym językiem, wpisanym w przekazy architektoniczne, opartym na wyraźnych, często binarnych rozróżnieniach (na przykład ciągi komunikacyjne a miejsca pobytu). Uwzględnia ona wielość zachowań podmiotu, ujmuje przestrzeń (budynków i krajobrazu) jako dynamiczny, zmienny obszar działań jednostkowych i społecznych – obszar znaków, których znaczenia podlegają wspólnym ustaleniom i negocjacjom. Z tego względu pojawia się w niej również wymiar etyczny, na który wskazuję także Frampton postulując w ramach swojej „fenomenologii stosowanej" między innymi zaangażowanie społeczne architektów.

Słowa kluczowe

fenomenalizacja, semioza, modernizm, konstrukcja, forma, kształt

Kenneth Frampton zajmuje się historią i teorią architektury, a w szczególności jest znawcą architektury modernistycznej i propagatorem jej programów. Według niego architekturę modernistyczną można cenić ze względu na propagowanie, między innymi, powszechnej urbanizacji, dostępności obiektów architektonicznych, traktowanie uczestnika życia społecznego jako uczestnika wspólnych architektonicznych przestrzeni i zarazem podkreślanie uprawnień podmiotu do przestrzeni prywatnej. Architektura modernistyczna jest zatem pewnym projektem społecznym – jest architekturą „na czasie", uwzględniającą współczesne cele urbanistyczne oraz

cele indywidualnych podmiotów, uważanych za uczestników architektury i współtwórców obiektów architektonicznych – budynków w ich podatności na zmiany funkcji oraz formy (na przykład przebudowy obiektów architektury modernistycznej). Jako pewien projekt przyszłych działań społecznych i indywidualnych, architektura modernistyczna okazuje się zarazem architekturą „zawczasu" – modernizujące projekty architektoniczne powstają uprzednio wobec planowanej przyszłości, ale są uwikłane czasowo w relacje z odległą tradycją architektoniczną i nieodległą przeszłością procesów modernizacji. Frampton w swoich licznych publikacjach, dotyczących teorii i historii architektury, omawia przede wszystkim koncepcje i realizacje architektury modernistycznej, ze szczególnym uwzględnieniem architektury organicznej. Zarazem rozwija on swoją koncepcję fenomenologii architektury, którą można uznać za rodzaj fenomenologii stosowanej z łatwo dostrzegalnymi aspektami performatywnymi – architektura bowiem jest pewnym konstytuowaniem i instaurowaniem przyszłych stanów świata, jest tym, co „czyni" przyszłość, a fenomenologia architektury pozwala objaśnić subiektywne i intersubiektywne procesy tej konstytucji i instauracji.

Architektura – funkcja i forma na czasie i poniewczasie?

Wytwory architektury zdają się trwałe dzięki swej materialności: solidności materiału, z którego powstały i który – w wielu przypadkach – ma stawić czoło niedogodnym okolicznościom i zapewnić bezpieczeństwo mieszkańcom. Niezależnie od funkcji i formy budynek wydaje się trwały i rzadko myślimy o tym, że jego życie przewidziano na określony czas – w przypadku obiektów modernistycznych ze szkła czy żelazobetonu jest to czas o wiele krótszy niż w przypadku monumentalnych budowli historycznych, wzniesionych z kamienia. Historycy i teoretycy architektury zajmują się architektonicznym dziedzictwem, zaś antropolodzy kultury piszą o „biografiach rzeczy" (między innymi Arjun Appadurai[1]), a ich rozważania dotyczą nie tylko przedmiotów codziennego użytku, ale też obiektów architektonicznych, realizujących różne funkcje. Architektura – jak wielokrotnie pisano – określa i ukierunkowuje przestrzeń; skąd jednak wiemy, że jest przeznaczona do aktualnego użytkowania? Jedna z odpowiedzi odwołuje się do przypisywanej budynkowi funkcji i formy (w uproszczeniu: jego przeznaczenia i wyglądu) – wystarczy, że współcześnie budynek wypełnia funkcje, do których został przeznaczony przed dziesiątkami lat albo urzeka formą sprzed wieków jako obiekt zabytkowy[2]. Jednak właśnie to dwoiste odwołanie do funkcji i formy wskazuje dwa odmienne konteksty oceny tworu architektonicznego: funkcja odnosi nas do współczesności obiektu, natomiast forma – aby być akceptowana i niezmieniona – powinna przywodzić na myśl to, co już nieaktualne, co jest poniewczasie, ale co pozostaje i jest warunkiem identyfikacji czasowej obiektu, i warunkiem jego aktualnej akceptacji.

Dzieła architektury rozpatrywane są najczęściej w kontekście historycznym – jako uznane zabytki. Zarazem architektura jako element codziennego życia jest wciąż aktualna, bowiem nieustannie uczestniczy w naszym życiu. W jaki sposób objaśnić tę paradoksalną relację między historyczną, przeszłą identyfikacją budynku a jego współczesną, aktualną obecnością w życiu użytkowników? Należałoby określić ontologiczny status obiektu architektonicznego, który jednak wymyka się łatwym ustaleniom ze względu na swoje zmienne cechy – trwały materiał podlega przebudowie, powstają nowe projekty budynku, obiekt zmienia wymiary, a – co więcej – kształtowana przestrzeń budynku kształtuje z kolei percepcję i przeżycia jego użytkowników.

Łatwo zauważyć, że aktualność dotyczy budynku i w jego użytkowanej materialności; budynku traktowanego jako dzieło sztuki. Jak wiadomo, w przypadku obiektów architektonicznych funkcja i forma powinny dopełniać się, ale wraz z upływem czasu funkcje budynku podlegają przemianom, zaś forma jest na nowo określana – jako zabytkowa lub jako anachroniczna i wymagająca zmian. Obiekt architektoniczny jako dzieło sztuki bywa konserwowany w swym pierwotnym albo zastanym kształcie, podobnie jak inne dzieła sztuki. Jednak namacalna materialność budynku, jego skala oraz funkcjonalność domagająca się aktualizacji – to cechy dzieła architektonicznego, które nakazują w sposób specyficzny podejść do zagadnienia historyczności i aktualności tworów tak artystycznych, jak nieartystycznych. Dzieło architektoniczne stanowi specyficzną sumę tych

1 Zob. A. Appadurai, *Introduction: Commodities and the Politics of Value*, w: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, (red.) A. Appadurai, New School University, New York 1988, s. 3-63.

2 Zob. K. Frampton, *Modern Architecture. A Critical History*, Thames & Hudson Ltd, London 2011, *passim*.

dwóch aspektów, które bywają określane w uproszczeniu jako artystyczna forma i nieartystyczna funkcja (realizowana na przykład technologicznie).

Ażeby przyjrzeć się możliwym odpowiedziom na pytanie o status ontologiczny obiektu architektury, można odwołać się do trzech odmiennych koncepcji fenomenologicznych: 1) rozpoznającej wytwory architektury w kontekście determinizmu dziejowego (Georg W. F. Hegel), 2) przerzucającej pomost między aktualną materialnością obiektu i aktualną niematerialnością dzieła architektonicznego (Roman Ingarden), 3) określającej architekturę jako retrospektywny wyznacznik percepcji przestrzeni i prospektywny wyznacznik aktywności jednostkowego podmiotu (Marc Richir). Za pewne dopełnienie tych trzech koncepcji można uznać fenomenologię architektury Kennetha Framptona. Fenomenologiczną teorię architektury brytyjskiego architekta łączy wiele ze wspomnianymi koncepcjami: rozważania ontologiczne i semiotyczne, pytania i odpowiedzi dotyczące statusu obiektu architektonicznego jako odrębnego, konstytuowanego podmiotowo przedmiotu percepcji oraz jako dzieła sztuki, kwestie konstrukcji i formy obiektu architektonicznego, postulaty dotyczące architektury organicznej i estetyki środowiskowej. Tematy te omawiam w dalszych częściach tekstu.

Fenomenologie architektury – przedmiotu percepcji i złudzenia

Rozpatrując kwestie architektoniki percepcji w odwołaniu do metafory architektury (skądinąd obecnej w teorii literatury – w ujmowaniu budowy i struktury dzieła literackiego jako pewnej „architektoniki"), Marc Richir, brytyjski współczesny architekt, wskazuje na paradoksalny charakter budowli. Budynek, jego konstrukcja i wnętrze, wyznaczające bezpieczne otoczenie wymagają materialnej solidności, ale zarazem obiekt architektoniczny jest przedmiotem percepcji – widoków i wyglądów ulotnych, zmiennych, subiektywnych, które dają wrażenie trójwymiarowości. Ulotność fenomenu stowarzyszona jest z poczuciem solidności obiektu, który przekracza wymiar podmiotu percepcji i przeżycia, który go otacza, ogarnia i pochłania.

Analogiczne rozpatrywanie budynku jako materialnej podstawy i architektonicznego dzieła sztuki jako fenomenu znajdujemy w tezach Romana Ingardena, dotyczących dzieła architektonicznego[3]. Kantowskie studia nad *ergonem* i *parergonem* pokazały trudność w wyraźnym odseparowaniu otoczenia i budynku mimo jego przestrzennej stabilności i materialnej solidności. Można powiedzieć, że główne pytanie teorii architektury, w szczególności teorii fenomenologicznej, dotyczy właśnie wyznaczenia cech ontologicznych samego obiektu architektonicznego, a do rozpatrzenia pozostaje kilka możliwości: 1) jest on rzeczywisty, 2) jest aktualny – pod względem funkcji, ale i formy (aktualistyczna koncepcja bytu), 3) staje się w czasie – przemienia i wydarza na naszych oczach (ewentyzm ontologiczny), ale też 4) jest wciąż obecną ukrytą konstrukcją, dostępną percepcji właściwie jedynie w projekcie i na planie budynku, ale – trzeba dodać – konstrukcją zrealizowaną.

W każdym z tych przypadków mamy do czynienia z realistyczną koncepcją istnienia bytu, jakim jest obiekt architektoniczny. Trudność jednak sprawia wyznaczenie jego granic, szczególnie w przypadku architektury bezforemnej, na przykład organicznej. Na zbieżność formy i funkcji w architekturze zwracał uwagę Georg W. F. Hegel (forma i środki są, jego zdaniem, zgodne z „celowością" architektury), a w przypadku teorii architektury podkreślali tę zbieżność zwolennicy modernistycznego funkcjonalizmu (między innymi Mies van der Rohe). Jednak przypadki konserwacji budynków historycznych wciąż stawiają realizatorów przed dylematem prymatu aktualności formy przeszłej wobec prymatu formy uzgodnionej z aktualną funkcją. Szczególne trudności w określeniu ontologicznego statusu obiektu architektonicznego (całości, jedności, autonomii bytowej) wywołuje – wspomniana już – bezforemność. Utrudnia ona percepcję budynku jako pewnego całościowego, autonomicznego bytu, a zmienność wyglądów trudno daje się sprowadzić do dobrze znanych brył geometrycznych albo znanych elementów krajobrazu.

Trzeba też dodać, że obiekt architektoniczny to przestrzeń dźwiękowa i akustyczna: jest on przedmiotem percepcji dźwiękowej i bywa rozpatrywany jako „obiektofon" – jako pewne instrumentarium wytwarzające dźwięki albo modulujące dźwięki wytwarzane przez użytkowników. Dźwięki i akustyka wikłają architekturę czasowo, ale krótkotrwale – jest to czas

3 Zob. R. Ingarden, *O dziele architektury*, „Nauka i Sztuka" 1946, nr 15, s. 3-26; R. Ingarden, *O dziele architektury (dokończenie)*, „Nauka i Sztuka" 1946, nr 16, s. 217-242.

percepcji synestetycznej jednostkowego lub zbiorowego podmiotu. Przestrzeń akustyczna może powiększać lub pomniejszać przestrzeń architektoniczną, podobnie jak światło i kolorystyka. Obiekt architektoniczny okazuje się przedmiotem modulującym przeżycia podmiotu, będącym źródłem wielu percepcyjnych, synestetycznych ulotnych wrażeń, również złudzeń.

Współcześnie pojawia się jeszcze inne wyzwanie, dotyczące ustalenia ontologicznego statusu obiektu architektonicznego, a mianowicie określenie statusu projektów architektonicznych wcale nie przeznaczonych do realizacji – obiektów „architektury cyfrowej", których twórcy nie martwią się materialnymi ograniczeniami realizacji. Przedmioty tych projektów należałoby rozpatrywać w kontekście nie ontologii tego, co realne, lecz ontologii tego, co możliwe, znanej z prac Jana Dunsa Szkota i Romana Ingardena. Co więcej, status bytowy tych projektowanych obiektów ma pozostać na zawsze niedopełniony realizacją, a ich istnienie pozostaje na zawsze intencjonalne (jak w przypadku przedmiotów fikcjonalnych czy mitologicznych – odwołuję się tu do opozycji: istnienie realne *versus* intencjonalne).

Jak wspomniałam, Georg W. F. Hegel wskazywał status przedmiotów architektonicznych w specyficznym kontekście swoich tez historiozoficznych. W kontekście determinizmu dziejowego i fenomenologii ducha rozważał on – jak wiadomo – wszelkie byty, również te będące wynikiem przemian natury. Między innymi dlatego rozpoznał specyficzny status architektury organicznej, która potem okazała się tak ważna w projektach architektonicznych XX wieku, a także w fenomenologii architektury Framptona. Hegel umieścił swoje rozważania, dotyczące architektury i specyfiki dzieła architektonicznego, na początku części trzeciej *Wykładów o estetyce*, zatytułowanej *System pojedynczych gałęzi sztuk*. W pierwszym dziale tej części o tytule *Architektura* Hegel pisał:

> Sztuka, nakazując swej treści przyjąć jakąś określoną egzystencję w rzeczywistym istnieniu, staje się sztuką szczegółową, i dlatego też od tej dopiero chwili możemy mówić o sztuce realnej, a tym samym o rzeczywistym początku sztuki[4].

Hegel podkreślił dalej, iż „omówienie sztuk szczegółowych" zaczyna od architektury ze względu na jej pojęcie związane z ustanawianiem (Richir będzie potem pisał o instaurującym charakterze architektury, zaś Frampton o „tektonice", która byłaby prymarną strukturą tego, co wznoszone przez ludzi). Rozpoczyna tak również ze względu na jej specyficzną „egzystencję" – szczegółowy i szczególny sposób istnienia architektury[5]. Jak zauważa Hegel, refleksja historyczna, rozpatrująca realne byty jako fenomeny, czyli przejawy, manifestacje Ducha Dziejów Powszechnych, kieruje naszą uwagę najpierw ku początkowi i temu, co jest nośnikiem przeszłości.

Łatwo zauważyć, że obiekt architektoniczny rozpatrywany jako realny i zarazem fenomenalny[6], obecny tu i teraz, ale odsyłający ku przeszłości, jest obecny niejako po niewczasie: jest rzeczywisty jako monumentalne, zabytkowe świadectwo, domagające się od teraźniejszości uznania swego fenomenalnego charakteru (jak np. obeliski, sfinksy, świątynie egipskie[7]). Architektura na swoim początkowym etapie rozwoju – wznoszenia „osłaniających ścian i stropów" może być nazywana

> nieorganiczną rzeźbą dlatego, że wznosi wprawdzie dzieła istniejące dla siebie samych, ale celem jej nie jest wolne piękno i przejawianie się ducha w jego adekwatnej postaci cielesnej, lecz stworzenie tylko w ogóle formy symbolicznej, która w sobie samej wskazywałaby na pewne wyobrażenie i wyrażała je[8].

Rozwój architektury, prowadzący do syntezy, między innymi celów i środków użytych do architektonicznych realizacji, zachodzi w porządku dziejowym: od architektury właściwie symbolicznej, czyli samoistnej[9] (będącej nośnikiem znaczeń, wprowadzanych celowo), przez architekturę klasyczną (nie samoistną w sensie nadawanych znaczeń, lecz sprowadzającą „znaczenie duchowe" dzieła architektonicznego do stworzenia nieorganicznego, artystycznie

4 G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tom II, tłum. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1964–1967, 1966, s. 325.

5 Tamże.

6 „Pierwszą, pierwotną potrzebą, z której zrodziła się sztuka, jest dążenie człowieka do tego, by jakieś wyobrażenie, jakąś myśl wydobytą z ducha ukształtować i ukazać jako swe własne dzieło". Tamże, s. 333.

7 Tamże, s. 344-347.

8 Tamże, s. 330.

9 Tamże, s. 331.

ukształtowanego otoczenia[10]), po architekturę romantyczną (której budynki nie sprowadzają się do ich użyteczności, ale „jakby nie dbając o ten cel, kształtują się i wznoszą jako samoistne dla siebie"[11]). Warto podkreślić, że jako przykład architektury romantycznej – stanowiącej syntezę celów (duchowych) i środków (materialnych) – Hegel podaje „moment architektoniczny" sztuki ogrodniczej; przy czym nie jest on w pełni realizowany w parkach krajobrazowych, które nie zachowują „niewymuszonej naturalnej swobody", lecz ją imitują, natomiast jest w pełni obecny w sztuce ogrodniczej, poddanej geometrycznym regułom architektury[12]. Tezy Hegla okazują się szczególnie interesujące w zestawieniu z modernistycznymi koncepcjami architektury organicznej, która próbuje połączyć elementy techniczne i formalne z materialnymi i środowiskowymi uwarunkowaniami realizacji – z koncepcjami, trzeba dodać, szczególnie cenionymi przez Framptona.

Z kolei Roman Ingarden określa status obiektów architektonicznych w kontekście Husserlowskiej fenomenologii, skupiając się na zagadnieniach przede wszystkim epistemologicznych – rozpoznania, poznania i kreacji obiektu architektonicznego, który jest dany – w każdej z tych poznawczych aktywności – jako pewien fenomen konstytuowany przez podmiot percepcji. Zgodnie z tezami estetycznymi swojej fenomenologii, Ingarden rozpatruje realizację architektoniczną w trzech aspektach: jako podstawę materialną w rzeczywistym przedmiocie bytowym, jako dzieło sztuki – przedmiot intencjonalny konstytuowany subiektywnie, a uzgadniany co do swych treści intersubiektywnie, oraz jako intencjonalny przedmiot przeżycia estetycznego, konstytuowany subiektywnie i oceniany indywidualnie. Podobnie jak Hegla, Ingardena interesuje architektura w jej aspektach artystycznych i estetycznych, ale także w jej zaangażowaniu w życie społeczne i jednostkowe.

> Dzieło sztuki architektonicznej – jak każde dzieło sztuki, także dzieło sztuki literackiej – różni się wprawdzie od realnego przedmiotu, w którym ma swą podstawę bytową, ale zarazem właśnie dlatego, że w nim ma tę podstawę, jest zależne od jego własności, a zwłaszcza od właściwości materiału, z którego jest zbudowany[13] i z którym łączą się jakości artystyczne. Jest ono przedmiotem bytowo relatywnym, lecz jego względność bytowa nie jest jednostronna, to znaczy w tym wypadku nie wskazuje wyłącznie na twórcze i odtwórcze akty estetyczne (autora lub perceptora), lecz także na swą podstawę bytową, zawartą w pewnym całkowicie określonym i specjalnie ukształtowanym przedmiocie realnym. [...] Właśnie dlatego, że zachodzi tego rodzaju dwustronna względność bytowa (...) przedmiot fizyczny stanowiący tę podstawę musi być odpowiednio dostosowany w swych własnościach do intencji aktu twórczego, żeby dzieło sztuki, na nim się opierające, mogło w nim tę podstawę znaleźć, żeby w ucieleśnieniu mogło ujawnić strukturę i właściwości, jakie mu nadaje wola artysty. Dopiero wówczas, gdy przedmiot podstawowy zostanie tak ukształtowany, że dochodzi do tego ujawnienia, do ucieleśnienia w konkretnym materiale dokładnie tego, co jako idea przyświecało artyście, czego ucieleśnienie stanowiło jego tęsknotę artystyczną, dzieło sztuki, a w szczególności dzieło architektury, zostaje rzeczywiście stworzone, gdy przed tym ucieleśnieniem było jedynie pomyślane, w koncepcji twórczej wyobrażone, ale jeszcze nie „urzeczywistnione"[14].

Trzeba dodać, że w kontekście dalszych fenomenologicznych refleksji nad architekturą – Richira i Framptona – szczególnie ważna okazuje się kwestia „ucieleśnienia". Ingarden podkreśla, że podstawowy w odbiorze i ocenie dzieła architektury jest tak ogląd całościowy, jak i wyglądy jego „kształtu przestrzennego w immanentnym rozczłonkowaniu"[15], bowiem na ogół właśnie w ten sposób dany jest w percepcji budynek: jako całościowy, materialny przedmiot realny i podstawa bytowa konstytucji dzieła sztuki, pojmowanego jako przedmiot intencjonalny – konstytuowany poprzez fragmentaryczne percepcje. Natomiast kategorię konstrukcji[16] Ingarden łączy nie

10 Tamże.

11 Tamże. O polemikach z tezami Hegla dotyczącymi rozwoju architektury pisał Kenneth Frampton w książce *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Mass.–London 1995, s. 87.

12 Por. G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, dz. cyt., s. 432-433.

13 R. Ingarden, *O dziele architektury*, dz. cyt., s. 12.

14 Tamże.

15 Tamże, s. 17-18.

16 Trzeba podkreślić – ważne w fenomenologii – rozróżnienie na konstytucję i konstrukcję; Edmund Husserl stosował jedynie termin „konstytucja", natomiast zagadnienie konstrukcji poznawczych i metodologicznych, obecne w filozofii Johanna G. Fichtego i Friedricha W. J. Schellinga na początku XIX wieku, pojawiło się ponownie w fenomenologii

tyle z przedmiotem realnym, ile z dziełem sztuki pomyślanym przez architekta (na podstawie rzeczywistego przedmiotu, które:

> w swej konstrukcji dostosowane [...] jest do funkcji, którą budynek ma spełniać w życiu człowieka. Jeżeli je tej funkcji pozbawimy (myślowo), to staje się dla nas w znacznej mierze niezrozumiałe. Nabrałoby pozoru pewnej czysto technicznej zabawki, rozwiązywania zagadnienia rozmieszczenia brył i przestrzeni zamkniętych[17].

Zagadnienie cielesności pojawia się również w fenomenologii Marca Richira, który charakteryzując zaangażowanie użytkownika architektury, odwołuje się do Husserlowskich kategorii ciała (*Körper*) i cielesności (*Leib*). Kategoria *Leib*, czyli ciała przeżywanego okazuje się ważna w doświadczeniu i percepcji architektury ze względu na jej przeżyciowy – subiektywny oraz intersubiektywny charakter. Francuski fenomenolog pisze o lokalizacji *Leib* w przestrzeni – o lokowaniu i orientacji, które dokonują się dzięki architekturze[18]. Według niego konstrukcja architektury wpisana jest w wertykalny porządek ziemia-niebo, a zostaje dopełniona poziomym horyzontem jako „fenomenologicznym uprzestrzennieniem świata"[19].

Richir wielokrotnie podkreśla, że architektura jako realny i zarazem intencjonalny, fenomenalny twór intersubiektywny, jest „instytucją symboliczną" – jest tym, co instaurowane, ustanawiane, wdrażane. Argumentuje on za Husserlem i za Heideggerem, że:

> Nie ma architektury bez instytucji symbolicznej, zatem również nie ma ludzkiego zamieszkiwania bez instytucji symbolicznej[20].

Zatem architektura postrzegana w tym kontekście ma charakter tylko „quasi-statyczny"[21], choć budynek wydaje się z założenia czymś stabilnym i trwałym (materialnie i cieleśnie). Architektura jako projekt i instytucja symboliczna jest „stającym się" projektowaniem zmian społeczeństwa, a równocześnie jest pewnym „znakiem" społecznych, wewnętrznych przemian[22]. Z tego względu można – zgodnie z wywodem Richira – określić ją jako fenomen także w sensie przejawu, manifestacji, który posiada istotny performatywny aspekt. Fenomen architektoniczny to intersubiektywnie instaurowany przedmiot intencjonalny – instytucja „budująca" i zarazem związana z „przepracowaniem symbolicznym", z symbolicznymi przemianami zastanego stanu świata – na gruncie koncepcji fenomenologicznych Richira i Framptona.

Można powiedzieć, że Richir w swoich fenomenologicznych studiach odwołuje się wieloaspektowo do kwestii architektury, wykraczając poza studia estetyczne i historyczne. Stosuje bowiem także metaforykę architektoniczną[23], która pojawiała się już wcześniej, między innymi, w teorii literatury i w muzykologii (jako ujęcie architektoniki dzieła literackiego oraz muzycznego). W metaforyce architektonicznej występuje utożsamienie architektoniki z planem, z projektem budynku, z konstrukcją ukrytą, niewidzialną na co dzień, która jednak stanowi formalną podstawę obiektu wraz z jego funkcjami. Jest to metafora, która częściowo pomija aspekt czasowy, łącząc to, co architektoniczne przede wszystkim z przestrzennością. Metaforyka architektoniki otwiera zarazem pojmowanie architektury na nowe znaczenia związane z zadaniami szeroko pojętej konstrukcji, struktury, schematu; pozwala na rozpatrywanie tego, co architektoniczne jako przede wszystkim trwałej konstrukcji o określonej strukturze i funkcjach, co zostało szczególnie uwidocznione w fenomenologicznej teorii architektury Kennetha Framptona, używającego do opisu statusu budynku i jego reprezentacji określenia „tektonika" (tektonika obiektu architektury i jego przedstawień – mentalnych i technicznych), który to termin trafnie ujmuje materialne ulokowanie realnego budynku w świecie, a mieści się w słowie „architektonika". Metafora architektoniki wykroczyła daleko poza obszar architektury i jako taka uzyskała poniekąd

egzystencjalnej Martina Heideggera.

17 R. Ingarden, *O dziele architektury (dokończenie)*, dz. cyt., s. 233.

18 Por. M. Richir, *Phénoménologie et architecture*, w: *Le Philosophe chez l'architecte*, (red.) C. Younès, M. Mangematin, Descartes et Cie, Paris 1996, s. 43-57, w szczególności s. 46.

19 Tamże, s. 51.

20 Tamże, s. 48.

21 Tamże.

22 Tamże, s. 49.

23 Por. M. Richir, *Merleau-Ponty and the Question of Phenomenological Architectonics*, w: *Merleau-Ponty in Contemporary Perspectives*, (red.) P. Burke, J. Van der Veken, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht–Boston–London 1993, s. 37-50.

dodatkowe funkcje – pomaga w określaniu konstrukcji i struktury przedmiotów kulturowych innych niż obiekty architektoniczne. Jest to dobrze widoczne w fenomenologii Richira, który pisze o architektonice percepcji oraz cielesności, a również o architektonice koncepcji metafizycznych, składających się na historię filozofii.

Fenomenologia architektury Framptona – kształtowanie przestrzeni i percepcji

Kenneth Frampton w swoich licznych publikacjach zajmuje się głównie architekturą modernistyczną – jej nieodległą tradycją, konkretnymi realizacjami, a przede wszystkim sposobami oddziaływania obiektów architektonicznych na ich użytkowników. Są oni uznawani za „uczestników" architektury, podzielających, w subiektywnych percepcjach i działaniach, wspólne przestrzenie i ich intersubiektywne „widoki". Frampton wprowadza własną charakterystykę języka architektury modernistycznej, opisując między innymi splot fenomenalizacji z semiozą – dwóch współbieżnych procesów dokonujących się w doświadczeniu architektury. Punktem wyjścia jego refleksji są założenia i tezy fenomenologii Edmunda Husserla (w szczególności jego prace z lat 30. XX wieku), dotyczące konstytucji przedmiotu poznania, intencjonalności podmiotu i jego cielesności, transcendentalnego charakteru intersubiektywności (*Lebenswelt*). Frampton odwołuje się również do semiotycznych i semantycznych tez strukturalizmu (Roland Barthes, Umberto Eco) i do hermeneutyki (Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur[24]). Stosuje on kategorie fenomenologii, hermeneutyki i strukturalizmu do opisu obiektów architektury oraz do powoływania modeli odbioru i uczestnictwa (jednostki i społeczności) w krajobrazie, tworzonym i współtworzonym przez architektów. Trzeba podkreślić, że przeprowadza on swoje analizy architektury modernistycznej w odwołaniu do twórczości konkretnych architektów (wybranych przez siebie dość arbitralnie), charakteryzuje ich stylistykę i kody komunikacji architektonicznej. Są to między innymi: Frank Lloyd Wright, Auguste Perret, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Louis Kahn, Jørn Utzon (architektoniczna metafora, forma „transkulturowa"), Carlo Scarpa[25].

Frampton dokonuje wstępnego rozróżnienia na obiekt architektoniczny jako: 1) to, co ontyczne, czyli to, co ma materialny charakter, jest przedmiotem doświadczenia i podstawą wytwarzania subiektywnych fenomenów (dlatego pisze o „ontycznej obecności rzeczy"[26] i że „architektura jest szczególną materialną kulturą"[27]), oraz 2) to, co ontologiczne, czyli obiekt architektoniczny rozumiany jako pewna możliwość, realizowana na różne sposoby przez podmioty indywidualne i zbiorowe. Obiekt architektoniczny jako to, co ontologiczne jest ujęty przez Framptona poprzez odwołania do Heideggerowskiego pojmowania fenomenologii jako ontologii[28] oraz do koncepcji cielesności Maurice'a Merleau-Ponty'ego[29], co jest zauważalne w jego słowach:

> cielesny potencjał podmiotu jest rozpatrywany jako realizowany zarazem indywidualnie i zbiorowo, dzięki odniesieniowemu doświadczeniu i artykulacji w budowanej formie [*built form*][30].

Na tej podstawie Frampton postuluje „ontologiczną architekturę" uzgadniającą warunki przestrzenne i cel powstania budynku, wpisanie budynku w dziedzinę bytów danych w określonym kontekście sytuacyjnym[31]. Cytując Hansa-Georga Gadamera z jego słynnej rozprawy *Prawda i metoda*, podkreśla, że budynek nigdy nie jest, w pierwszym rzędzie, dziełem sztuki, a jego cel należy rozpatrywać „w kontekście życia"[32]. Jeżeli jest ujmowany tylko jako przedmiot estetycznej świadomości, nie określa się jego rzeczywistego charakteru i czyni z niego, na przykład, zniekształcony „przedmiot zainteresowania turystów lub temat fotografii"[33].

24 Zob. P. Ricoeur, *Architecture et narrativité*, „Revue Urbanisme" 1998, nr 303, s. 44-51.

25 Zob. K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, dz. cyt., *passim*.

26 K. Frampton, *A Genealogy of Modern Architecture. Comparative Critical Analysis of Built Form*, Lars Müller Publishers, Zurich 2014, s. 18.

27 Tamże, s. 27.

28 Tamże, s. 19.

29 Tamże, s. 25.

30 Tamże, s. 19.

31 Tamże, s. 18.

32 Tamże.

33 Tamże.

Frampton podkreśla podstawowe aspekty architektury i każdego obiektu architektonicznego: 1) wspomniany już aspekt ontologiczny (związany z potencjalnością obiektu realnego) oraz 2) aspekt reprezentacyjny (związany z rozpatrywaniem obiektu realnego jako podstawy konstytucji fenomenów i jako znaku w komunikacji społeczno-kulturowej)[34]. Uważa on, że oba te aspekty powinny być rozpatrywane równocześnie jako splecione dialektycznie. Ich wzajemne uwikłanie odsyła do dwóch kontekstów rozważania obiektu architektonicznego: 1) subiektywnego (indywidualne konstytuowanie fenomenów) oraz 2) intersubiektywnego (wytwarzanie znaków i nadawanie znaczeń, wymagające społeczno-kulturowego potwierdzenia). Właśnie na wspomnianym rozróżnieniu aspektu ontologicznego oraz reprezentacyjnego opierają się jego tezy dotyczące przekazu i języka architektury – języka, który nie powinien być rozpatrywany jako system w oderwaniu od jednostkowych architektonicznych realizacji, jako schemat stosowany jedynie do ich opisu, niejako na nie nakładany: jak nieudolnie – według Framptona – stosując tezy językoznawstwa strukturalnego postępowali teoretycy architektury.

Frampton czyni także ważne rozróżnienie na kształt (*shape*), którego możemy doszukać się w każdym przedmiocie otoczenia, oraz na formę (*form*), intencjonalnie tworzoną przez architekta, najpierw na etapie projektu, a potem realizowaną (*built form*). Frampton zestawia powszechną wszechobecność kształtów z konstrukcyjnym, antropogenetycznym charakterem form i podkreśla prymat „kształtu" (*shape*), przywodzącego na myśl ukształtowanie naturalnych przestrzeni, nad „formą" (*form*), wytwarzaną przez architektów wedle geometrycznych wzorców i modeli. Podział ten i refleksje z nim związane wydają się dość podobne do rozważań Romana Ingardena dotyczących relacji budynku i naturalnego środowiska, geometrycznych form architektury przeciwstawionych płynnym kształtom organizmu i organicznego otoczenia[35].

Zagadnienie formy jest szczególnie ważne w architektonicznej teorii Framptona – formy komplementarnie zestawionej z konstrukcją. Forma bowiem jest tym, co się ujawnia, przejawia w realnym kształcie budynku, czego poszukuje architekt, natomiast konstrukcja jest tym, co stanowi pewną strukturalną podstawę obiektu, a przede wszystkim jego materialne uwarunkowania, poza które architekt wykracza w poszukiwaniu formy. Celem architekta jest zatem uzgodnienie formy i konstrukcji. Modernistyczna architektura interesuje Framptona właśnie ze względu na innowacyjność formy współgrającą z innowacjami technicznymi, umożliwiającymi nowatorskie konstrukcje. Modernistyczna „tektonika", prawidłowości w tworzeniu formy i wytwarzaniu konstrukcji przez architektów i „konstrukcyjne rzemiosło" architektury – polemizujące z teoriami i dokonaniami architektów, skupionych na artyzmie lub też na estetyzacji obiektów architektonicznych (np. w postmodernizmie) – pozwalają uzgadniać komplementarnie materialną konstrukcję i abstrakcyjną formę, znajdującą swoją realizację w konkretnych budynkach. Owego uzgodnienia dokonuje modernistyczna architektura, dając możliwość artystycznej interpretacji konstrukcji i innowacyjnej kreacji nowej formy.

Szczególnie ciekawe w teorii architektury Framptona są tezy dotyczące fenomenologii odbioru czy raczej uczestnictwa poszczególnych podmiotów w obiekcie architektonicznym. Aspekt uczestnictwa pozwala Framptonowi przeformułować koncepcję przekazu architektonicznego i dokonać metodologicznego przejścia od strukturalistycznie pojmowanego języka architektury do tez uwzględniających fenomenologiczne założenia, w tym konstytucję sensu przedmiotowego i konieczną indywidualizację subiektywnego pojawiania się fenomenów. W przypadku architektury są to fenomeny, których przedmiotami są: obiekt architektoniczny, jego całość w horyzoncie innych budynków i krajobrazu, detale, ponieważ fenomenalizacja łączy się z przestrzennością i uprzestrzennieniem, które dane są zawsze w jednostkowej percepcji, w oglądzie określanym perspektywicznie i sytuacyjnie.

Frampton kontynuuje rozważania dotyczące fenomenalizacji, obecne w badaniach fenomenologicznych. Roman Ingarden rozważał dzieło architektury jako przedmiot intencjonalny, mający materialną podstawę bytową, czyli pojedynczy, odrębny byt materialny. Dzieło architektoniczne wyłania się jako odrębny fenomen na tle innych fenomenów i jest nacechowane – według Ingardena – historycznie, czyli jego ocena odwołuje się do normatywności historycznie ustalonej. Zatem ocena dzieła architektury, jako odrębnego, pojedynczego obiektu, odnosi się do tego, co Edmund Husserl określił jako intersubiektywny horyzont współtworzony wraz z Innymi i mający „swoją historię". Tak pojęte dzieło architektoniczne jest więc rozpatrywane przez Ingardena retrospektywnie i retroaktywnie jako ważne w perspektywie historycznej, choć

34 Por. K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, dz. cyt., s. 16.

35 Por. R. Ingarden, *O dziele architektury (dokończenie)*, dz. cyt., s. 223. Dzieło architektury jest „radykalnie statyczne" w przeciwieństwie „do dynamicznego wzajemnego wpływania na siebie części organizmu".

stanowi ono dzięki podstawie bytowej żywy element teraźniejszości. W takim ujęciu można dostrzec odwołania do koncepcji horyzontu Husserla, ale również Gadamera. W teorii architektury Framptona, podobnie jak w fenomenologii Husserla, aspekt subiektywny jest dopełniony aspektem intersubiektywnym, który Frampton określa jako społeczno-kulturowy horyzont wspólnego świata. Indywidualne wrażenia i ustalenia poznawcze, w szczególności dotyczące sfery semiotycznej i semantycznej, znajdują swoje potwierdzenie w sferze intersubiektywnej, co Frampton nazywa – za Gadamerem – stapianiem się horyzontów i „kulturalną ciągłością"[36], mając na myśli nie tylko aspekt czasowy i historyczny architektury (sferę ontologiczną i aspekt reprezentacyjny), ale także wymiary przestrzenne realnych obiektów (sferę ontyczną architektury).

Można powiedzieć, że Frampton w swojej koncepcji zajmuje się aktualnym oddziaływaniem obiektu architektonicznego oraz jego konieczną przynależnością do horyzontu. Wyodrębnianie obiektu architektonicznego jako autonomicznego fenomenu, pojedynczego przedmiotu intencjonalnego spośród wielu wyglądów okazuje się tu zadaniem podmiotu percepcji. Z tego względu, według Framptona architektura to wyznaczanie horyzontu, który byłby „nieuchronny", ale jego kształt jest: 1) wytwarzany materialnie (jest to materialność obiektu architektonicznego) i 2) konstytuowany jako forma architektoniczna (wygląd, fenomen o cechach estetycznych i artystycznych, również w architekturze krajobrazu). Zdaniem Framptona, horyzont jest zawsze ukształtowany (*shaped*), ale jego forma (*form*) jest określana przez architekta i użytkowników obiektu – określana z wielu punktów widzenia, które wpływają na konstytuowanie wielości horyzontów.

Tak rozpatrywana architektura – jako ukształtowany materialnie i konstytuowany intencjonalnie horyzont naszych działań i poznania – okazuje się performatywna, czyli oddziałująca tu i teraz. Wielość i zróżnicowanie horyzontów ma podstawę w obiektywnych, materialnych warunkach ukształtowania horyzontu (przez architektów) i w subiektywnych warunkach jego percepcji (przez użytkowników architektury). Trzeba dodać, że w fenomenologii architektury Framptona pojawiają się dalsze, szczegółowe kwestie i pytania: jaka lokalizacja spojrzenia byłaby właściwa?, czyje spojrzenie określa horyzont?, jaka jest właściwa percepcja horyzontu? Frampton poszukuje integralności wielu horyzontów w ich stapianiu, łączeniu, nie zaś w jednej normatywności spojrzenia, bowiem integralność horyzontu to spajanie wielu widoków jako możliwości spojrzenia, których mnogość powinien uwzględniać architekt w swoich projektach.

36 K. Frampton, *A Genealogy of Modern Architecture*, dz. cyt., s. 27.

Architektura modernistyczna i organiczna

Może wydawać się banałem teza Kennetha Framptona o indywidualnym uczestnictwie w przestrzeni architektonicznej, o kształtowaniu i ukierunkowaniu przez architekturę aktywności podmiotów indywidualnych i zbiorowych – znamy to przecież, na przykład, z koncepcji architektury barokowej, ujmowanej jako scenografia życia codziennego, bogata w detale, w wizualne zagadki dane widzom do rozwiązania oraz w złudzenia optyczne jak w kolumnadach greckich świątyń (to samo dotyczy również ówczesnej architektury krajobrazu). Właśnie taka architektura, uznawana przez historię sztuki za pewien kanon, może stanowić dobry przykład binarnego ujmowania opozycji kierunków, przestrzeni otwartej i zamkniętej, portali i okiennic.

Formalizm i historycyzm splatają się także w konstatacjach Framptona – znawcy historii architektury, jej stylistyki i kodów-języków poszczególnych architektów. Jednak rozważa on przede wszystkim aspekty formalne i historyczne architektury modernistycznej, w dużej mierze skupionej na funkcjach budynku, na konstrukcyjnej i formalnej prostocie. Polemizuje on między innymi z funkcjonalnym ujmowaniem budynku jako „maszyny do mieszkania" (Le Corbusier) lub jako sumy ujednoliconych przestrzeni nienacechowanych znaczeniowo, o niedookreślonej semantyce (Mies van der Rohe). Ażeby zaś przytoczyć przykład wykroczenia poza binarność opozycji, z pomocą których starano się ująć języki i kody architektury, odwołuje się do architektury organicznej. Architektura organiczna zaburzając ukierunkowania i proporcje, do których przyzwyczaiła nas architektoniczna tradycja, dała twórcom szczególne możliwości, zaś wynalazczość w dziedzinie technologii pozwoliła na nowatorstwo konstrukcyjne, które domagało się kreacji nowych form.

Admiracja Framptona dla architektury organicznej znajduje uzasadnienie również w stosowanej przez niego metaforze, w porównaniu budynku do żywego organizmu, bowiem – jak pisze – konstruowanie budynków przypomina stworzenie ludzkiego świata, zaś określenia „działanie i proces budynku" sugerują ciągłą aktywność budowania, nigdy

nieukończonego, dającego się porównać z nieustannymi procesami biologicznej aktywności[37]. Frampton podkreśla rolę architektury organicznej w przemianach architektonicznych końca XX i początku XXI wieku, która pozwoliła między innymi na przepracowanie relacji: konstrukcja – forma, polegające na usuwaniu rozziewu między dwiema tendencjami: „plastycznością kaligrafii" projektów architektonicznych, czyli ich stylistyką formalną, i „organicznymi syntezami", czyli nowatorstwem konstrukcyjnym, którego początki datują się na lata 20. XX wieku. Frampton pisze w szczególności o „symbiotycznej metodzie projektowania" Hugo Häringa, którego wskazuje jako jednego z najważniejszych teoretyków architektury organicznej (*Organwerk versus Gestaltwerk*[38]), zaś jako współczesny przykład takiego projektowania Frampton wskazuje, między innymi, projekty i realizacje Zahy Hadid oraz publikacje i instalacje Grega Lynna[39], dla którego wzorcami były „naturalne metaboliczne procesy jako podstawa nowej architektury"[40].

Modernistyczna forma i język architektury

Kenneth Frampton ujmuje doświadczenie architektury jako doświadczenie zarazem cielesne i mentalne. Za Maurice'em Merleau-Ponty'm pisze o „ucieleśnieniu architektury"[41]. Analizuje szczegółowo sposób zaangażowania architekta i użytkowników architektury w obiekty – użytkowników, których potrzeby powinny być uwzględniane przy projektowaniu i realizacji budynków oraz krajobrazu. Architektura modernistyczna jest szczególnym przypadkiem takiego projektowania i realizacji za względu na postulowane uwzględnianie zróżnicowanych potrzeb członków całej społeczności. Dlatego jest to architektura, która odwołuje się – wedle Framptona – do całościującej kategorii *Lebenswelt*, czyli do intersubiektywnego, wspólnego świata kultury (jej znaczeń i symbolizacji), współtworzonego przez wszystkie jednostkowe podmioty. Równocześnie społeczno-kulturowa intersubiektywność jest sferą semiotyczną, znakową, dzięki której manifestują się znaczenia przypisywane poszczególnym realnym obiektom architektonicznym. Frampton krytykuje stosowanie – do opisu architektury – jedynie strukturalistycznych koncepcji komunikacji, brak bowiem w nich całościowego ujmowania obiektu architektonicznego. W wyniku takiego opisu budynek zaczyna się jawić jako suma poszczególnych składników, detali architektonicznych jako znaków, bez brania pod uwagę całościującego doświadczenia użytkownika architektury – doświadczenia, które Frampton ujmuje w kategoriach fenomenologicznych. Tak oto w teorii architektury Framptona splata się aspekt semiotyczny i semantyczny z aspektem fenomenologicznym – semioza z fenomenalizacją.

Architektura modernistyczna posługuje się specyficznym językiem, wpisanym w przekazy architektoniczne, opartym na wyraźnych, często binarnych rozróżnieniach (na przykład ciągi komunikacyjne a miejsca pobytu). Uwzględnia ona wielość zachowań podmiotu, ujmuje przestrzeń (budynków i krajobrazu) jako dynamiczny, zmienny obszar działań jednostkowych i społecznych – obszar znaków, których znaczenia podlegają wspólnym ustaleniom i negocjacjom. Jak wspomniałam, Frampton krytykuje rozpatrywanie przekazu architektonicznego w kontekście teorii strukturalistycznych (w odwołaniu do językoznawstwa strukturalnego), ujmujących obiekt architektoniczny jako specyficzny tekst, rodzaj wypowiedzi wraz z pewnym dającym się ustalić słownikiem. Zdaniem Framptona, architektura posiada swój własny język lub raczej kod komunikacyjny wraz z pewnym słownikiem; nie jest to jednak jeden kod ani jeden słownik z dającymi się łatwo ustalić opozycjami binarnymi kierunków (pion – poziom), detali architektonicznych, przestrzeni otwartych i domkniętych itp. Według niego różne stylistyki wraz z ich formami byłyby kodami, które ulegają przemianom, co możemy współcześnie obserwować na przykładzie zróżnicowanej architektury modernistycznej.

Frampton dopełnia zatem tezy strukturalizmu tezami fenomenologii, podobnie jak to czynili poststrukturaliści (Jacques Derrida, Jean-François Lyotard), i zwraca uwagę na doświadczeniowy i synestezyjny charakter obcowania z architekturą. Fenomenologii zawdzięcza on również rozróżnienie na to, co formalne oraz na to, co historyczne, analogicznie do formalizmu i historycyzmu jako dwóch nurtów splatających się w późnej filozofii Husserla, a następnie u jego

37 Tamże, s. 22.
38 K. Frampton, *Modern Architecture*, dz. cyt., s. 357.
39 Tamże.
40 Tamże.
41 K. Frampton, *A Genealogy of Modern Architecture*, dz. cyt., s. 25-26.

spadkobierców, między innymi u Merleau-Ponty'ego i Paula Ricoeura. Podobnie jak oni, Frampton w swojej fenomenologii architektury usiłuje pogodzić aspekt formalny konstytuowania przedmiotu intencjonalnego z aspektem historycznym – czasowym i dziejowym, ponieważ doświadczenie obiektu architektonicznego, wraz z fenomenalizacją i semiozą jako dwoma, równoległymi procesami, przebiega w czasie i w określonym kontekście dziejowym. Architekturę modernistyczną wyróżnia przy tym jej aspekt prospektywny – architektura ta z założenia jest pewnym projektem w sensie przestrzennego planowania, mapowania, ale również jest projektowaniem w sensie czasowym, bowiem zakłada realizację i użytkowanie budynku w przyszłości. Obiekt architektoniczny organizuje aktywności podmiotów jednostkowych i zbiorowości, ukierunkowuje percepcję, otwiera na doświadczenia.

Strukturalnie pojęty język architektury skupia się na planie, na mapie obiektu, która jest punktem wyjścia dalszego postępowania architekta i to dla niego ów projekt całościowy dany jest jako pewien fenomen (wraz z wizualizacjami poszczególnych, przewidywanych widoków). Właśnie na takim całościowym planie widać dobrze konstrukcję budynku – można tam dostrzec wpisaną składnię i strukturę obiektu architektonicznego, czyli sposób realizacji ustalonych w języku architektury form (na przykład portale, ościeżnice, układ korytarzy). Frampton odwołuje się do semiotyki Rolanda Barthes'a, który w swoich badaniach nad znakiem, w szczególności nad znakami języka mówionego i pisanego, zaproponował podział na: syntagmatykę (badanie poszczególnych realizacji językowych), paradygmatykę (badanie struktur powtarzalnych języka) i pragmatykę (czyli badanie relacji między komunikatem językowym i nadawcą oraz odbiorcą). Barthes inspirował się w tym podziale między innymi tezami językoznawczymi Charles'a Morrisa, w szczególności jego podziałem na trzy współwystępujące dziedziny badawcze: semantykę, syntaksę i pragmatykę (zajmujące się *resp.* znaczeniem, budową i użyciem wyrażeń językowych). Można zapytać: która z tych dziedzin w szczególności interesuje Framptona?

Fenomenologia i pragmatyka semiozy architektonicznej

Trzeba podkreślić, że połączenie tez późnego strukturalizmu i fenomenologii jest związane z rozpatrywaniem zawsze jednostkowego doświadczenia i spotykają się tu dwojakie założenia: 1) dotyczące doświadczenia indywidualnego, subiektywnego poznania i przeżywania, którego wynikiem jest przedmiot intencjonalny – konstytuowany fenomen wraz z jego sensem; 2) łączące ów proces fenomenalizacji z semiozą – z ujmowaniem przedmiotu danego w doświadczeniu jako znaku, z operowaniem znakami, z nadawaniem im znaczeń i rozpoznawaniem znaczeń dotąd nadanych. Kenneth Frampton rozpatruje obiekt architektoniczny właśnie w kategoriach fenomenalizacji i równocześnie przebiegającej semiozy. Oba te procesy dzieją się już na etapie projektowania obiektu architektonicznego, a następnie podczas jego użytkowania. Obiekt architektoniczny jest przekazem, wówczas gdy jest rozpatrywany nie tylko w aspekcie ontologicznym (na przykład istniejąca całość bryły budynku), ale również w aspekcie reprezentacyjnym, czyli jako przedmiot doświadczenia i podstawa konstytuowania fenomenów, a zarazem jako znak, którego znaczenia są odczytywane i interpretowane.

Przy takiej charakterystyce obiektu architektonicznego pomocne okazują się tezy Umberta Eco i jego przeformułowanie tradycyjnego schematu komunikacji: nadawca – tekst (mowa) – odbiorca. Eco bowiem ujmuje tekst nie jako przekaz, ale jako komunikat istniejący obiektywnie, który staje się przekazem dopiero wówczas, gdy podlega odbiorowi, gdy jest rozpoznawany, a jego znaczenia są odczytywane i interpretowane. Podobnie Frampton domaga się od użytkowników architektury interpretacyjnej aktywności – mają oni być nie tylko odbiorcami komunikatów architektonicznych, ale uczestnikami architektury, ożywiającymi w swoich doświadczeniach architektoniczną przestrzeń, detale, widoki… Wędrówka podmiotu po budynku ma na celu ponowne jego całościowe ujęcie, przywodzi na myśl tezy Gilles'a Deleuze'a i Félixa Guattariego, dotyczące mapy i jej kształtowania wraz z każdym kolejnym krokiem obserwatora, który jednak nie ma oglądu całej mapy.

Struktura, konstrukcja budynku jest najlepiej widoczna na planach architektonicznych, a modernistyczna architektura zdaje się ujawniać szczególnie wyraźnie schematyczność konstrukcji.

Jednak pojedynczy oraz zbiorowy uczestnik architektury nie ma wglądu w plany bądź zna je pobieżnie (jako plan budynku), mówiąc inaczej – całość bryły architektonicznej, percypowanej przez niego nie przekłada się na widok schematu, struktury uwidocznionej na planie. Jest on zmuszony niejako do rekonstrukcji całości budynku na podstawie jego fragmentarycznych fenomenów i właśnie w takim procesualnym uczestnictwie konstytuowany jest obiekt architektoniczny jako przedmiot intencjonalny. Ta rekonstrukcja jest oparta na doświadczeniu architektonicznym, które – jak podkreśla Frampton – ma charakter synestetyczny i jest fragmentaryczne względem całościowej struktury, konstrukcji. Kształty budynku, fragmentarycznie postrzegane przez jego użytkownika, układają się w mniej lub bardziej zharmonizowaną sumę fenomenów. Synestetyczna percepcja użytkownika architektury jest zarazem subiektywnym procesem semiozy: rozpoznawania znaczeń nadanych budynkowi przez architekta (sensu określonej przez niego formy) oraz nadawania znaczeń własnych przez użytkownika w ramach osobistego doświadczenia. Fenomen jest wynikiem doświadczenia i ma jednocześnie charakter znakowy – właśnie dlatego fenomenalizacja łączy się z semiozą, podobnie jak w koncepcjach Merleau-Ponty'ego i Ricoeura.

Odpowiadając na zadane już pytanie, która z dziedzin semiotyki szczególnie interesuje Framptona, można skonstatować, że jego koncepcję wyróżnia podkreślanie pragmatycznego aspektu semiozy, być może dlatego, że dotyczy ona architektury, a więc nieustannego obcowania ze znakami przestrzeni – ze znakami wciąż odczytywanymi, interpretowanymi, ale też wytwarzanymi (jak na przykład przy zmianie statusu lub przeznaczenia pomieszczeń). Frampton bada relacje pojawiające się między podmiotem percepcji, doświadczenia i istnienia a obiektem architektonicznym, i podkreśla rolę uczestnika architektury. To właśnie w trakcie użytkowania obiektu architektonicznego dookreśla się jego funkcje, ale architektura jako przekaz wymaga więcej – rozpoznania znaczeń, ich interpretowania, przeformułowania, a także nadawania nowych znaczeń; i to czyni najpierw architekt, a potem użytkownicy budynku. Takie ulokowanie źródła znaczeń w relacji między nadawcą/odbiorcą i znakiem – przekazem architektonicznym jako fenomenem pojawiającym się dzięki doświadczeniu obiektu architektonicznego – jest typowe dla pragmatycznych koncepcji znaczenia. Trzeba dodać, że pragmatyka nie jest tu utożsamiana z użytecznością ani z funkcjonalnością, tym bardziej, że Frampton występuje przeciw sprowadzaniu ocen architektury jedynie do jej aspektów funkcjonalnych bądź też do aspektów formalnych, często utożsamianych z walorami estetycznymi (przyjemność w obcowaniu z architekturą, jako główna miara ocen, skutkuje estetyzacją jako głównym celem projektów architektonicznych).

Teoria architektury jako fenomenologia stosowana?

Zadaniem teorii Kennetha Framptona i jego licznych polemik (między innymi z historycyzmem stylistyki postmodernistycznej) jest poniekąd rewidowanie modernizmu, który zyskał już status tradycji, oraz wyznaczenie dalszego rozwoju architektury modernistycznej. Wpływanie na praktyki architektoniczne to cel teorii Framptona, zarazem opisowej, normatywnej i preskryptywnej, a więc teorii performatywnej, w ramach której wymaga od architektów również odpowiedzialności i zaangażowania etycznego. Odwołując się do *Kondycji ludzkiej* Hannah Arendt, podkreśla on etyczne aspekty architektury, która zawsze jest „publiczna" i ma wspólnotowe, humanistyczne cele[42].

Fenomenologiczna koncepcja architektury Framptona mieści się w obrębie tak zwanej „fenomenologii stosowanej" – fenomenologii, której celem jest nie tylko określenie prawidłowości doświadczenia i percepcji oraz prawidłowości semiozy w powiązaniu z fenomenalizacją, ale performatywne zastosowanie tej wiedzy do kształtowania świata symbolicznego, do projektowania przyszłego istnienia jednostek i zbiorowości wraz z nadawaniem znaczeń. Fenomenologia architektury Framptona to jeden z przykładów „fenomenologii stosowanej" obok, między innymi, fenomenologii prawa (Paul Amselek) i fenomenologii filmu (Vivian Sobchack, Jenny Chamarette).

42 Tamże, s. 22.

Bibliografia

Appadurai A., Introduction: Commodities and the Politics of Value, w: The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective, (red.) A. Appadurai, New School University, New York 1988.

Frampton K., A Genealogy of Modern Architecture. Comparative Critical Analysis of Built Form, Lars Müller Publishers, Zurich 2014.

Frampton K., Modern Architecture. A Critical History, Thames & Hudson Ltd, London 2011.

Frampton K., Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture, The MIT Press, Cambridge, Mass.–London 1995.

Hegel G.W.F., Wykłady o estetyce, tom I–III, tłum. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1964–1967.

Ingarden R., O dziele architektury, „Nauka i Sztuka" 1946, nr 15.

Ingarden R., O dziele architektury (dokończenie), „Nauka i Sztuka" 1946, nr 16.

Richir M, Phénoménologie et architecture, w: Le Philosophe chez l'architecte, (red.) C. Younès, M. Mangematin, Descartes et Cie, Paris 1996.

Richir M., Merleau-Ponty and the Question of Phenomenological Architectonics, w: Merleau-Ponty in Contemporary Perspectives, (red.) P. Burke, J. Van der Veken, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht–Boston–London 1993.

Ricoeur P., Architecture et narrativité, „Revue Urbanisme" 1998, nr 303.

Maria Gołębiewska – profesor nadzwyczajny w Zespole Filozofii Kultury Instytutu Filozofii i Socjologii PAN. Zainteresowania badawcze: filozofia współczesna (fenomenologia, filozofia egzystencji, strukturalizm i poststrukturalizm), nowożytne źródła filozofii współczesnej, zagadnienia teoriopoznawcze, językoznawcze i aksjologiczne. Obecnie zajmuje się szczegółowo zagadnieniami receptywności i performatywności rozpatrywanymi w odwołaniu do fenomenologii. Wybrane monografie: *Między wątpieniem a pewnością. O związkach języka i racjonalności w filozofii poststrukturalizmu* (2003); *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności* (2003); *Rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego* (2006); *Wiedza egzystencjalna. O trzech koncepcjach poznania w filozofii egzystencji* (2008); *Cultural Normativity. Between Philosophical Apriority and Social Practices, red. Maria Gołębiewska* (2017).

Magda Kaźmierczak
Uniwersytet Warszawski
e-mail: magda.kazmierczak@student.uw.edu.pl

Materialność *El peine del viento* Eduarda Chillidy

Abstrakt

Artykuł jest filozoficzną analizą rzeźby El peine del viento Eduarda Chillidy, znajdującej się na wybrzeżu Morza Kantabryjskiego w Donostii-San Sebastián w Hiszpanii. W tekście przytaczam własne zapiski Chillidy dotyczące jego pracy artystycznej, a także zagadnień materii i przestrzeni. Stanowią one punkt wyjścia do zderzenia ze sobą dwóch możliwych sposobów interpretacji jego rzeźb. Pierwszy, Heideggerowski, zwraca uwagę na pozafenomenalny, metafizyczny wymiar dzieła sztuki. Drugi, bliższy duchowi pism i wypowiedzi artysty, jest ujęciem wykorzystującym pojęciowość wypracowaną przez Maurice'a Merleau-Ponty'ego. Rzeźby Chillidy byłyby, używając pojęć Merleau- Ponty'ego, bytami porowatymi w strukturze cielesnej tkanki świata, w której splatają się bryła rzeźby, jej przestrzeń, atmosfery, a także sami doświadczający ich odbiorcy.

Słowa kluczowe

Eduardo Chillida, El peine del viento, rzeźba, materialność, przestrzeń

Chillida chce, żeby żelazo ujawniło nam wielość rzeczywistości powietrznych. W baskijskiej miejscowości, w której mieszka, na skale naprzeciw morza zamierza zbudować antenę z żelaza, która będzie drżała wraz ze wszystkimi ruchami wiatru. To żelazne drzewo, któremu da wyrosnąć ze skały, nazwie *Grzebieniem wiatru*. Skała, swoim odizolowanym szczytem, sama masywnie odpowie fantazjom sztormu. Żelazo, zwielokrotnione w gałęziach dzięki marzycielskości kowalskiego młota, w całej swej rozległości odda się grzywie wiatru[1].

1 G. Bachelard, *Chillida: el cosmos del hierro*, „Revista de Occidente" 1976, nr 3, s. 27. Wszystkie tłumaczenia z języka hiszpańskiego są moje.

Tak o rzeźbie *El peine del viento*[2] autorstwa Eduarda Chillidy, która w 1976 roku została umieszczona na brzegu Morza Kantabryjskiego w Donostii-San Sebastián, pisał Gaston Bachelard. *El peine del viento* to kompozycja złożona z trzech wbitych w skały, ostatecznie nie żelaznych, a odlanych w stali form w kształcie przypominających nieregularne, wygięte szczęki obcęgów. Są one ułożone na nadbrzeżu tak, by odbijały się w nich promienie słoneczne i by przysłaniała je mgła, a w wietrzne, sztormowe dni – by uderzały o nie wzbite fale, by zaginały się w nich wiatr i deszcz, za każdym razem tworząc wraz z rzeźbą spektakl krajobrazu. Być może Martin Heidegger opisałby ją w taki sposób:

> Jawnie stojąc, budowla spoczywa na skalnym gruncie. Owo spoczywanie dzieła wydobywa ze skały niewiadomą jej nieugiętego, a przecież do niczego nie przymuszonego dźwigania. Jawnie stojąc, budowla stawia opór przetaczającej się nad nią burzy i dopiero w ten sposób ukazuje samą burzę w jej potędze. [...] Stanowcze wypiętrzenie uwidacznia niewidoczną przestrzeń powietrza. Niezłomność dzieła opiera się falom morskiego przepływu i swoim spokojem pozwala przejawić się jego wzbieraniu[3].

Sam Chillida pisał zaś o niej tak: „Moja rzeźba, *El peine del viento*, jest wynikiem równania, w którym w miejsce liczb podstawione zostały żywioły: morze, wiatr, skarpy, horyzont i światło. Formy ze stali mieszają się z siłami i wyglądami przyrody, dialogują z nimi; są pytaniami i twierdzeniami"[4]. Rzeźba, dodawał artysta, „powinna zawsze być odpowiedzialna i uważna na to, co porusza się wokół niej i co czyni ją żywą"[5]. Wpisana w przynależne jej miejsce, w którym nabiera barw i dodatkowych znaczeń, sama czyniąc widocznymi bądź wzmacniając wcześniej niezauważane cechy i właściwości miejsca. Bycie wpisaną w miejsce nie jest równoznaczne z wyrażeniami: „stanąć/ być postawioną" czy też „umieścić/ być umieszczoną", które użyte w odniesieniu do rzeźb Eduarda Chillidy jawią się jako sformułowania wyjątkowo nieodpowiednie, ponieważ – jak pisał Martin Heidegger w swym tekście powstałym z inspiracji dziełami i przemyśleniami Chillidy[6] – rzeźba nie jest bryłą materialną, którą można „włożyć" w pustą przestrzeń w jej rozumieniu fizykalno-technicznym i objąć ją w posiadanie. Przestrzeń raczej zostaje wydobyta na jaw poprzez skupione przez rzeźbę miejsce, dzięki rzeźbie staje się ona namacalna. W ujęciu Heideggera istota rzeźby, metafizyczny charakter jej materialnej objętości, zawiera się w tym, że odnosi nas ona do wymiaru pozafenomenalnego, do tego, co Heidegger nazywa Byciem, Prześwitem bądź Otwartym[7]. Rzeźba, jako dzieło tworzące miejsca, skupiska przestrzeni, „ucieleśnia prawdę Bycia"[8].

W obliczu Otwartego rzeźba przestaje być zwykłym przedmiotem. Materiał, z którego powstała, nasyca się, wzbiera i nabiera wcześniej niedostępnych mu jakości. W Źródłach dzieła sztuki Heidegger pisze, że dzieło-świątynia, w której wydarza się Bycie

> nie pozwala materiałowi zniknąć, lecz przede wszystkim pozwala mu wystąpić, a mianowicie w Otwarte świata dzieła: skała zaczyna dźwigać i spoczywać, i w ten sposób dopiero staje się skałą; metale zaczynają błyszczeć i lśnić, barwy świecić[9].

W ten sposób rzeźba otwiera przestrzeń na to, co jest jej i każdego bytu warunkiem możliwości i co ujawnić się może jedynie w prześwicie. Za sprawą stawania się rzeźby miejscem otwierania się prześwitu Bycia sama jej materialna bryła staje się czymś więcej, zyskuje pewien

2 Chillida stworzył wiele projektów tej rzeźby wykutych w żelazie. Właściwy tytuł wersji z nadbrzeża w Donostii-San Sebastián brzmi *El peine del viento XV*.

3 M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, w: tegoż, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk, R. Marszałek i in., Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 27.

4 E. Chillida, *Escritos*, (red.) N. Fernández, La Fábrica Editorial, Madrid 2005, s. 78.

5 Tamże, s. 61, 102.

6 Por. M. Heidegger, *Sztuka i Przestrzeń*, tłum. C. Woźniak, „Principia" 1991/III, s. 119-130. O wzajemnych związkach Martina Heideggera i Eduarda Chillidy piszę szerzej w artykule *Ucieleśnianie miejsc i otwieranie przestrzeni – spotkanie Martina Heideggera z Eduardo Chillidą*, „Sztuka i Filozofia" 2015, nr 46, s. 24-37. Dokładne studium wpływu Chillidy na pisma Heideggera przeprowadziła Ana María Rabe w artykule *Espacio y tiempo en la vida humana y su experiencia en el arte.Un estudio en torno al intercambio intelectual entre Martin Heidegger y Eduardo Chillida*, „Pensamiento" 2017, nr 73(277), s. 789-821.

7 Por. M. Heidegger, Źródło dzieła sztuki, dz. cyt., s. 50 52.

8 Tenże, *Sztuka i Przestrzeń*, dz. cyt., s. 128.

9 Tenże, *Źródło dzieła sztuki*, dz. cyt., s. 30.

naddatek jakości. Wartość i doniosłość dzieła sztuki pochodzi z rzeczywistości pozamaterialnej; skała nie będzie skałą, póki nie wykroczy poza siebie samą; barwa nasyci się dopiero wtedy, gdy oprócz pigmentu odnajdziemy w niej dodatkową jakość, niesprowadzalną do samego materiału. Paradoksalnie więc, w tym samym momencie, w którym ujawnia się Bycie, Otwarte, sama rzeźba i jej materialna objętość przestają być istotne. Rzeźba nie będąca przestrzenią wydarzania się prawdy Bycia nie jest bowiem dziełem sztuki, a jedynie materialną rzeczą.

Heidegger myśli o materii wyłącznie jako o przestrzeni wydarzania się, odsłaniania się prawdy Bycia. Materia jest dla niego ważna o tyle, o ile możliwe jest przekroczenie jej materialnej powłoki, aby wykroczyć ku rzeczywistości niezmysłowej. Nie bez przyczyny sztuką, która w najdoskonalszy sposób kieruje nas ku Byciu, była dla Heideggera poezja. Metafizyka heideggerowska narzuca, ostatecznie, wyzbycie się materialności w imię tego, co istnieje poza materialnym, jednostkowym bytem. Tymczasem jednak, kierując się zapiskami Chillidy można podążyć również innym tropem, który nie zaprowadzi rozważań o materialności rzeźby na grząskie grunty metafizyki i pozwoli pomyśleć materialność rzeźby, nie wracając do ujmowania jej w binarnych kategoriach formy i materii jako przeciwieństw, których złączeniem byłoby dzieło sztuki: rzeźba jako uformowana materia.

Uparte poruszanie się przez Chillidę w obszarze zmysłowości, w wielozmysłowości, jaką nadaje on przestrzeni i jej pojęciu, pozwala odczytać jego dzieła jako „tkanki żywej cielesności"[10]. Wydawałoby się, że rzeźby Chillidy powstałe w materiałach takich jak żelazo, stal i beton, powinny być oddalone od delikatnych struktur z pism Maurice'a Merleau-Pontiego, jednak ich zneutralizowana poetycką formą masywność pomaga nam zdać sobie sprawę z istnienia „cielesnej tkanki rzeczy", w której gąszczu żyjemy my i rzeźby. Na marginesie warto dodać, że Chillida nie tworzył tylko w tak masywnych, topornych materiałach. Oprócz stali i betonu rzeźbił również w drewnie i alabastrze, za każdym razem szukając materiału odpowiadającego aromatowi rzeźby, którą miał zamiar stworzyć[11] i, zarazem, formy współgrającej z materiałem. Każdy materiał ma swoje unikatowe właściwości, wyróżniające go ograniczenia i możliwości, za którymi artysta podąża i wchodzi z nimi w dialog.

Pracuję z wieloma materiałami na raz, ale zawsze wiedząc jaki materiał wybrać, żeby idealnie odpowiadał danemu momentowi. Przestrzeń i materia są dla rzeźby bardzo ważne. Kamień, glina itd. są materiami bardzo ograniczonymi i powolnymi. Przestrzeń jest materią bardzo szybką. Jest tak żywa, że wydaje się, jakby jej nie było. Poprzez nawiązanie kontaktu pomiędzy moim wyobrażeniem i nową materią, wytwarza się coś nowego.

Tak więc, zgadzam się na reakcję materii wynikającą z jej wewnętrznych zasad i dostosowuję mój pomysł do materii, z którą pracuję. Pomiędzy żelazem i przestrzenią nieustanie toczy się walka. Ale żelazo jest na przestrzeń zawsze otwarte; przestrzeń włączona w dzieło to też przestrzeń, która je otacza.

Z alabastrem sprawa wygląda zupełnie inaczej: przestrzeń wchodzi we wnętrze kamienia, jest pustką znajdującą się w jego środku. W glinie znajdują się zaś *lurrak* [ziemie]: samo to złożenie tworzy wszechświat. Innym problemem jest przestrzeń, która je otacza, ale wewnątrz coś się wydarza, w środku wszechświata ograniczonego bryłą[12].

Tym, co interesowało Chillidę, było współgranie i zmienianie się form pod wpływem kolejnych, nawiązujących się pomiędzy nimi relacji[13]. Uniwersum, w którym porusza się jego twórczość, jest światem materialnym, chociaż nie zredukowanym do samej materii widzialnej. Głównym pojęciem, jakim posługiwał się artysta, jest „przestrzeń" *el espacio*; choć równocześnie uznaje on „czas" za pojęcie bliźniacze wobec „przestrzeni"[14].

Różne rodzaje przestrzeni, charakterystyczne prędkości i rytmy tworzą wielość świata zmysłowego. Jak pisze Chillida (jego zapiski stanowią raczej zbiór pytań niż konstatacji), być może

10 M. Merleau-Ponty, *Splot Chiazma*, tłum. M. Kowalska, w: tegoż, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996.
11 Por. E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt. s. 41 .
12 Tamże, s. 60.
13 Tamże, s. 49.
14 Tamże, s. 53.

jest ona tym, co „zajmuje miejsce i nie ma miary"[15], a więc nie jest mierzalna w sposób geometryczny. „Geometria dla mnie nie istnieje, nie przestrzegam żadnych praw (*yo soy un fuera de la ley*)"[16] – dodawał. Przestrzeń pozageometryczna może być pozytywna i negatywna, wewnętrzna, zewnętrzna, wklęsła lub wypukła, wolna, szybka, ograniczona bądź bezmierna, lekka, ciężka, zróżnicowana albo jednorodna[17]. Materia jest jednym z rodzajów czy też atrybutów przestrzeni, wolniejszym niż przestrzeń, która nas otacza, i która wydaje nam się niematerialna i pusta: „Przestrzeń i materia nie różnią się od siebie tak bardzo, być może tym, co je odgranicza jest różnica prędkości. Materia byłaby wolniejszą przestrzenią, bądź też przestrzeń szybką materią"[18].

Różne przestrzenie zostają od siebie oddzielone za sprawą wytyczenia pomiędzy nimi granicy – *el límite*. Granica, „główny bohater przestrzeni" sprawia, że przestrzeń przestaje być anonimowa[19]. Praca rzeźbiarska polega na formowaniu granic, odgraniczaniu od siebie różnych rodzajów przestrzeni. Nie tylko materialnych, ale też czasowych, ponieważ każdej przestrzeni odpowiadają właściwy jej czas i rytm, czyli czas muzyczny, który nie jest czasem mierzonym przez zegarki, ale właśnie rytmem, harmonią, częstotliwością, niegeometrycznymi miarami[20]. Każda przestrzeń zawiera w sobie właściwą jej czasowość.

Różne rodzaje przestrzeni nie wypełniają sobą jednej, homogenicznej archi-przestrzeni, jaką wyobrażają sobie geometrzy. Zamiast niej, należałoby wyobrazić sobie niejednorodną, wewnętrznie zróżnicowaną strukturę o różnych prędkościach, gęstościach, natężeniach. Merleau-Ponty opisując cielesną tkankę świata, posługuje się słowem „żywioł". Rozumie je w znaczeniu, jakie nadawali mu starożytni, a więc nie jako element, ale raczej materialną, choć, zaznacza, niesubstancjalną strukturę, z której wyrastają i w której splatają się, nakładając na siebie różnorodne, wibrujące przestrzenie widzialnego i dotykalnego[21], którą można opisać odwołując się do przykładu fałd, o których Chillida pisał, że

> są być może formą, w której materiał ukazuje swoje właściwości. Formą, w której przyjmuje światło i ciężkość. Formą, w której dostosowuje się do tego, co przykrywa. Jeśli pokrywa ramiona, wytwarza fałdy, które są wynikiem ruchów struktury ramienia. Te fałdy nigdy nie są identyczne, ponieważ nie są takimi ruchy życia[22].

Przestrzenie, tak jak fałdy nakładają się, zaginają i dostosowują do siebie nawzajem. Przestrzeń wewnętrzna, niewidzialna, jest spleciona z widzialną przestrzenią zewnętrzną w strukturze cielesnej tkanki świata, jak to przedstawiał Merleau-Ponty.

> Moja cielesna tkanka i tkanka cielesności świata zawierają więc strefy jasne, prześwity, wokół których krążą ich strefy mroczne, i widzialność pierwotna, widzialność *quale* i rzeczy, nie istnieje bez widzialności wtórnej, dotyczącej podstawowych linii sił i wymiarów, cielesna tkanka masywna nie istnieje bez cielesności subtelnej, ciało chwilowe bez ciała chwalebnego. […] [Ich wspólny horyzont] jest nowym typem bytu, bytem porowatym, wypełnionym rozmaitymi związkami, ogólnym, i ten, przed którym horyzont się otwiera, zostaje przezeń wciągnięty, otoczony. Jego ciało i oddalone rzeczy należą do tej samej cielesności lub widzialności w ogóle, która panuje między nimi a nim, a nawet poza horyzontem, pod jego powłoczką, w samych głębinach bytu[23].

Porowatym bytem opisywanym przez francuskiego fenomenologa byłaby więc nie tylko różnorodna przestrzeń, ale również każda rzeźba – poprzez gry jej form – i każda rzeźba w przestrzeni, ponieważ przestrzeń wewnętrzna i zewnętrzna rzeźby należy do niej. Porowatość rzeźby

15 Tamże, s. 64.
16 Tamże, s. 66.
17 Tamże, s. 56.
18 Tamże, s. 55. „Materia, przestrzeń i czas są, przede wszystkim, rzeczami nierozłącznymi, aż do tego stopnia, że nie wiem, czy rzeczywiście różnią się one od siebie. Wiele razy zadaję sobie pytanie, czy związek, który wytwarza się pomiędzy przestrzenią zajmowaną przez materię, przestrzenią pustą i czasem bądź trwaniem, nie odpowiadałby zagadnieniu różnych stopni prędkości" – E. Chillida w: *Materia, experiencia y acontecimiento natural. Conversación con Eduardo Chillida, mantenida y transcrita por Santiago Amon*, „Revista de Occidente" 1976, nr 3, s. 48.
19 Por. E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 55, 58.
20 Tamże, s. 53.
21 Por. M. Merleau-Ponty, *Splot Chiazma*, dz. cyt., s. 149-150.
22 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 70.
23 M. Merleau-Ponty, *Splot Chiazma*, dz. cyt., s. 152.

ujawnia się także wtedy, gdy rzeźba jest przez kogoś doświadczana. Chillida tworzył wiele swych rzeźb w taki sposób, by wraz z poruszającym się widzem, poruszały się także ich bryły. Mówił, że ukończona rzeźba staje się dla niego samego martwa i ożywa wtedy, gdy odbiorca wejdzie z nią w relację i dzięki temu nada jej nową czasowość.

> Rzeźba, gdy się ją zakończy, „umiera", i jako taka pojawia się przed oczami widza, który w rzeczywistości „jest żywy". W tym momencie, gdy rzeźba nabiera znaczenia, wytwarza się rodzaj czasowej wymiany. Rzeźba nie żyje, ale czyni ją żywą i ruchomą ten, kto zatrzymuje się przed nią i na nią patrzy[24].

Martwa rzeźba nabiera życia wtedy, gdy widzowie, patrząc na nią i doświadczając jej zmysłowej obecności, wprawiają ją w ruch obdarzając swoją własną czasowością.
Również *El peine del viento* jest bytem porowatym, wraz z nieodłącznymi od niego skałami, wiatrem, słońcem, mgłą, deszczem, morzem i falami. Każde z nich jest jako takie innym rodzajem materiału, a więc innym rodzajem przestrzeni. Te przestrzenie różnią się modulacjami, prędkościami, częstotliwościami i wchodzą we wzajemne relacje właśnie dlatego, że umożliwia je porowatość struktur przestrzennych. Takim ciałem porowatym jest również człowiek, którego, jak pisał Chillida, przeszywają ciągłe wibracje zbliżone do mrowienia, drętwienia zębów (*la dentera*[25]): „Czym jest drętwienie zębów? Podejrzewam, że jest reakcją organiczną wytworzoną przez fizyczną wibrację. Jest coś takiego, jak ciągłe drętwienie zębów, powodowane wibracjami. Cały człowiek wtedy, jeśli jest uruchomiony, jest anteną"[26] która żywo reaguje na przestrzeń otaczającą go i przeszywającą swymi drganiami.

24 E. Chillida w: *Materia, experiencia y acontecimiento natural. Conversación con Eduardo Chillida, mantenida y transcrita por Santiago Amon*, dz. cyt., s. 48.

25 Słowo *la dentera* w znaczeniu przenośnym oznacza również niepokój, lęk, zmartwienie. Według słownika Hiszpańskiej Akademii Królewskiej *la dentera* to „Nieprzyjemne uczucie, którego doznaje się w zębach i dziąsłach, wywołane spożyciem kwaśnych bądź cierpkich substancji, usłyszeniem określonych, szorstkich dźwięków, dotknięciem określonych materiałów, nawet w momencie przywołania ich z pamięci", za: http://dle.rae.es/?id=CDEjLeW.

26 E. Chillida, *Escritos*, dz. cyt., s. 36.

Bibliografia

Bachelard G., *Chillida: el cosmos del hierro*, „Revista de Occidente" 1976, nr 3, s. 24-47.

Chillida E., *Escritos*, (red.) N. Fernández, La Fábrica Editorial, Madrid 2005.

Heidegger M., *Sztuka i Przestrzeń*, tłum. C. Woźniak, „Principia" III 1991, s. 119-130.

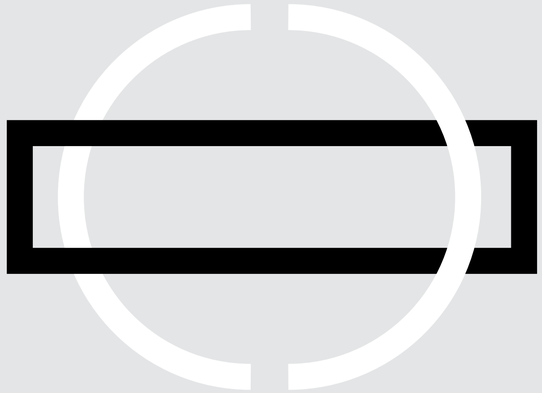
Heidegger M., *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, w: tegoż, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk, R. Marszałek i in., Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.

Kaźmierczak M., *Ucieleśnianie miejsc i otwieranie przestrzeni – spotkanie Martina Heideggera z Eduardo Chillidą*, „Sztuka i Filozofia" 2015, nr 46, s. 24-37.

Materia, *experiencia y acontecimiento natural. Conversación con Eduardo Chillida*, mantenida y transcrita por Santiago Amon, „Revista de Occidente" 1976, nr 3, s. 44-55.

Merleau-Ponty M., *Splot Chiazma*, tłum. M. Kowalska, w: tegoż, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996.

Magda Kaźmierczak – absolwentka Instytutu Filozofii UW i doktorantka w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii UW, studiowała również na Uniwersytecie Complutense w Madrycie. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą problematyce materialności sztuki w filozofii Jacquesa Derridy. Autorka artykułów poświęconych teorii „czystej widzialności" Konrada Fiedlera, koncepcji „szarego punktu" Paula Klee, sztuce Eduarda Chillidy, poezji Francisa Ponge'a, a także figurze „marrana" w pismach Jacquesa Derridy.



Odpowiedzialność medium

Anna Kawalec
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
kawalec@kul.pl

Sztuka jako medium. Rozważania o celu i nadrzędności dzieła

Abstrakt

W prezentowanym artykule stosuję kategorii medialności sztuki w analizie dynamik społecznych w ujęciu ponadkulturowym. Celem, jaki sobie stawiam, jest skonfrontowanie estetycznego znaczenia dzieła sztuki, formowanego przez wieki w świecie zachodnim, z pojęciem dzieła jako medium społecznego, poza wymiarem estetycznym. To ostatnie znaczenie sytuuje dzieła sztuki w grupie elementów rzeczywistości, które odgrywają rolę sprawczego przekaźnika intencji, jako elementy środowiska człowieka. Przekroczenie pozycji kulturowych i dyscyplinarnych pozwala na traktowanie „medium" jako elementu działania i dziania się, oraz konsekwentnie – „dzieła sztuki" jako sprawczego medium społecznego. W wymiarze relacji mamy więc do czynienia z dwiema stronami medialności: sprawstwem oraz celem działania. Obie są kategoriami z obszaru teorii działania, lecz też obie są konstruktami odnoszącymi się do konkretnego działania podmiotu lub innych elementów rzeczywistości, w tym „dzieł sztuki", a to oznacza ich zdeterminowanie kryteriami społecznymi, także moralnymi.

Słowa kluczowe

medium, sprawstwo, cel, holistyczne ujęcie sztuki, estetyka/antropologia

Sztuka nie była i nie jest jedynym i oczywistym przedmiotem estetyki[1]. Chętnie jednak jako teoretyczne i instytucjonalne zaplecze akceptuje właśnie estetykę, która czuwa nad zmysłowo dostępnymi właściwościami sztuki i ich statusem w hierarchii wartości społecznych. Chętnie także instytucjonalna estetyka podjęła się opieki nad dziedziną sztuki – jako specyficznym polem wytworów ludzkich cechujących się właściwościami estetycznymi. Sztuka może już bez posądzenia o nadużycie określać siebie jako oryginalną dziedzinę działania ludzkiego, estetyka natomiast zyskała - specyficzny wobec innych przedmiotów poznania - przedmiot badań, motywujący jej autonomię. Nieprzypadkowo więc nastąpiła koincydencja obu pól estetycznych w kulturze zachodniej: pewnego typu poznania ludzkiego oraz wytworów człowieka. Nieprzypadkowo także

1 Wyjaśniali tę tezę w klasycznych polskich opracowaniach m.in. W. Tatarkiewicz, M. Wallis, a w nowszych, poza polskich tekstach, np. N. Zangwill. Zob. N. Zangwill, *Aesthetics and Art*, „The British Journal of Aesthetics" 1986, nr 26, s. 257–269.

współgranie obu pól zaowocowało najpierw nieco powściągliwym – zaś od XIX wieku coraz bardziej radykalnym procesem autonomizacji sztuki w życiu społecznym Zachodu.

Powyższy rzut oka na relacje między sztuką a estetyką w świecie zachodnim ma na celu streszczenie tego aspektu kształtowania się dynamiki społeczno-kulturowej, który doprowadził do sytuacji określanej jako zachodni „kult sztuki”[2], sytuacji, w której miejsce np. wartości religijnych zajęła sztuka, ale także pozycję wartości moralnych przejęła instytucja sztuki[3]. Niniejsza rozprawa ma na celu rzucenie światła na inne aspekty dynamizmów ludzkiego świata, posiadających status fundamentalny w życiu jednostki i społeczeństwa, i nie tylko w ograniczonym zasięgu jednej kultury, w tym jednej dyscypliny (według zachodniej klasyfikacji nauk[4]) – lecz w życiu każdego człowieka w każdym miejscu i czasie istnienia.

Zarys znaczeń pojęcia „medium”

Kontekst dyskusji i tworzonej na naszych oczach tradycji dyskursu o sztuce formuje instytucję sztuki jako „medium”[5]. Dodatkowo, sztuka jako medium wpisuje się w rewolucyjne osiągnięcia techniki współczesności, w ramach której sztuka ulokowała siebie w kręgu pola znaczeniowego pojęcia „nowe media” oraz stanęła w pozycji krytycznej wobec własnej istoty i funkcji (nie wychodząc jednak poza utartą zachodnią sieć znaczeń), włączając ten etap swojego rozwoju w zakres pojęcia „post-mediów”. Jednak tak uformowane pojęcie nie dostarcza jasnej i wyraźnej treści ani zakresu pojęcia sztuki. Co więcej, współczesne etapy rozwoju pojęcia oddalają nas raczej od bazowego wymiaru „medialności” sztuki. Dzieje się tak, ponieważ świat zachodni skonfigurował pojęcie „sztuki” i dodatkowo uformował znaczenie pojęcia jej „medialności”, które jednak zdeterminowane jest treścią i zakresem – granicami pojęcia sztuki. Tym samym, przedmiotem badań nad „sztuką jako medium” w obszarze zachodnich pojęć będą, a nawet muszą być, immanentne elementy zbioru „sztuki”.

Język polski posiada jednak szersze znaczenia łacińskiego słowa „medium”. Słowniki językowe przywołują następujące etymologiczne znaczenia tego pojęcia: 1) jako środek, połowa; 2) jako narzędzie, sposób (wyrazu); 3) jako umiar; 4) jako sfera, środowisko, publiczność; 5) jako pośrednik, ośrodek przewodzący, przekaźniki, środki, narzędzia; 6) także w znaczeniu ezoterycznym: osoba pośrednicząca. Możemy więc „medium” określić jako pośrednika, osobę pośredniczącą lub przedmiot, narzędzie lub sposób pośrednictwa między dwoma elementami, środowiskami, obszarami. Opisy znaczeń to jednak jedynie tylko jeden aspekt ludzkiego doświadczania i istnienia, przeżywania i funkcjonowania człowieka w świecie. Inny wymiar polega na wartościowaniu elementów rzeczywistości, ich interioryzacji, a także aplikacji przez człowieka w życiu codziennym.

Aplikacją egzemplifikującą przywołaną funkcję jest popularna formuła „cel uświęca środki”, bazująca na opisowo-normatywnej rozprawie Niccolo Machiavellego *Książę*[6]. Co zakłada owa formuła?[7] Ogólne znaczenie, odczytywane przez każdą jednostkę w zachodniej kulturze, można odnieść do wskazówki przyjęcia w sytuacji wyboru środków konkretnego działania postawy radykalnie zdeterminowanej celem podjętej aktywności, jej skutecznością. Chociaż więc wielu współczesnych nie akceptuje postawy proponowanej przez Machiavellego, widząc w niej potencjał szkodliwego oddziaływania na życie innych, to równocześnie wyznaczniki najwyższej skuteczności determinują wszystkie niemal obszary naszej cywilizacji, jej wymiarów technicznych i technologii funkcjonowania społecznego. Także obszaru sztuki[8].

W prezentowanym tutaj artykule skonfrontowane zostanie estetyczne znaczenie dzieła

2 Zob. m.in. A. Gell, *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, w: *Anthropology, art and aesthetics*, (red.) J. Coote, A. Shelton, Clarendon, Oxford 1992, s. 40–66. Reprint: A. Gell, *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*, (red.) E. Hirsch, Berg, Oxford 2006, s. 159–186.

3 Na przedstawioną sytuację skarżył się m.in. J. Grotowski (por. P. Brook, „Preface”, w: *Jerzy Grotowski: Towards a Poor Theatre*, Simon and Schuster, New York 1968, s. 13).

4 Tekst wpisuje się w tendencję, która znalazła wyraz w pracach zwłaszcza współczesnego badacza antropologii Timothy'ego Ingolda. Zob. T. Ingold, *General introduction*, w: *Companion Encyclopedia of Anthropology*, (red.) T. Ingold, Routledge, London 1996, s. 13–22.

5 W tę tendencję wpisuje się Kongres Estetyki Polskiej, zorganizowany przez PTE oraz Akademię Sztuki w Szczecinie w 2017 roku.

6 Zwłaszcza w rozdziale XXV, poświęconym wpływowi losu i ludzkiej woli na sprawy ludzkie.

7 Na temat niedopowiedzeń tkwiących w owej formule oraz literatury jej poświęconej zob. m.in. M. Karwat, *O wielorakim sensie formuły „cel uświęca środki”*, „Teoria polityki” 2017, nr 1, s. 143–171.

8 Tak w obszarze artystycznym, jak i społecznym. Osobną formułę skuteczność sztuki zyskała dziś dodatkowo w obszarach performatyki i sztuk performatywnych. Wśród dominujących tendencji przykładem już klasycznym są wskazania na funkcje sztuki, jak np. szokowanie czy „rewolucje” społeczne (por. performanse grupy kuratorów podczas Konfrontacji Teatralnych w Lublinie, październik 2013).

sztuki, formowane przez wieki w świecie zachodnim - z pojęciem dzieła jako medium społecznego, poza wymiarem estetycznym. To ostatnie znaczenie sytuuje „dzieła sztuki" w grupie elementów rzeczywistości, więc także artefaktów, które odgrywają rolę sprawczego przekaźnika intencji, stanowiących środowisko człowieka. Przekroczenie pozycji kulturowych i dyscyplinarnych pozwala na traktowanie „medium" jako (holistycznie ujmowanego) elementu działania i dziania się, oraz konsekwentnie - „dzieła sztuki" jako sprawczego medium społecznego. Sprawstwo jest więc decydującą i podstawową kategorią uzasadniającą i przekraczającą (równocześnie) estetyczne i antropologiczne kategorie, a także inne (zachodnie) punkty widzenia. Mamy zatem do czynienia z dwiema stronami relacji medialności: sprawstwem oraz celem działania. Obie są kategoriami z obszaru teorii działania, lecz przede wszystkim obie są konstruktami odnoszącymi się do konkretnego działania jednostki lub innych elementów rzeczywistości, w tym „dzieł sztuki", a to oznacza ich zdeterminowanie kryteriami moralnymi i społecznymi.

Estetyczna koncepcja dzieła sztuki

Dla zobrazowania kierunku myślenia „estetycznego" posłuży przykład koncepcji brytyjskiego estetyka Nicka Zangwilla. Następnie dokonam konfrontacji tej koncepcji ze stanowiskiem antropologicznym na temat sztuki Alfreda Gella. Obie pozycje zobrazują dwa nurty tradycji zachodniej i niezachodniej.

Twórca monografii *Metaphysics of Beauty*[9] – przejawiającej powrót do fundamentalnych zagadnień w nurcie filozofii analitycznej – bada ludzkie poznanie i przedmioty sztuki w ludzkim otoczeniu w kontekście estetyki neokantowskiej. Już w roku 1986 Zangwill sformułował bazową ocenę dotychczasowej historii estetyki, stwierdzając, że: „z wyjątkiem Kanta Trzeciej Krytyki cała historia estetyki jest jedną wielką klęską"[10]. Już wtedy Brytyjczyk zaproponował, by estetyka w badaniach konsekwentnie pomijała sztukę. Według niego, estetyka powinna badać Piękno – nie dzieła sztuki (preferencja B nad A), gdyż taki przedmiot nie naraża estetyki na wątpliwe i zmienne fakty artystyczne, dostarcza natomiast wiedzy o specyficznym poznaniu estetycznym. Postawa ta znajduje uzasadnienie w zaakceptowaniu przez Zangwilla tezy, że istnieje niezależny (może też wcześniejszy) wymiar estetyczny ludzkiego doświadczenia. O oryginalności estetycznego wymiaru ludzkiego doświadczenia świadczy według estetyka fakt, iż stosujemy estetyczne pojęcia[11]. Według tej idei mówimy o „dziele sztuki", kiedy mówimy o „dziele sztuki" z bagażem znaczenia nadanym pojęciu w świecie zachodnim.

Estetyczny fundament rzeczywistości może wyrażać się jednak także, choć nie tylko, poprzez „rzeczywiste dzieło sztuki", tj. dzieło, które jest medium, „ciałem" estetycznych emocji. Znaczenie tego dzieła jest nierozdzielne od sposobu jego ekspresji w medium i od medium jako takiego; jak pisze Zangwill: „[t]o, co jest wyrażone, w estetycznym sensie, jest nieoddzielne od medium, w którym zostało wyrażone"[12]. W takim ujęciu istotą dzieła jest jego medialność, nieusuwalna i nie do zmiany w obrębie konkretnego dzieła sztuki[13]. Z tego względu brytyjski estetyk w 1986 roku zaproponował, aby centralnym tematem filozofii sztuki uczynić „twórcze myślenie", także to odnoszące się do wykonywania dzieł sztuki[14].

Przedmiot „twórczego myślenia" dostarcza filozofii sztuki (estetyce jedynie akcydentalnie) określonych korzyści. Przede wszystkim będziemy mniej skłonni, aby przyjmować elitarną perspektywę myślenia o sztuce jako o czymś, co jest produkowane przez profesjonalistów, co ma być wystawione lub wykonywane w wyznaczonych instytucjach, a także dostrzeżemy, że myślenie twórcze rozwija się w codziennych działaniach[15]. Zaprezentowane podejście Zangwilla wyraża nie tylko tendencje we współczesnej sztuce i myśleniu o sztuce. Jest raczej poszukiwaniem sposobu przekroczenia aporii, której doświadcza sztuka, uformowana w świecie zachodnim, czyli

9 Zob. N. Zangwill, *Metaphysics of Beauty*, Cornell University Press, Ithaca and London 2001.

10 Tenże, *Aesthetics and Art*, „The British Journal of Aesthetics" 1986, nr 26, s. 259.

11 „What is it for the content of an emotion (or «idea») to be distinctively aesthetic? Precisely to employ aesthetic concepts!". Tamże, s. 259–260.

12 Tamże, s. 259–60.

13 Gdyż innym dziełem będzie artystyczny wyraz za pomocą narzędzia słów poezji, inny, gdy ktoś posłuży się barwami, jeszcze inny, gdy użyje narzędzia ciała.

14 „The central topic in the philosophy of art is... not works of art at all but what we might call «creative thought» [...] But I do not recommend that we should remain silent about the creative thought which goes into making a work of art". Tamże, s. 266.

15 Por. tamże, s. 267.

zdeterminowana granicami zachodniego „art world" lub koniecznością zajmowania miejsca na społecznym piedestale wyrażającym się w postawach wyznawców „kultu sztuki".

Chociaż więc w wymiarze dyscypliny estetycznej Zangwill kroczy ścieżkami Kanta, w wymiarze filozofii sztuki dostrzega potrzebę przekroczenia tradycyjnych zachodnich schematów[16], między innymi w celu modyfikacji mediacyjnego charakteru i statusu sztuki w środowisku społecznym, a w konsekwencji zmiany jakości relacji społecznych.

Antropologiczna koncepcja dzieła sztuki

Estetycy coraz częściej zdają sobie sprawę, iż estetyka nie jest samotną wyspą wśród innych subdyscyplin filozoficznych. John Dyck zachęca m.in. do zaangażowania w badania estetyczne innych przestrzeni filozofii, zwłaszcza aspektów filozofii społecznej i politycznej, do skoncentrowania uwagi na niezachodniej i nieklasycznej sztuce, a także do przekroczenia tradycyjnych granic estetyki ku tradycjom niezachodnim[17]. Według Dycka, filozoficzni estetycy boją się korzystać z dorobku innych obszarów badawczych, przede wszystkim z powodu nieznajomości tych terenów.

Podejmując wyzwanie Dycka, w artykule prezentuję alternatywn**ą** (choć miejscami zbieżn**ą** z estetyczną) antropologiczn**ą** koncepcj**ę** sztuki. Jest to koncepcja proponująca spojrzenie na dzieło sztuki przez „antropologiczne okulary", te zaś – jeśli są konsekwentnie antropologiczne – widzą każdy artefakt jako medium społeczne. Oczywiście, w antropologii sztuki, jak w każdej dyscyplinie, istnieją różne stanowiska, łączy je jednak (szeroko rozumiana) idea, iż dzieło sztuki pełni funkcję przekaźnika znaczeń społeczno-kulturowych. Oczywiście, z taką tezą zgodzi się również większość estetyków, jednak nie jedynie o spór funkcji sztuki chodzi w tym miejscu; walka toczy się raczej o przyjęcie bazowych stanowisk ontologicznych. Konsekwentny antropolog społeczny uważać będzie mianowicie, iż dzieło/artefakt jest wytworem obiektywnie, realnie istniejącym, materialnym, również w przypadku tworów o charakterze performatywnym, jak ox-song wśród Nuerów ***w południowym Sudanie***, performanse Nigela Rolfe'a, czy też ukłony feretronów na Kaszubach. Konsekwentny estetyk natomiast prymarne pole zostawia podmiotowemu poznaniu.

Mniej konsekwentni antropologowie próbują uzgadniać tradycję zachodnią/estetyczną z semiotyczną. W ten sposób czyni Robert Layton, który bada, „jak wytwarzane są sztuki wizualne i jak funkcjonują w niezachodnich społecznościach"[18], a więc jaką rolę pełnią w życiu społecznym tych grup. Według Laytona, w tradycji myśli o sztuce istnieją dwie definicje sztuki: pierwsza – w kontekście estetycznym (w charakterze intencjonalnej funkcji dzieła sztuki, jako przyjemność estetyczna i jako kryterium formalnej organizacji dzieła, od czasu pitagorejczyków określanej jako „zrównoważona złożoność rytmu i harmonii") oraz druga definicja przedstawiająca sztukę jako rodzaj komunikacji – w formie specyficznych zastosowań obrazów (zwłaszcza przez intuicyjny odbiór podobieństwa w niepodobieństwach). Według semiotyka sztuki, w poezji na przykład nie „piękna forma" jest istotna, lecz słowa, zwłaszcza metafory, pozwalające odkryć owo podobieństwo w niepodobieństwach.

Inny czołowy antropolog Howard Morphy również nie unika zachodnich kategorii estetycznych[19]. Morphy jest autorem tzw. dualistycznej definicji sztuki. Według niego, „sztuka" obejmuje: dzieła, które jedynie znaczą, jak też dzieła, które i znaczą, i są estetyczne lub wzmacniają estetyczną funkcję dzieł służących jako reprezentacje lub też prezentacje elementów różnych systemów religijnych, politycznych i innych danej społeczności. Takie podejście integralne antropologów nie jest jednak powszechne; znacznie częściej można zetknąć się z podejściem interkulturowym w badaniach nad sztuką. Najrzadziej jednak spotkać można antropologów, którzy od początku do końca budowania teorii przestrzegają metodologicznych zasad antropologii.

16 W 2001 roku w *Metaphysics of Beauty* Zangwill podejmie już jednak badania nad dziełami sztuki w kontekście wartości. Stwierdzi, iż właściwości estetyczne powstają na bazie właściwości nieestetycznych (s. 2 i n.), a samo piękno zależy od innych estetycznych właściwości, tj. brzydoty, elegancji czy delikatności. Zangwill w przywołanej monografii dzieli też właściwości dzieła sztuki na: formalne, czyli te, które w całości zdeterminowane są przez wąskie nieestetyczne właściwości, jak: właściwości zmysłowe, wewnętrzne czy policzalne właściwości fizyczne, oraz nieformalne, czyli te, które są częściowo zdeterminowane przez szeroko nieestetyczne właściwości, jak historia wytworzenia dzieła czy recepcja.

17 Por. J. Dyck, *A Beautiful Future for Aesthetics: Three Avenues of Progress*, „Biulletin Aesthetics" 2017, s. 1–3.

18 R. Layton, *The anthropology of art*, Cambridge University Press, Cambridge 1991 (First edition, 1981) s. 4.

19 Zob. H. Morphy, M. Perkins, *The Anthropology of Art. A Reflection of its History and Contemporary Practice*, w: *The Anthropology of Art: A Reader*, (red.) H. Morphy, M. Perkins, Wiley-Blackwell Publishing, Malden, Oxford 2005, s. 1–32 oraz H. Morphy, *The Anthropology of Art*, w: *Companion Encyclopedia of Anthropology*, (red.) T. Ingold, Routledge, London, New York 1994, s. 648–685.

Być konsekwentnym antropologiem oznacza przyjąć określoną postawę życiową, sposób bycia i poznania. Oznacza to konieczność opuszczenia bezpiecznych brzegów „wybranego towarzystwa Zachodu", jedynie uprzywilejowanego do spojrzenia na mieszkańców „innych kultur" i przygotowanie się do poznania, że „wśród tych Innych, których towarzystwo na ziemi dzielimy (choćby czasowo) wszyscy jesteśmy podróżnikami na tym świecie"[20]. Z tego fundamentalnie egzystencjalnego założenia wychodzi m.in. Alfred Gell, który proponuje konsekwentnie antropologiczną teorię sztuki. Ten brytyjski antropolog unikał zachodnich przesądów, jak „kult sztuki" czy „artysty", twierdząc, że wszelka teoria sztuki powinna być funkcjonalna we wszystkich przypadkach, że powinna być zakotwiczona w cechach, które charakteryzują członków gatunku *Homo Sapiens*. Teoria taka ma opierać się na wynikach badań etnograficznych, z drugiej jednak strony – ma ona mieć cechy uniwersalne – właśnie dlatego, że jednostka *Homo Sapiens sapiens* jest zawsze i wszędzie taka sama. Zagadnienia więc typu „Czym jest piękno dla X-ów lub Y-ów?" – zagadnienia powszechnego podejścia interkulturowego – nie są materiałem teorii zawsze i wszędzie stosowanej w odniesieniu do przedmiotów sztuki.

„Antropologiczne okulary" umożliwiają, według Gella, dostrzeżenie przedmiotów czy działania jako sprawców interakcji społecznych. Ta fundamentalna zasada konstytuuje całą teorię antropologa, który unika skomplikowanych dedukcji rodem z filozofii, także tych na temat sprawstwa. Zasada dla Gella jest konkretna i funkcjonalna, można ją też zaprezentować w formie elementów generalnej idei, jak choćby ta składowa, która dotyczy struktury relacji. Według Gella więc, świat społeczny to nie instytucje (nawet społeczne), lecz intencjonalne relacje interpersonalne zapośredniczone przez indeks[21]. Nie ma w nich miejsca na eksperymenty – gdyż życie jest materiałem realnym, realizującym się „na serio", doświadczanym przez konkretnych ludzi, niepodlegającym teoretycznym manipulacjom[22] ani artystycznym eksperymentom. Pomiędzy dwiema osobami – które łączyć może jedynie związek intencjonalny, jak myśl odbiorcy (nawet niepewne wnioskowanie abdukcyjne[23]) o sprawcy – dochodzi do spotkania, które spowodowane jest przez jakąś formę indeksu, jak artefakt (w świecie zachodnim też dzieło sztuki) czy ekspresja cielesna. Sieć takich relacji jest dynamiczna i nierzadko rozbudowana – tak jak każda realna egzystencja ludzka[24].

Gell, choć proponuje nową terminologię, ciągle używa słów „dzieło sztuki", „sztuka", „antropologia sztuki"[25]. Nadaje im jednak nowe znaczenia. Tak więc Art Nexus (intencjonalna sieć relacji interpersonalnych budowana wokół dzieła) składa się z czterech bazowych elementów, tj.: (((prototyp– sprawca) twórca– sprawca) indeks– sprawca) odbiorca– pacjent. Wewnętrzne składowe nexusu pełnią funkcję sprawcy i przekaźnika intencji. W formule 4-elementowej (zaprezentowanej) twórca– sprawca oraz indeks– sprawca realizują przekaz intencji elementu pierwszego i ostatniego (agent/pacjent), w formule 3-elementowej (bez prototypu) jedynie indeks będzie pełnił funkcję przekaźnika. Gella teoria sprawstwa przewiduje dwa typy sprawców. Pierwszy z nich, tzw. pierwszorzędny (*primery agent*) jest sprawcą oddziałującym intencjonalnie i przyjmującym odpowiedzialność za działanie, sprawca pośredni (*secondary agent*), jak w sytuacji Art Nexus w świecie zachodnim dzieło sztuki, również posiada moc sprawczą w sieci relacji społecznych i dlatego jest pełnoprawnym sprawcą społecznym, dzięki któremu budowane są relacje interpersonalne. Pośrednictwo więc nie tylko nie przeczy sprawstwu – w teorii Gella każdy element środowiska społecznego, gdy pełni funkcję medium (choćby jedynie na płaszczyźnie

20 T. Ingold, *General introduction*, w: *Companion Encyclopedia of Anthropology*, (red.) T. Ingold, Routledge, London 1996, s. xvii.

21 Pojęcie „indeksu", jak i „abdukcji/retrodukcji" Gell czerpie z semiotyki C. S. Peirce'a (zob. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, tu: *General Historical orientation*, rozdz. 1., paragraf 10, punkt 65. oraz 68.), dostosowuje je jednak do wymogów teorii antropologicznej. Na temat niekonsekwencji w stosowaniu przez Gella konceptów Peirce'a zob.: R. Layton, *Art and Agency, a reassessment*, „Journal of the Royal Anthropological Institute" 2003, nr 9, s. 447–463.

22 W przeciwieństwie do teorii performatywnych, które poprzez uogólnione schematy pojęciowe formułują teorie podważające m.in. bazowe zasady ontologiczne, jak np. w obszarze artystycznych działań performatywnych – co jest doświadczeniem pierwotnym, a co wykreowanym (konwencji artystycznej). Por. m.in. eksperyment *The Iron Ship* (Bristol 2000) szeroko opisany przez Baza Kershawa (B. Kershaw, *Performance, Memory, Heritage, History, spectacle – The Iron Ship*, „Studies in Theatre and Performance" 2002, nr 21, s. 132–49 oraz B. Kershaw, *Performance as Research: Live Events and Documents*, w: *The Cambridge Companion to Performance Studies*, (red.) T. C. Davis, Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 23–45), który na jego podstawie formułuje koncepcję metamimezy (zob. A. Kawalec, *Evolutions of Metamimesis – Between Theoretical Category and Method of Artistic Practice*, „Zagadnienia Naukoznawstwa" 2017, nr 2 (212), s. 261–177).

23 Na temat znaczenia abdukcji w koncepcji Gella zob.: A. Kawalec, *Osoba i Nexus*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2016, s. 232–253.

24 Na temat ujęć różnorodnych relacji w świecie sztuki zob.: R. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.

25 Co spotyka się z licznymi zarzutami o niekonsekwencję Gella. Zob. m.in.: H. Morphy, *Art as a Mode of Action: some problems with Gell's Art and Agency*, „Journal of Material Culture" 2009, nr 14, s. 5–27.

intencjonalnej) – jest sprawcą społecznym. Tak więc każdy artefakt, w świecie zachodnim także „dzieło sztuki", posiada moc sprawczą i spełnia funkcję konstytuowania życia społecznego.

Powyższa teza o sprawstwie przedmiotów w środowisku człowieka jest funkcjonalna w życiu każdej grupy społecznej – i tej plemiennej, i wielkich cywilizacji. Była istotna kiedyś i jest aktualna. Egzemplifikują ją różnorodne przykłady, jak np. przywoływany przez Gella przykład kambodżańskich żołnierzy Pol Pota z minami. Jak pisał antropolog, Pol Pot nie byłby Pol Potem, gdyby nie miał swojego „przedłużenia" – miny, którą pozostawia w ziemi i poprzez którą zabija.

> Ich sprawstwo mogłoby być nie do pomyślenia bez połączenia z czasowo-przestrzenną rozszerzoną zdolnością do przemocy za pomocą posiadania min [...]. Miny te są składnikami tożsamości żołnierzy jako osób ludzkich, tak samo jak naciskający palec i litania nienawiści i strachu, które inspirowały ich działanie[26].

Nawet jeśli miny nie są zawsze użyte lub nie zadziałają, to i tak zawsze pozostaje obiektywna wcielona „siła lub zdolność do chcenia ich użycia". Miny wcielają moc i chęć ich użycia – są więc medialnymi sprawcami relacji interpersonalnych.

Różnorodne przykłady oddziaływania artefaktów w świecie człowieka prowadzą do jednego wniosku: rzecz, zjawisko nie jest tylko same dla siebie, lecz silnie na nas wpływa, czasem intensywniej niż drugi człowiek. Medium więc, choć nie posiada cech podmiotowych (rozumności czy wolitywności), przejmuje funkcje konstytuowania relacji społecznych, w wymiarze interpersonalnym, jak i intrapersonalnym. Nie przejmuje jednak funkcji odpowiedzialności. Ta zawsze tkwi w podmiocie. Stąd to nie rzeczy podlegają waloryzacji moralnej – lecz podmiot, sprawca podmiotowy.

26 A. Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford University Press, Oxford 1998, s. 21 (tłum. własne).

Dygresja PONADestetyczna

Krok ku antropologicznemu podejściu do medium, medium sztuki, jest nie tylko krokiem ku podstawom istnienia i poznania elementów środowiska człowieka jako *Homo Sapiens sapiens*. Podejście to proponuje także zintegrowane ujęcie różnych obszarów działania ludzkiego i spojrzenie na nie jako w rzeczywistości (nie w ujęciach dyscyplinarnych czy teoretycznych) nierozdzielnych. Kontynuując tę dygresję (istotną jednak dla wniosków prezentowanych tu rozważań), rozwinę tezę przywołanego w pierwszej części artykułu estetyka Nicka Zangwilla.

Pragnę przypomnieć, iż według brytyjskiego estetyka, o specyfice estetycznego wymiaru ludzkich emocji i generalnie – o obiektywnym istnieniu tego wymiaru – świadczy fakt, iż ludzie stosują pojęcia estetyczne[27]. Ludzie jednak używają pojęć o walorach estetycznych na określenie postaw moralnych czy poznawczych, gdyż bywa, że bohater jest piękny, a artykuł o nim jest zachwycający. Sytuacja ma też odwrotną stronę, gdy mówimy, iż Ślepcy Maeterlincka są prawdziwi, petroglify Kokopelli np. z Mortendad Cave dostarczają bogactwa informacji o świecie Anasazi, a freski w Kaplicy św. Trójcy w Lublinie opowiadają dzieje katolicyzmu, kultury bizantyńskiej i prawosławia, które spotkały się w jednym punkcie czasu i przestrzeni. Także, gdy mówimy, że Chrystus na krzyżu czy Chrystus miłosierny jest dobry, a taniec Qagyuhl – pieśń ku Great Spirit – odnawiający pełnię księżyca pozytywnie wpływa na pory miesiąca, roku.

To pomieszanie znaczeń w naszym potocznym języku może dostarczać pewnej ważnej informacji dla człowieka Zachodu. Chodzi mianowicie o informację na temat zintegrowanego sposobu przeżywania świata przez jednostkę ludzką, nie zaś – jak wykształcona w danej dziedzinie grupa społeczna kultury zachodniej diagnozowałaby – niewykwalifikowanego. Jeśli więc na co dzień stosujemy zintegrowane określenia, to – idąc tokiem dedukcji Zangwilla – istnieje obiektywny zintegrowany wymiar naszego istnienia i przeżywania rzeczywistości, a co za tym idzie – poszukiwanie odseparowanych płaszczyzn estetyki, nauki i innych zaciemnia raczej niż rozjaśnia naszą wiedzę o człowieku, o jego działaniach i wytworach. Co być może ważniejsze – wpływa na nasze sądy, wartościowanie i oceny – także co do działań na polu artystycznym i wytworów -

27 Tamże, przypis 12.

„dzieł sztuki". Propozycja antropologiczna jest zatem próbą zejścia do fundamentów, przyjrzenia się, co i jak działa, na ile oddziałuje oraz jakie są skutki tego oddziaływania. W kontekście tej propozycji estetyczne ujęcie rzeczywistości, choćby radykalne, jest szybkim zatrzymaniem się w drodze po tych schodach wiodących do podstaw.

Wnioski dla estetyki

Spojrzenie na środowisko ludzkie w aspekcie sprawstwa modyfikuje tradycyjne zachodnie klasyfikacje, dyscypliny i teorie. Idol (ikoniczny i nieikoniczny) jest medium sprawczym (według terminologii Gella: indeksem) budującym nexus – sieć intencjonalnych relacji społecznych konstytuujących tożsamość jednostki i społeczności. To właśnie przez owo sprawcze medium przyczynowo oddziałujemy na umysły innych, to za pośrednictwem rzeczy i cielesnych/materialnych ekspresji w naszym otoczeniu kształtujemy nasze środowisko, i odwrotnie – z niego abdukujemy o intencjach sprawcy podmiotowego.

Powyższe oczywiste – zdawałoby się – wnioski nie funkcjonują jednak w świecie zachodnim. Zdjęcie z piedestału „artysty", dowartościowanie oddziaływania rzeczy w środowisku społecznym i – co ważne – wyciągnięcie z tego faktu wniosków dla życia społecznego (nie tylko w wymiarze komfortu życia niektórych), a także zanegowanie wartości artystycznych *Wina Dnia Świętego Martyna* Bruegla Starszego, podważenie dyscyplinarnych granic estetyki[28] jest nie do pomyślenia przez przedstawicieli świata Zachodu, dumnych ze swych wielowiekowych osiągnięć[29].

Wspólnym jednak mianownikiem dla zachodniego estetycznego podejścia do świata oraz dla podejścia antropologicznego – może być kategoria sprawstwa. Jest ona tym bardziej użyteczna, że pozwala na ujęcie wielości i różnorodności indeksów (w tym zachodnich „dzieł sztuki"[30]). Krok poza zachodnią tradycją nazywania, poznawania i porządkowania rzeczywistości otwiera szeroko okno na postrzeganie także „sztuki" w łączności z człowiekiem, według Ingolda zasady, iż „antropologia [...] jest filozofią, ale w centrum z ludźmi"[31]. Patrząc z tej perspektywy, można też dojść do wniosku, że przedmiotem estetyki – oprócz tradycyjnych zachodnich pojęć „sztuki" i „piękna" – może się stać bazowa ludzka postawa, która wśród niektórych plemion jest naturalna i stała, wśród zachodnich społeczności zaś jedynie zjawiskowa, akcydentalna. Postawą tą jest urzeczenie, zachwyt i oczarowanie[32].

Proponuję zatem, aby przedmiotem estetyki, jeśli nie jedynym, to na równi ze „sztuką" i „pięknem", uczynić realne postawy ludzkie, które rodzą się w zetknięciu z elementami świata, które nie są jedynie abstrakcyjnymi kategoriami uformowanymi w jednej cywilizacji, choćby ogromnie rozwiniętej, lecz codziennymi postawami ludzkimi, które odpowiadają na świat i budują go zarazem. Obie te funkcje wynikają z przeżywania świata przez człowieka i obie są budujące. Propozycja ta idzie krok poza formułę Alfreda Gella, który „urzeczenie" dziełem sztuki traktował w kategoriach świata społecznego. W tym wymiarze postawa urzeczenia rodzi się, gdy odbiorca dzieła nie nadąża za kolejnymi krokami działania sprawcy/artysty (intelektualnie, emocjonalnie lub technicznie). Zagadka: *Jak on to zrobił? Jak jest to możliwe?* oraz dopowiedzenie sobie: *Ja nie potrafiłbym tego uczynić w taki sposób...* – wyrażają tok myślowy odbiorcy, który postawiony jest wobec „tworzącego wyzwanie", zwłaszcza wyzwanie intelektualne – ponieważ tak antropolog odczytywał relację sprawcy/artysty wobec odbiorcy/pacjenta poprzez dzieło sztuki/indeks. Propozycja, jaką formułuję w tych wnioskach, ma mieć charakter zgodny z zaprezentowanymi ambicjami podejścia holistycznego, tj. ze spojrzeniem na środowisko człowieka w sposób zinte-

28 Warto przypomnieć, iż podczas Polskiego Kongresu Estetyki w Warszawie w SWPS w 2010 roku profesor Anna Zeidler-Janiszewska sformułowała hasło „diaspory" estetyki. Profesor przeczuła sytuację, w której to, co „estetyczne", zostanie porozdzielane w inne obszary badań (oczywiście pojawiły się wówczas głosy podważające tę tezę, odwołujące się do historii myśli estetycznej, w ramach której wielokrotnie „ogłaszano śmierć estetyki i sztuki", spowodowane zapewne m.in. obawami śmierci instytucji estetycznych). Profesor jednak nie wyciągnęła do końca wniosków ze swoich przewidywań. Wydaje się, że „estetyczne" ma głębsze podłoże w tym, co warunkuje bycie *Homo sapiens sapiens* – w sprawstwie człowieka i jego determinacjach poznawczych i moralnych (Arystoteles nazywał je *theoria* i *praxis*).

29 Dumnych także, niestety, z narzucanego społecznościom niezachodnim, zwłaszcza kolonizowanym, dyskursu.

30 Kategorie estetyczne są zachodnią formułą pewnego aspektu medium sprawczego; aspektu wyznaczanego każdorazowo przez nową zachodnią definicję „sztuki" lub wyobrażenia na jej temat.

31 T. Ingold, *General introduction*, w: *Companion Encyclopedia of Anthropology*, (red.) T. Ingold, Routledge, London 1996, s. xvii.

32 Alfred Gell poświęcił wiele miejsca w swojej teorii kategoriom *enchantment* i *captivation*. Zob. m.in. jego prace: *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, w: *Anthropology, Art and Aesthetics*, (red.) J. Coote, A. Shelton, Clarendon, Oxford 1992, s. 40–66. Przedruk: *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*, (red.) E. Hirsch, Athlone, London 1999; reprint: Berg, Oxford 2006, s. 159–186 oraz *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford University Press, Oxford 1998.

growany.

W takim ujęciu „wyzwaniem", na które człowiek odpowiada swoją postawą, tak poznawczą, jak i moralną, jest każdy element świata, nie tylko artefakty (jak chciał Gell). Pytając więc o sprawstwo rzeczy/elementów środowiska, nie można pominąć pytania o to, jak one zaistniały; *jak zaistniała ta oto góra?* – pytają geolodzy lub też każdy, kto staje przed nadzwyczajnym wzniesieniem; tak samo jak patrząc na o nurt rzeki, nie można nie poszukiwać jej źródeł i sprawcy, może nawet tego pierwszego... Ta postawa nie ma wymiaru jedynie poznawczego – ma wymiar moralny, który amerykańscy Indianie wyrażali w słowach: *„In the eyes of the Great Spirit, all life is to be honored and celebrated"*[33].

33 Tiller Veronica Velarde (Jicarilla Apache) – wypowiedź nagrana, prezentowana w ramach wystawy w Museum of Indian Arts and Culture (odwiedziny w museum: 6 lipca 2017).

Bibliografia

Dyck J., A Beautiful Future for Aesthetics: Three Avenues of Progress, „Biulletin Aesthetics" 2017, s. 1– 3.

Gell A., The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology, w: Anthropology, art and aesthetics,(red.) Coote J., Shelton A., Clarendon, Oxford 1992, s. 40-66. Reprint: Gell A., The Art of Anthropology: Essays and Diagrams, red. E. Hirsch, Berg, Oxford 2006.

Gell A., The anthropology of art, Cambridge University Press, Cambridge 1991 (First edition – 1981).

Gell A., Art and Agency: An Anthropological Theory, Oxford University Press, Oxford 1998.

Grotowski J., Jerzy Grotowski: Towards a Poor Theatre, Simon and Schuster, New York 1968.

Ingold T., General introduction, w: Companion Encyclopedia of Anthropology, (red.) T. Ingold, Routledge, London 1996.

Karwat M., O wielorakim sensie formuły „cel uświęca środki", „Teoria polityki" 2017, nr 1, s. 143-171.

Kawalec A., Osoba i Nexus, Wydawnictwo KUL, Lublin 2016.

Kawalec A., Evolutions of Metamimesis – Between Theoretical Category and Method of Artistic Practice, „Zagadnienia Naukoznawstwa" 2017, nr 2(212), s. 261-177.

Kershaw B., Performance, Memory, Heritage, History, spectacle – The Iron Ship, „Studies in Theatre and Performance" 2002, nr 21, s. 132-49.

Kershaw B., Performance as Research: Live Events and Documents, w: The Cambridge Companion to Performance Studies, (red.) T. C. Davis, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

Kluszczyński R., Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.

Layton R., Art and agency, a reassessment, „Journal of the Royal Anthropological Institute" 2003, nr 9, s. 447-463.

Morphy H., Perkins M., The Anthropology of Art. A Reflection of its History and Contemporary Practice, w: The Anthropology of Art: A Reader, (red.) H. Morphy, M. Perkins, Wiley-Blackwell Publishing, Malden, Oxford 2005 oraz H. Morphy, The anthropology of art, w: Companion Encyclopedia of Anthropology, (red.) T. Ingold, Routledge, London, New York 1994.

Morphy H., Art as a mode of action: some problems with Gell's Art and Agency, „Journal of Material Culture" 2009, nr 14, s. 5-27.

Peirce Ch., S., The Collected Papers of Charles Sanders Peirce, zwł.: General Historical orientation, rozdz. 1. paragraf 10., punkt 65 (np. https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf

Tiller Veronica Velarde (Jicarilla Apache) – wypowiedź nagrana, prezentowana w ramach wystawy w Museum of Indian Arts and Culture (odwiedziny 6 lipca 2017).

Zangwill N., Aesthetics and Art, „The British Journal of Aesthetics" 1986, nr 26, s. 257-269.

Zangwill N., Metaphysics of Beauty, Cornell University Press, Ithaca and London 2001.

Anna Kawalec – doktor habilitowana. Od 2008 Pracownik na Wydziale Filozofii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Ukończyła studia w specjalności teatrologii i filozofii. Doktorat w dziedzinie filozofii, habilitacja w dziedzinie kulturoznawstwa. Nauczycielka języka polskiego i filozofii w liceum, animator „Teatru Dziungów", pracownik w Instytucie Jana Pawła II i redakcji „Ethosu". Prowadzi badania w zakresie *performing arts*, kategorii sprawstwa, antropologii społeczno-kulturowej i filozoficznej. Autorka m.in.: *Osoba i Nexus. Alfreda Gella antropologiczna teoria sztuki* (2016), współredaktorka *Między autentycznością a udawaniem. Postawy twórcze w kulturze współczesnej* (2013) oraz około stu prac w tych obszarach.

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest procesom kinestetycznej rekreacji kontekstów architektury postindustrialnej z wykorzystaniem performatyki dźwiękowych krajobrazów techno (techno soundscapes). Szczególna uwaga poświęcona została berlińskiej scenie techno oraz jej związkom z transformacją urbanistyczną tego miasta po upadku Muru Berlińskiego.

Słowa kluczowe

techno, dystopia, miasto, taniec, dźwięk

Jakub Petri
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: jakub.petri@uj.edu.pl

Techno dystopie: ingerencje w czasoprzestrzennej strukturze miasta

Dead Zones

During the last 50 years or so, from after the Second World War, the discourse and practice of architecture and planning has been perplexed with peculiar spaces in the built environment, which have been labeled 'wastelands', 'derelict areas', 'No Man's Land', 'Dead Zones', urban 'voids', Terrain vague' etc. These terms refer to places which are neither slums (with poor but defined communities) nor 'open spaces' in the city nor 'natural' ones. [...] In short, places that look empty, and appear as ones which do not have any use (any more)[1].

1 G. M. Doron, *The Dead Zone and the Architecture of Transfiguration*, „City" 2000, nr 2 (4), s. 247.

Tak zwane „martwe strefy" to obszary, które występują praktycznie w każdej przestrzeni miejskiej. W pewnym zakresie są one naturalnym postproduktem procesów kreacji i przekształcania tkanki miejskiej. Jednakże w miastach, które podlegały wyjątkowo intensywnym przemianom przestrzennym, które zostały wywołane takimi czynnikami jak dekoniunktura, przemiany społeczno-polityczne czy wojny, możemy obserwować ich nadreprezentację. Wydaje się, że radykalne uobecnienie się takich obszarów w polu percepcyjnym mieszkańców miasta, w istotny sposób rekonfiguruje model doświadczenia estetycznego w zakresie miejskiej codzienności. Co więcej, wykazać można, że obcowanie z tego typu przestrzeniami może stać się częścią stylu życia oraz istotnym elementem w procesie kreacji tożsamości mieszkańców. Doświadczenie dźwiękowej eksploracji owych trudnych, niejednoznacznych obszarów miejskiej przestrzeni, może być inspirujące w praktyce rozumienia, redefiniowania oraz zarządzania przestrzenią miast w ogóle.

Przypadek Berlin

Berlin, w dużym stopniu zniszczony alianckimi bombardowaniami, radzieckim szturmem, a następnie przeorany na dziesięciolecia murem, który w spektakularny sposób został wyburzony, na powrót odsłaniając pas pustej ziemi, wydaje się być modelowym przykładem miasta z nadreprezentacją *No Mans Land*[2]. Co charakterystyczne, uobecnianie się owej figury ziemi niczyjej, w kontekście przestrzeni Berlina, zostaje szybko wychwycone przez badaczy, artystów projektantów działających na przełomie tysiącleci.

Niezwykle oryginalną aktywnością w zarysowanym obszarze zasłynął amerykański architekt, wizjoner, Lebbeus Woods. Jego konceptualne prace z końca lat 80. i początku lat 90. XX wieku wyznaczyły specyficzne pole rozumienia miejskiej przestrzeni Berlina jako strefy konfliktu, napięcia pomiędzy reprezentowaną przez Berlin Wschodni narracją industrialną i czającym się w jego podziemiach, hipotetycznym „nowym miastem", high-techowym Berlinem przyszłości. Scenariusz filmowy oraz seria szkiców *Undergorund Berlin*, które powstały w 1988 roku, a więc jeszcze przed zburzeniem muru i zjednoczeniem Niemiec, zdają się, jeśli nie antycypować owe wydarzenia, to z pewnością reprezentować przeczucie nadchodzących zmian. Jak stwierdza ich twórca, jego intencją było stworzenie wizji architektury przyszłości, która determinuje nowatorskie sposoby zamieszkiwania oraz modele relacji społecznych[3]. Niezwykle istotny wydaje się być przy tym, fakt, że Woods owładnięty był w zasadzie przez całą swoją karierę ideą konfliktu jako siły napędowej architektury i urbanistyki. Katastrofy naturalne, wojny, radykalne przemiany społeczne postrzegał jako szanse na wywrócenie i zmodyfikowanie spetryfikowanych i wypranych z sensu współczesnych systemów zamieszkiwania[4]. Taką szansę Woods dostrzegł w upadku berlińskiego muru, który zainspirował powstałą już w 1990 roku serię szkiców pt. *Berlin Freezone* 3-2, przedstawiającą futurystyczne, technoidalne struktury wyłaniające się z obszaru *the Berlin strip*, pasa „ziemi niczyjej" powstałego w wyniku demontażu struktury muru wraz z jego funkcjonalnymi przyległościami. Dla amerykańskiego architekta demontaż muru stanowił niezwykle rzadką okazję do odzyskania dla pola architektonicznego i urbanistycznego

2 „Across the East, the face of the landscape has changed as industrial complexes are dismantled, affecting in turn, the surrounding towns and small cities. This created new spaces, gaps and ruins as younger generations fled westward looking for jobs in the face of soaring unemployment rates in East. [...] While these dead zones differ from the widely publicized discussions surrounding the reconstruction and restoration of well-known structures in the East outlined above to the extent that the emptying out of houses and voiding of infrastructure often resonate only locally, these negative ruins and dead zones are equally charged with national identity – political meaning. They are, in keeping with Doron's claim, trangressive in that they undermine the dominant narrative of progress at the root of bombastic projects of rebuilding and resotration. Instead they speak a story of decay, collapse and obsolescence" G. Cliver, C. Smith-Prei (red.), *Bloom and Bust. Urban Landscapes in the East since German reunification*, Berghahn, New York, Oxford, 2015, s. 7-8.

3 „What follows is a treatment (Hollywood slang for story synopsis) with sketches that I made for a projected film in which new forms of architecture—and the way of living they enable—would play a central role. This followed hard on the heels of my experience as a "conceptual architect" for the big-budget movie Alien3. Working on that project, I realized that set designers have no power over how their designs are used, and certainly no influence on the story or its social or ethical implications. So, I decided to write a screenplay that—contained in a melodrama—would project architecture as a vital instrument of social change " L. Woods, *Undergorund Berlin. The film Treatment*, https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/09/15/underground-berlin-the-film-treatment/

4 "The idea is that it's not nature that creates catastrophes. It's man. The renderings were intended to reflect a new way of thinking about normal geological occurrences.[...] All my work is still meant to evoke real architectural spaces. But what interests me is what the world would be like if we were free of conventional limits. Maybe I can show what could happen if we lived by a different set of rules." L. Woods, NYT interview, http://www.nytimes.com/2008/08/25/arts/design/25wood.html.

eksperymentu rozległego, niezabudowanego terenu w centrum dużego europejskiego miasta. Jednym z głównych problemów urbanistyki końca XX wieku, jakie dostrzegał Woods, był bowiem fakt braku wolnej przestrzeni umożliwiającej wolną, opartą na zasadzie eksperymentu, kreację architektoniczną[5]. Gwałtowne zjednoczenie Wschodniego i Zachodniego Berlina, odczytane być mogło jako otwarcie się krótkiej w wymiarze czasowym, lecz niezwykle obszernej w wymiarze urbanistycznym, przestrzeni kreacji o charakterze architektoniczno-społeczno-kulturowym.

Charakterystyczne, że idea ukonstytuowania się w procesie rekreacji pasa berlińskiej ziemi niczyjej, nowych sposobów zamieszkiwania wyrażających się poprzez nowe modele doświadczeń estetycznych, zostaje potwierdzona przez estetyków, m.in. przez neopragmatystycznego filozofa-estetyka Richarda Shustermana. W artykule poświęconym zagadnieniu doświadczenia nieobecności miejskiej, Shusterman postuluje nowy rodzaj doświadczeń miejskich, czerpiących swe źródło stricte z codziennego obcowania z przeskalowanymi, pustymi przestrzeniami miejskim, będącymi wynikiem wyburzeń[6]. Jednakże owo doświadczenie pustki konstytuujące się w latach 90. w Berlinie zdaje się daleko wykraczać poza konwencjonalne rozumienie tego zagadnienia, definiowanego jako braku, generującego sferę doznań o charakterze nostalgicznym. We wspomnieniach dotyczących codziennego życia w Berlinie końca XX wieku zdaje się dominować raczej duch wolności i niczym nieskrępowanej swobody obyczajowej, któremu towarzyszy etos działań o zdecydowanie pionierskim charakterze. Felix Denk oraz Sven von Thulen zwracają w powyższym kontekście uwagę na niezwykle istotną rolę berlińskiej kultury techno, która poprzez działania postulujące nowe modele doświadczeń o wymiarze estetycznym, wyznaczyła unikalny styl życia młodych berlińczyków w tamtym okresie[7]. W wydanej w 2014 roku antologii ruchu techno jej autorzy zakreślają paralele między rozwojem berlińskiej subkultury nowych gatunków muzyki elektronicznej a realizacją wyłożonych w 1991 roku przez Hakima Beya, postulatów „tymczasowej strefy autonomicznej"[8]. Koncepcja *temporary autonomous zone* wydaje się bowiem doskonale korelować ze stanem ducha mieszkańców oraz potencjałem urbanistycznym Wschodniego Berlina lat 90. Bey, w swojej książce, zwraca uwagę przede wszystkim na spontaniczny, oddolny charakter kreacji stref autonomicznych, co pozostaje gwarantem ich autentyczności. TAZ to zarówno proces „uwolnienia" konkretnej przestrzeni miejskiej, co rozumieć należy przez kategorię wyjęcia jej z zakresu ekonomicznego performansu miasta, jak i stan ducha jej mieszkańców, „TAZ" oznaczać ma bowiem również wolność w świecie idei[9]. Funkcjonalność tymczasowej strefy autonomicznej wywodzi się z unikalnego konceptu spontanicznej „insurekcji" (*uprising*) i nie podlega zatem logice dialektyki rewolucyjnej[10]. Immanentnym elementem koncepcji „TAZ" jest moment jej upadku i przenosin w inne miejsce na geograficznej i mentalnej mapie miasta. Ten nierewolucyjny fatalizm jest w istocie przejawem radykalnie nierewolucyjnego paradygmatu myślowego nastawionego na afirmację codzienności, poprawę jakości doświadczenia estetycznego tu i teraz. Ażeby to umożliwić, stworzona zostaje zatem strefa, gdzie tymczasowo zawieszeniu ulegają wartości oraz zasady determinujące przestrzeń w codziennej performatyce organizmu miejskiego. Funkcją TAZ jest swoisty sensoryczny reset, nie jest ona formą walki z systemem. Mamy tu bezpośrednie nawiązanie do logiki karnawału, bachanaliów, celem jest bowiem czasowe odwrócenie przyswojonego na poziomie mentalnym i sensorycznym porządku życia miejskiego. Do tradycji berlińskich „stref autonomicznych" odwołują się w poświęconej berlińskiemu ruchowi techno książce, Schofield i Rellensmann, którzy symbolizują to już przez jej tytuł. Wydana w 2015 roku pozycja *Underground Heritage: Berlin Techno and the Changing City*, wskazuje jak mocno powiązane z ruchem techno dziedzictwo kulturowego undergroundu, zadecydowało o współczesnym obliczu Berlina jako miasta otwartego na różnorodność etniczną, obyczajową oraz na radykalne, eksperymentalne działania w warstwie sztuki[11]. Podobnego zdania są Dimitri

5 "With the triumph of liberal democracy and laissez-faire capitalism, the conversation came to an end. Everyone wanted to build, which left less room for certain kinds of architecture", Tamże.

6 Zob. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna i doświadczenie nieobecności miejskiej*, „Kultura Współczesna" 2004, nr 1.

7 Por. F. Denk, S. von Thulen, *Der Klang Der Familie. Berlin, Techno and the Fall of the Wall*, 2014.

8 Tamże.

9 "The TAZ is like an uprising which does not engage directly with the state, a guerrilla operation which liberates an area (of land, of time, of imagination) and then dissolves itself, to re-form elsewhere / elsewhen, before the state can crush it" – H. Bey, *The Temporary Autonomus Zone. Ontological Anarchism, Poetic Terrorism*, Autonomedia, New York 1991.

10 Charakterystyczne, że najczęstszy zarzut podnoszony w stosunku do TAZ zgłaszany jest przez radykalne środowiska lewicowe, które oskarżają Beya o propagowanie hedonizmu kosztem idei rewolucyjnej. Jest to słuszny zarzut, bowiem Bey koncentruje się w całości na wytworzeniu stref autentycznego doświadczenia o niezdeterminowanym charakterze.

11 J. Schofield, L. Rellensmann, *Underground Heritage: Berlin Techno and the Changing City*, „Heritage & Society" 2015, nr 8.

Hagemann oraz Moritz von Oswald, pionierzy berlińskiej sceny techno (Hagemann przez lata był dyrektorem legendarnego klubu TRESOR), a współcześnie organizatorzy rekreowanego po latach, kultowego festiwalu sztuk audiowizualnych Atonal[12].

Dźwiękowe dystopie

Techno jako forma elektronicznej muzyki tanecznej, cechuje się ścisłymi związkami z urbanistyką i architekturą, jest to bowiem fenomen o zdecydowanie miejskim charakterze[13]. Rozmaite, tak zwane „sceny" tej muzyki w różny sposób definiują swój urbanistyczny kontekst. Scena berlińska, uważana za spadkobierczynię legendarnej sceny *Detroit Techno*, podobnie jak jej amerykańska poprzedniczka nakierowana była (i jest w dalszym ciągu) na eksplorację postindustrialnych przestrzeni miejskich. O ile w przypadku Detroit, w tle stoi dekoniunktura przemysłu ciężkiego w USA, o tyle w przypadku Berlina decydujące stały się przemiany przestrzenne wynikające ze zjednoczenia stolicy Niemiec oraz upadek ciężkiego przemysłu ulokowanego w Berlinie Wschodnim.

Ingo Bader i Albert Scharenberg zwracają uwagę na fakt, że w kontekście berlińskim, dynamika nowych kierunków rozwojowych w muzyce elektronicznej ukierunkowana jest właśnie na zagospodarowanie miejsc opuszczonych oraz przestrzeni postindustrialnych[14]. Możemy mówić o tych miejscach w kategoriach dystopii – jako swoistego antymodelu przestrzeni miejskiej – miejscach trudnych do zdefiniowania i odnalezienia, tajemniczych, niepokojących. Kategoria dystopii wyznacza tu zakres przestrzeni o trudnym, niewygodnym percepcyjnie charakterze, która wykorzystana i rekonfigurowana zostaje w działaniach performerów. Podejmowane przez nich działania transformują nasz sposób przeżywania świata (*lived experience*). Krajobraz dźwiękowy, performowany w odpowiednio inscenizowanym ciągu czasoprzestrzennym, pełni tu rolę katalizatora doświadczeń estetycznych. Takim miejscem może być pustostan, post-industrialny budynek bądź klub techno usytuowany w wyłączonym z obiegu produkcji obiekcie. Brigiite Biehl zwraca uwagę na fakt, że przestrzeń taka ma charakter organizujący, łączy przeszłość z teraźniejszością, kreuje bowiem współrozumienie i współodczuwanie zjawisk poprzez aktywność ruchową[15]. Biehl poddaje w tym celu analizie aranżację przestrzeni niezwykle popularnego współcześnie klubu Berghain, wskazując równocześnie na fenomen tak zwanego „brzmienia Berghein", klub bowiem znany jest z performansów naznaczonych minimalistycznym, lecz tajemniczym i melancholijnym brzmieniem. Również wspomniani już Hagemann oraz von Oswald, podkreślają transformatywną rolę performansów techno w ramach kontekstu architektonicznego. Przestrzeń, wykorzystywanej na potrzeby festiwalu Atonal, po produkcyjnej Kraftwerk Halle, przyrównywana jest przez nich do gotyckiej katedry[16].

Krajobrazy dźwiękowe

Opisane powyżej procesy sonicznej aktywacji potencjału dystopijnych przestrzeni miejskich, odbywają się poprzez performatykę tak zwanych krajobrazów dźwiękowych (*soundscapes*). Raymond Murray Schafer, w wydanym w 1973 roku eseju *The Music of the Environment*, powiązał to pojęcie z postulatem pozytywnego programu badań nad akustyką obszarów urbanistycznych. Schafer zwrócił uwagę na fakt, że w badaniach z dziedziny akustyki, zazwyczaj intensywnie pracuje się raczej nad „metodami osłabienia hałasu zamiast szukać sposobu uczynienia z akustyki terenu pozytywnego programu badań"[17]. W kontekście wspomnianego, odwołującego się do

12 „Berlin is so poular among young people, it's very tolerant city and it brings open-minded people together, for all over the wolrd to create new thinking, the new world of tommorow, especially culture, an I am happy to be a part of this, for a better, cultural, underground world" – D. Hagemann, *Atonal Festival 2015 documentary*, dir: N. Cavalazzi, https://vimeo.com/177537955.

13 W odróżnieniu od innych gatunków elektronicznej muzyki klubowej takich jak *house* czy *goa trance*, które niezwykle często performowane są w okolicznościach przyrody.

14 Zob. I. Bader, A. Scharenberg, *The Sound of Berlin. Subculture and the Global Music Industry*, „International Journal of Urban and Regional Research" 2010, nr 1 (34), s. 76 91.

15 „I explored techno club as an organisational space that links past and present, creating a collective understanding through movement and dance" – B. Biehl, *Dance and Organization, Integrating Dance Theory and Methods into the Study of Management*, Routledge, Oxford 2017, s. 106.

16 Zob. D. Hagemann, Atonal Festival 2015 documentary, dz. cyt.

17 R. M. Schafer, Muzyka środowiska, tłum. D. Gwizdalanka, „Res Facta" 1982, nr 9, s. 289.

zjawiska afirmacji, obecnego w przestrzeni miejskiej hałasu, pozytywnego programu badań akustycznych, Schafer posługuje się właśnie kategorią krajobrazu dźwiękowego (*soundscape*), która uwzględnia aspekt akustyczny, w przeciwieństwie do klasycznej kategorii krajobrazu, zdominowanej przez perspektywę wizualności (*landscape*)[18]. Niezwykle ciekawe, że w kontekście miejskich krajobrazów dźwiękowych, Schafer odwołuje się do zjawiska tak zwanej „przemocy dźwiękowej", którą wiąże z odbywającymi się we współczesnych aglomeracjach procesami produkcji masowej, uwarunkowanymi wprowadzeniem do miasta maszyn przemysłowych, generujących hałas o natężeniu niespotykanym w dotychczasowych środowiskach dźwiękowych. Kluczowe jest tutaj rozróżnienie audiosfery na obszary *hi-fi* (*high fidelity*) o korzystnej relacji sygnału do zakłóceń, których modelowym przykładem jest wieś oraz *lo-fi* (*low fidelity*), obszarów miejskich, gdzie owa relacja jest zakłócona. Z taką właśnie aranżowaną starannie strefą *lo-fi*, mamy do czynienia w przypadku krajobrazów dźwiękowych techno. Zauważmy, iż w pewnym sensie, stanowią one zdublowaną strefę *low fidelity*, samo miasto bowiem sytuowane jest przez Shafera w tym właśnie zakresie w całości. Należy jednak podkreślić, że o ile w ramach performatyki krajobrazów dźwiękowych techno, do czynienia mamy z czystą afirmacją audiosfery w wymiarze *low fidelity*, o tyle w zasadzie żadne realnie istniejące miasto nie wydaje się w praktyce konstytuować jednorodnej strefy o takim charakterze. Warto zauważyć, że pomimo dość radykalnego rozróżnienia jakiego dokonał Schaffer, życie miejskie charakteryzuje się raczej współwystępowaniem obu zakresów, przy czym strefy *hi fidelity* często są ustanawiane jako formy wspomnianego wcześniej programu walki z hałasem w przestrzeni miejskiej, którego przejawem jest choćby wtórne inkorporowanie przyrody w plan miasta[19]. Performatyka krajobrazów dźwiękowych techno, powiązana jest zatem raczej z procesami, w ramach których jakości z zakresu *lo-fi* zostają rozpoznawane jako wartościowe w kontekście ich relacji z obszarami *high fidelity* i następnie celowo wzmacniane do krytycznych wartości, wyznaczających maksimum tolerowanego progu hałasu, celem wywołania określonej formy doświadczenia estetycznego. Klub *Techno* potraktowany może być w ramach takiego procesu jako rodzaj ciągu czasoprzestrzennego z zadanymi funkcjami bodźcowania percepcyjnego. Radykalne bodźcowanie percepcyjne, w ograniczonym ciągu czasoprzestrzennym[20], powoduje rozluźnienie przyswojonych nawyków psychomotorycznych, zestawów zachowań w przestrzeni miejskiej, co wykorzystane może zostać do ich reorientacji i utrwaleniu w ramach nowych rekonfiguracji[21]. Brigitte Biehl podkreśla, że możemy w pewnym sensie zabrać krajobrazy techno ze sobą, bowiem przemieniają nas one, pobudzają do realizowania na co dzień, nowych form kinestetycznej relacji z miastem[22].

18 Kategorii krajobrazu dźwiękowego (*soundscape)* na gruncie estetyki środowiskowej używa Arnold Berleant. W pracy *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World* twierdzi, że muzyka w perspektywie percepcji środowiskowej (*environmental perception*) rozumiana jest właśnie poprzez kategorię krajobrazu dźwiękowego (*soundscape*). Jako elementy takiego krajobrazu wymienia przynależne do środowiska miejskiego charakterystyczne dźwięki i wibracje. Zob. A. Berleant, *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World*, Exeter 2010.

19 Krytycznie o tym zjawisku, jako o przejawie powierzchownego stosunku współczesnego człowieka do przyrody pisze Gernot Bőhme. Zob. G. Bőhme, *Filozofia i estetyka przyrody*, tłum. J. Marecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 53.

20 Skala wrażeń doświadczanych w określonym ciągu czasoprzestrzennym, często obrazowana jest za pomocą tak zwanej metody krzywej wrażeń, która przedstawia graficzne napięcia wrażeń i doznań emocjonalnych, występujących u obserwatora. Zob. U. Litwin, S. Bacior, I. Piech, *Metodyka waloryzacji i oceny krajobrazu*, Kraków 2009.

21 Krzywa wrażeń Wejcherta – za której pomocą zazwyczaj wartościuje się jakość ciągu czasoprzestrzennego, odwołując się do sfery afektywnej i psychomotorycznej – pozwala do pewnego stopnia zrozumieć przemiany zachodzące w sferze doświadczeń estetycznych miasta w ramach kultury *techno*. W przypadku audiosfery *techno* następuje transformacja przyjętego standardu zjawiska opisywanego za pomocą tej metody. Jednak krzywa Wejcherta ma charakter narracyjny oraz koncentruje się na obrazach, tymczasem krajobraz techno, ma charakter nienarracyjny oraz polisensoryczny. W krzywej Wejcherta widać dążenie do standaryzacji i uśrednienia zjawisk. Tymczasem audiosfera *techno* jest katalizatorem radykalnych doświadczeń estetycznych. Na temat krzywej wrażeń zob. K. Wejchert – *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Arkady, Warszawa 2008.

22 „Techno music is an aesthetic medium of culture that makes dancers recreating a kinesthetic and embodied reproductions of elements that have been linked to a discourse (of the city of) Berlin" Biehl B., Lehn D., *Four-to-the-floor: The techno discourse and aesthetic work in Berlin*, 2016, „Society" 2016, nr 53, s. 612.

Bibliografia

Atonal Festival 2015 documentary, dir. Nicola Cavalazzi, https://vimeo.com/177537955

Bader I., Scharenberg A., The Sound of Berlin. Subculture and the Global Music Industry, „International Journal of Urban and Regional Research" 2010, nr 1 (34), s. 76–91.

Berleant A., Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World, Imprint Academic, Exeter 2010.

Bey H., The Temporary Autonomus Zone. Ontological Anarchism, Poetic Terrorism, Autonomedia, New York 1991.

Biehl B., Dance and Organization, Integrating Dance Theory and Methods into the Study of Management, Routledge, Oxford 2017.

Biehl B., Lehn D., Four-to-the-floor: The techno discourse and aesthetic work in Berlin, 2016, „Society" 2016, nr 53.

Cliver G., Smith-Prei C. (red.), Bloom and Bust. Urban Landscapes in the East since German reunification, Berghan, New York-Oxford 2015.

Denk F., Thulen S. von, Der Klang Der Familie. Berlin, Techno and the Fall of the Wall, Books On Demand, 2014.

Doron, G. M., The Dead Zone and the Architecture of Transfiguration, „City" 2000, nr 2 (4), 2000.

Schafer R. M., Muzyka środowiska, tłum. D. Gwizdalanka, „Res Facta" 1982, nr 9.

Schofield J., Rellensmann L., Underground Heritage: Berlin Techno and the Changing City, „Heritage & Society" 2015, nr 8.

Shusterman R., Estetyka pragmatyczna i doświadczenie nieobecności miejskiej, „Kultura Współczesna" 2004, nr 1.

Woods L., NYT interview, http://www.nytimes.com/2008/08/25/arts/design/25wood.html

Woods L., Undergorund Berlin. The film Treatment,_https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/09/15/underground-berlin-the-film-treatment/

Jakub Petri – doktor filozofii. Pracownik Zakładu Estetyki, Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Specjalizuje się w estetyce transkulturowej oraz urbanistycznej. Opublikował książkę o specyfice japońskiej przestrzeni miejskiej (*Estetyczne aspekty japońskiej przestrzeni miejskiej*) oraz szereg artykułów poświęconych transkulturowości i przestrzeni miejskiej.

Justyna Ryczek
Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
justyna.ryczek@uap.edu.pl

Materialność, transparentność form i relacje – współczesna codzienność sztuki w kontekście odpowiedzialności

Abstrakt

Współczesna sztuka jest bardzo różnorodna. Z jednej strony nieustannie rozwijają się jej tradycyjne media – malarstwo, rzeźba, grafika, z drugiej sztuka przyjmuje wciąż nowe formy. Jedną z takich form jest tworzenie międzyludzkich relacji, o których pisał Nicolas Bourriaud. Sztuka, wchodząc w codzienność, implikuje pytania o swoją skuteczność czy użyteczność. Stephan Wright pisze wręcz o użyciu sztuki. W przywoływanych teoriach działalność artystyczna nie stanowi autonomicznej strefy oderwanej od innych działań człowieka. Ważne pozostaje tutaj pojęcie odpowiedzialności, które przywołuję za Emmanuelem Lévinasem. W takim kontekście wskazuję na dwie prace polskich artystów, w których zostaje ustanowiona relacja z pojedynczym człowiekiem, a artyści w pewien sposób stają w miejscu Innego: pierwsza to Pomaganie Elżbiety Jabłońskiej, druga to Pocałunek miłości Franciszka Orłowskiego.

Słowa klucze

odpowiedzialność, estetyka relacyjna, codzienność, sztuka

Współczesna sztuka jest bardzo różnorodna. Z jednej strony nieustannie rozwijają się jej tradycyjne media – malarstwo, rzeźba, grafika, z drugiej sztuka przyjmuje nowe, nierozpoznane jeszcze formy, które zmieniają wiele składowych świata artystycznego – od jego przedmiotu po odbiorcę. Implikuje to pojawienie się także nowych teoretycznych stanowisk, często dyskutowanych jak sztuka partycypacyjna Claire Bishop czy estetyka relacyjna Nicolasa Bourriaud, oraz dawnych pytań o skuteczność czy użyteczność sztuki w nowej szacie językowej i w nowym kontekście społecznym, jak wówczas gdy Stephan Wright pisze o użyciu sztuki w perspektywie codzienności.

Relacja jako forma

Nicolas Bourriaud, francuski kurator i krytyk sztuki, autor propozycji estetyki relacyjnej, zwraca uwagę na nieustanną zmienność form działań artystycznych, ich zależność od czasu i kontekstu społecznego.

> Forma dzieła sztuki rodzi się ze starcia jednostek ludzkich w racjonalnej dyskusji. Istota praktyki artystycznej leżałaby zatem w kreowaniu relacji między podmiotami; każde dzieło sztuki stanowiłoby więc pewną wizję, jak wspólnie zamieszkiwać świat, zaś praca każdego artysty byłaby zespołem odniesień do świata, które generowałoby kolejne odniesienia, te znów kolejne, a tamte jeszcze kolejne, i tak w nieskończoność [...][1].

Tym, co zdaniem Bourriaud, charakteryzuje współczesne działania artystyczne jest właśnie relacyjność, wywieranie intencjonalnego wpływu na kształtowanie się międzyludzkich relacji. Chociaż francuski teoretyk pisze o konkretnym czasie – sztuce lat 90. XX wieku, wykorzystuję jego rozważania jako punkt wyjścia, który pozwala opisywać współczesną sztukę[2], szczególnie, gdy korzysta ona z codziennych sytuacji, dając możliwość ich ponownego przepracowania, kiedy

> tworzy ona wolne przestrzenie, pewne trwałe sytuacje, których rytm przeciwstawia się porządkowi życia codziennego i faworyzuje wymianę międzyludzką odmienną od narzuconych nam „stref komunikowania"[3].

W tym kontekście nie dziwią pytania o skutki i realne oddziaływanie sztuki. Stephen Wright podkreśla ważność współczynnika sztuki widocznego w wielu działaniach. W artykule *W stronę leksykonu użytkowania (Toward a Lexicon of Userhip)* pisze o dokonującym się w świecie artystycznym „zwrocie użytkologicznym", który jest skierowany przeciwko: kulturze eksperckiej, odbiorowi oraz porządkowi własności (autorstwu). Zwraca uwagę, że należy lepiej używać kompetencji artystycznych, „aby sztuka realizowała solidniejsze wartości użytkowe i bardziej wgryzała się w rzeczywistość"[4], przyzwalając na jej różnorodne używanie. Realizacje artystyczne to propozycja „praktyk w skali 1:1", które „są zarówno tym, czym są, jak i zdaniami o tym, czym są"[5]. Są to „działania w realu", które jednocześnie są sztuką i życiem.

W przywołanych teoriach działalność artystyczna nie stanowi autonomicznej strefy oderwanej od innych działań człowieka. Dostarcza nam – uczestnikom możliwości do postawienia istotnych pytań dotyczących naszego świata. W tak zarysowanym polu chciałabym przyjrzeć się działaniom artystycznym w kontekście odpowiedzialności. Kiedy zadajemy pytanie o odpowiedzialność, pojawia się dodatkowo pytanie o to, czy istnieje potrzeba wyraźnego zaznaczenia formy sztuki jako czegoś odrębnego, specyficznego, czy wręcz odwrotnie, pożądamy sztuki, która staje się transparentna, rozpuszcza się w codziennych zwykłych przedmiotach, sytuacjach i relacjach?

Odpowiedzialność

Potocznie mówimy o odpowiedzialności przyczynowej, prawnej i karnej. Jesteśmy odpowiedzialni za spowodowanie określonego stanu rzeczy poprzez wydawanie poleceń, zachęcanie; ponosimy konsekwencje, gdy przekroczymy normy prawne, nie spełnimy określonych warunków i zostaniemy ukarani, gdy dokonamy czynu przestępczego, który zakłada konieczność kary. Obok tych znaczeń, aczkolwiek w powiazaniu z nimi, mówimy również o odpowiedzialności jako moralnej powinności oraz spełnieniu kryteriów, które wskazują na pochwałę bądź naganę za czyn czy też zaniechanie go. Warunkiem odpowiedzialności moralnej jest świadomość czynu i jego rozmyśl-

1 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012, s. 50.

2 Celem niniejszego tekstu nie jest omówienie teorii relacyjnej ani jej krytycznej recepcji wywołanej tekstem C. Bishop *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October" 2004, nr 110.

3 N. Bourriaud, dz. cyt., s. 45.

4 S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Ł. Mojsak, „Format P" 2015, nr 9, s. 14. Por. *Skuteczność sztuki*, (red.) T. Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014; manifest Artura Żmijewskiego, *Stosowane sztuki społeczne*, w: „Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej" , Warszawa 2011.

5 Tamże, s. 16.

ność. To w pewnym sensie przestroga, o której zawsze winniśmy pamiętać.

> Jeśli o odpowiedzialności mówię, to dlatego, że jest to temat, w którym streszcza się i objawia wielka choroba naszej cywilizacji – choroba być może jeszcze nie śmiertelna, lecz niezwykle niepokojąca. Chodzi o to: nasza cywilizacja, z jednej strony, wyzuwa z sensu doświadczenie winy, z drugiej zaś, niszczy idee odpowiedzialności osobistej, jaką każdy z nas winien mieć, za własne życie. Te dwa procesy zdają się pochodzić z tego samego źródła i prowadzą do tych samych skutków: do stopniowego osłabienia, a nawet do zaniku, ludzkiej osobowości[6] –

przestrzegał Leszek Kołakowski.

Podążając za rozważaniami innego polskiego filozofa Jacka Filka[7], możemy na odpowiedzialność spojrzeć nie tylko w negatywnym, ale również w pozytywnym sensie. Kiedy odpowiedzialność negatywna patrzy w przeszłość, odpowiedzialność pozytywna, patrzy w przyszłość „i ukazuje człowiekowi zdane na niego dobro". Zaczątków takiego rozumienia Filek szuka u Sørena Kierkegaarda i Fryderyka Nietzschego. U pierwszego podmiot odpowiedzialny to pojedynczy „egzystujący" człowiek, który wybiera siebie jako zadanie do wykonania. Odczuwa wtedy samotność, izolację i straszliwą odpowiedzialność, że wybierając odnajduje najściślejszą więź z rzeczywistością i czuje się odpowiedzialny za cały otaczający świat. Drugi z filozofów również odrzuca odpowiedzialność negatywną, nie spogląda w przeszłość, lecz patrząc w przyszłość postuluje odpowiedzialność „wolnego ducha", którego hasłem jest: „stawaj się tym, kim jesteś", stawaj się pełnym człowiekiem, w powiązaniu z charakterystycznie rozumianą wolnością. Stajemy się wolni, o ile należymy do tych nielicznych, którzy mogą i potrafią stawać się tym, kim są, i którzy przeto m u s z ą stawać się tym, kim są. Odpowiedzialność wobec siebie zostaje połączona z natchnieniem twórczym i „świętym stanem brzemienności". To rodzaj przywileju, związany z godnością i z dostojeństwem[8].

Jednak filozofem odpowiedzialności wprowadzającym nas w XXI wiek stał się niewątpliwie Emmanuel Lévinas, choć „próba bliższego określenia tego, co Lévinas rozumie przez pojęcie odpowiedzialności, nie jest łatwa"[9]. Francuski filozof w centrum swojej myśli stawiał relację z Drugim, odpowiedzialność za innego, który staje przed nami jako Twarz, wzywając nas. Jak tłumaczy Filek u Lévinasa „relacja odpowiedzialności, relacja <<twarzą w twarz>> jest stosunkiem asymetrycznym, nieodwracalnym. To ja odpowiadam innemu i za innego, nie on mnie i za mnie."[10] To mnie się wzywa, nie ja wybieram, pozostając biernym, pasywnym. Wedle słów samego Lévinasa:

> Odpowiedzialność za innego nie może zaczynać się od mojego zaangażowania, od mojej decyzji. Nieograniczona odpowiedzialność, jakiej doświadczam, pochodzi spoza mojej wolności, z czegoś poprzedzającego wszelkie wspomnienie, z czegoś, co nie jest obecne, co w pewnym, właściwym tego słowa znaczeniu jest nie źródłowe, an-archiczne, co leży poza lub ponad istotą. Odpowiedzialność za innego jest miejscem, które określa brak miejsca [*le non-lieu*] podmiotowości i w którym znika przywilej pytania: gdzie?[11]

Odpowiedzialność rozumiana jako wstawienie się w miejsce innego, „którego nawet nie znamy" jest wcześniejsza od wolności, a opiera się, zgodnie z terminologią Lévinasa, na pojęciu „substytucji" - zastępowania, która prowadzi do rehumanizacji moralności.

Zygmunt Bauman przywołując Lévinasa pisze:

> Rehumanizacja moralności oznacza powrót odpowiedzialności moralnej z punktu docelowego (dokąd została wygnana) do punktu początkowego procesu etycznego (gdzie jej właściwe miejsce). Z mieszaniną lęku i nadziei uświadamiamy sobie teraz, że gdyby odpowiedzial-

6 L. Kołakowski, *Odpowiedzialność*, w: *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Znak, Kraków 2011, s. 177.

7 Warto przywołać dwie książki J. Filka: *Ontologizacja odpowiedzialności. Analityczne i historyczne wprowadzenie w problematykę*, Baran i Suszyński, Kraków 1996; *Filozofia odpowiedzialności XX wieku*, Znak, Kraków 2003. W pierwszej z nich Filek przedstawia schemat odpowiedzialności, na który powoływałam się w moim tekście *Przestrzeń miejska - przestrzenią wspólną – odpowiedzialność w działaniach artystycznych*, który ukaże się „Kwartalniku Rzeźby Orońsko".

8 Zob. J. Filek, *Ontologizacja odpowiedzialności. Analityczne i historyczne wprowadzenie w problematykę*, dz. cyt., s. 45-114.

9 T. Gadacz, *Wolność i odpowiedzialność. Rosenzweiga i Lévinasa krytyka Heglowskiej wolności ducha*, Kraków 1990, s. 269.

10 J. Filek, *Filozofia odpowiedzialności XX wieku*, dz. cyt., s. 288.

11 E. Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przekł. P. Mrówczyński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000, s. 23.

ność nie była „od samego początku" jakoś zakorzeniona w naszym ludzkim istnieniu, to nigdy, nawet najbardziej przemyślanym czy zręcznym fortelem, nie wyczarowano by jej później[12].

Czy można tak rozumianą odpowiedzialność przenieść w obszar sztuki? Bourriaud przywołuje Lévinasa w sposób zdawkowy i negatywny – jako zakaz etyczny[13], jednak twierdzę, że można wskazać prace, do których warto sięgnąć w kontekście odpowiedzialności rozumianej także w sposób pozytywny.

Działania

Do dzieł, na które należy spoglądać w kontekście odpowiedzialności, należą niewątpliwie dwie prace polskich artystów, które chciałabym poniżej przywołać, w których zostaje wytworzona relacja z pojedynczym człowiekiem, a artyści w pewien sposób stają w miejscu innego.

Pierwsza realizacja to *Pomaganie*, Elżbiety Jabłońskiej z 2003 roku. Praca składa się z wyhaftowanej srebrną nicią makatki – anonsu bezrobotnej kobiety z Łodzi poszukującej pracy, ułożonej na kubiku z sześćdziesięciu tysięcy zniszczonych profesjonalnie (w Polskiej Wytwórni Papierów Wartościowych) banknotów o nominale 100 zł. Jabłońska natrafiła na to ręcznie napisane ogłoszenie, skontaktowała się z autorką, która za wynagrodzenie, jakie galeria przeznaczyła dla artystki za udział w wystawie, wyszyła jego treść. Praca została nagrodzona w konkursie „Spojrzenia", z takim uzasadnieniem:

> za społeczne zaangażowanie i wrażliwość, za udzielanie w swojej sztuce głosu wykluczonym i marginalizowanym. Elżbieta Jabłońska od kilku lat konsekwentnie służy widzom, dostarczając im nie tylko pretekstów do refleksji, ale również doświadczeń i wrażeń zmysłowych. Jej prace, pomimo że poruszają centralne dla naszej tożsamości i często bolesne kwestie, zawarte są w formie, która zakłada dialog z odbiorcą, pozwala na rozmowę i porozumienie. Chociaż mówi ona przede wszystkim o tym, co lokalne, to język, którym się posługuje, jest uniwersalny[14].

Jabłońska nie znała wcześniej osoby z ogłoszenia, nie przyczyniła się do utraty przez nią pracy. Zauważyła jej ogłoszenie, spotkała się z nią i weszła w relację[15]. Twarz Drugiego/Drugiej postawiła ją/wezwała do relacji, do odpowiedzialności takiej, jak opisuje ją Lévinas, z perspektywy osobistego doświadczenia.

> Odpowiedzialność za innego nie czekała na wolność i jej zaangażowanie się na rzecz innego. Niczego nie uczyniłem, a przecież zawsze byłem uwikłany: jestem prześladowany. […] Jest ona odpowiedzialnością za to, czego to ja nie chciało, to znaczy za innych[16].

Pasywność wyzwania – akt napotkania ogłoszenia, rozwinął się w udzielonej na nie odpowiedzi. Odpowiedzią artystki była propozycja pracy – wyhaftowanie ogłoszenia, za które jego autorka otrzymała wynagrodzenie, a dodatkowo o treści ogłoszenia dowiedzieli się inni odbiorcy. Trudno jest jednoznacznie określić, kto był z kim relacji substytucji? Bezrobotna kobieta na miejscu artystki czy artystka stająca w przestrzeni doświadczenia bezrobotnej, udzielająca jej głosu? A może odbiorcy dzieła, w których gest Jabłońskiej, jej działanie wyzwala możliwość, a może wręcz konieczność, przemyślenia relacji odpowiedzialności względem bliźnich.

Waga pytania: Jak odpowiadamy Innemu na jego wezwanie? zostaje dodatkowo wzmocniona tytułem pracy Jabłońskiej. Czym jest tytułowe *Pomaganie*? Jaką relacją? Czy pomagając czujemy się lepiej, czy oczekujemy czegoś w zamian – chociażby podziękowania i wdzięczno-

12 Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2012, s. 53.

13 Por. N. Bourriaud, dz. cyt., s. 51.

14 Fragment wypowiedzi jury w składzie: Marek Krajewski, Robert Rumas, Jarosław Suchan, Bettina Wolter, Hanna Wróblewska, https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/spojrzenia-2003?

15 Przy szerszym omówieniu pracy należy zwrócić uwagę na inne konteksty: miejsca – Łódź, płci – kobieta, użytej techniki – haft. Praca Elżbiety Jabłońskiej może być także porównawczo zestawiana z innymi pracami ze względu na wynagrodzenie stanowiące jej element – na przykład z pracami Łukasza Surowca czy Santiago Sierry. Pomimo występowania znacznych różnic, szczególnie w podejściu do poszczególnych osób, to relacja pomiędzy pojedynczymi osobami pozostaje najważniejsza realizacjach tych arystów.

16 E. Lévinas, dz. cyt., s. 182.

ści? Czy zatem pomaganie jest związane z taką odpowiedzialnością, o jakiej Lévinas pisał, że niczego nie oczekuje i nie spodziewa się? Czy też raczej jest ono imperatywem, który trudno jest spełnić, czego symbolem mogą być zniszczone pieniądze usprawiedliwiające naszą niewrażliwość lub będące znakiem ułudy pomagania?

Druga praca, do której chciałabym się odwołać w kontekście odpowiedzialności, to *Pocałunek miłości* Franciszka Orłowskiego z 2013 roku, będąca działaniem, w którym artysta zamienia się ubraniami z bezdomnymi. Wkładając ich ubrania nawiązuje z nimi intymną relację.

> W *Pocałunku miłości* przedarłem się przez to, co cudze i odstraszające, nasiąknięte trudem, życiem, człowiekiem. Jego potem, brudem, smrodem, zapachem miejsc, w których bywa. Nie do końca pamiętam, co wtedy czułem, poza ogromnym napięciem i wolą. Widziałem naprzeciwko siebie drugiego człowieka – jego szarą twarz pokrytą poziomymi i pionowymi koleinami zmarszczek, czarne zęby, ale też błękitne oczy, w których chował szczyptę radości i nadziei chyba jeszcze z dzieciństwa. Tylko ona nie uległa degradacji, bo była właśnie tym czymś pozamaterialnym. Sens tego wszystkiego krył się właśnie w tym spotkaniu się oczami, gdy on był w moim, a ja w jego ubraniu[17].

Orłowski przyznaje, że taka zamiana nie była prosta, mocno naruszała jego poczucie tożsamości, przynależność do określonego miejsca, co dotyczyło tak samo jego, jak i bezdomnych.

> Wiem, że bezdomnym też było trudno. Dla nich ubranie jest jedynym pewnym schronieniem i po wielokroć pełni funkcje domu. Część tych osób nie lubi zmieniać ubrań, podobnie jak starsi ludzie nie lubią się przeprowadzać. Ubranie dla bezdomnego jest tym wszystkim, co posiada w sferze materialnej. Myślę, że tą sferą trudno nam się dzielić[18].

Zamiana tego rodzaju to forma materialnej substytucji. Orłowski nie chce pomagać bezdomnym, ale staje się nimi, tj. staje na ich miejscu, w ich ubraniach, a czyniąc to godzi się przyjąć odpowiedzialność za drugą osobę, za jego życie. „Ten sposób bycia, odpowiedzialny za innego człowieka, bez uprzedniego zaangażowania, jest w rzeczy samej faktem braterstwa ludzkiego, wcześniejszego od wolności"[19] – zauważa Lévinas.

W przywołanych pracach artyści posługują się odmiennymi narzędziami, chociaż w obu najważniejsza jest budowana relacja. Jabłońska sięga po rozpoznane techniki – haft, obiekt, żeby zbudować odrębny przedmiot zamknięty w przestrzeni galeryjnej. Chociaż wchodzi w życie, pozostaje w granicach sztuki. Orłowski natomiast nie korzysta z materialnych obiektów, przywołuje tradycję performansu, rozpuszczając ją zupełnie w życiu. Forma jego działań staje się transparentna wobec codzienności. Obie prace nie są jednoznaczne, a stawiane przez nich wyzwania możemy skierować w swoją stronę. Zatem, czy możemy pozostać jedynie obserwatorami?

17 Rozmowa O. Wyszkowskiej z artystą, http://natemat.pl/118789,franciszek-orlowski-jeden-z-najciekawszych-artystow-mlodego-pokolenia

18 Tamże.

19 E. Lévinas, dz. cyt., s. 186.

Bibliografia

Bauman Z., Etyka ponowoczesna, tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2012.

Bourriaud, N., Estetyka relacyjna, tłum. Ł. Białkowski, Kraków 2012.

Filek, J., Filozofia odpowiedzialności XX wieku, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.

Filek, J., Ontologizacja odpowiedzialności. Analityczne i historyczne wprowadzenie w problematykę, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1996.

Gadacz T., Wolność i odpowiedzialność. Rosenzweiga i Lévinasa krytyka Heglowskiej wolności ducha, Kraków 1990.

Lévinas E., Inaczej niż być lub ponad istotą, tłum. P. Mrówczyński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000.

Skuteczność sztuki, (red.) T. Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014.

Wright S., W stronę leksykonu użytkowania, tłum. Ł. Mojsak, „Format P" 2015, nr 9.

Żmijewski A., Stosowane sztuki społeczne, w: Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

Justyna Ryczek – pracuje na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Autorka książki *Piękno w kulturze ponowoczesnej* (2006) oraz licznych tekstów krytycznych. Interesuje się sztuką współczesną w kontekście etyki, przestrzeni publicznej, nowych mediów. Zajmuje się krytyką artystyczną. Bywa kuratorką wystaw.

Jędrzej Wijas
Trafostacja Sztuki w Szczecinie
jedrzej.wijas@gmail.com

Moment, gest, opowieść, polityka. Transmedialny status jednej fotografii Burhana Ozbilici

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest losom fotografii dokumentalnej Burhana Ozbiliciego, który uwiecznił terrorystyczny akt (zabójstwo ambasadora Rosji) w przestrzeni galerii sztuki w Ankarze. Jedno ze zdjęć wykonanych przez fotoreportera zaczęło żyć poza światem prasy i informacyjnych serwisów internetowych, stając się przedmiotem oglądu estetycznego i namysłu krytycznego. Jednym z etapów ewolucji statusu fotografii, pokazującej pozę terrorysty tuż po oddanym, śmiertelnym strzale, było uhonorowanie jej tytułem World Press w 2017 roku. Szkic prezentuje różne podejścia krytyczne do zdjęcia, konfrontując losy jego pojmowania z teoriami współczesnego dzieła sztuki, w tym w szczególności z pojęciem transmedialności. Przywołane zostaje również kontekst polski: praca video Przemysława Branasa, pokazana w Galerii Sztuki Zachęta, wiążąca fotografię Ozbiliciego z nieistniejącą dokumentacją zabójstwa prezydenta RP, Gabriela Narutowicza oraz perfomansem Chrisa Burdena.

Słowa kluczowe

fotografia dokumentalna, definicja dzieła sztuki, etyka sztuki, transmedialność, terror, performans

Co się zdarzyło w Ankarze

19 grudnia 2016 roku w Ankarze, w Cer Modern Centrum Sztuki Współczesnej, otwierano wystawę „Rosja oczami Turków. Od Kaliningradu do Kamczatki". W czasie oficjalnych powitań głos zabrał Andriej Karłow, ambasador Rosji w Turcji, ale w trakcie przemówienia został od tyłu zastrzelony przez Mevlüta Merta Altıntaşa. Po zabójstwie zamachowiec krzyczał: *Allahu Akbar*! oraz „nie zapominajcie o Aleppo!" Strzelający w galerii był 22-letnim policjantem, w czasie zamachu poza służbą, który następnie został zastrzelony przez przybyłych na miejsce funkcjonariuszy służb specjalnych. Odpowiadając na zarzuty, że służby nie pojmały zamachow-

ca żywcem, prezydent Turcji Recep Tayyip Erdogan argumentował, że ryzyko kolejnych ofiar byłoby zbyt wielkie, i uzasadniał to przekonanie przykładami innych akcji antyterrorystycznych[1].

Wystawa, podczas której doszło do ataku, była jedną z oznak odwilży w stosunkach bilateralnych pomiędzy Turcją a Rosją, które uległy pogorszeniu wskutek odmiennej reakcji obu państw na konflikt w Syrii, kiedy Rosja opowiedziała się po stronie prezydenta Assada, udzielając mu wsparcia, Turcja zaś po stronie walczących z nim rebeliantów. Czyn policjanta zamachowca został jednoznacznie zinterpretowany przez przedstawicieli obu krajów jako mający na celu zatrzymanie procesu „ocieplania" stosunków i nie przyniósł oczekiwanych skutków.

Akt przemocy, dokonany przez Mevlüta Merta Altıntaşa wpisałby się w serię zdarzeń o charakterze terrorystycznym, jako jeden z wielu, który relacjonowany jest przez ogólnoświatowe media, intensywnie w krótkim okresie, przez dzień lub dwa. Samo zdarzenie nie przyniosło z sobą istotnych konsekwencji politycznych czy historycznych, choć nie znaczy to, że w dobie konfliktów wojennych, napięcia dyplomatycznego, kryzysu uchodźczego i aktów masowego terroru zamach na pojedynczego polityka nie może mieć dalekosiężnych skutków. Wszak za bezpośrednią przyczynę I wojny światowej uznaje się zamach na arcyksięcia Franciszka Ferdynanda Habsburga w Sarajewie, następcę tronu Cesarstwa Austro-Węgier, dla którego to państwa zabójstwo arystokraty i jego żony stanowiło *casus belli*.

Tragiczne wydarzenia w Ankarze zafunkcjonowałyby, jak większość przekazów o politycznie motywowanej przemocy, przelotnie w ludzkiej świadomości. Pęd współczesnych mediów za teraźniejszością pozbawia hierarchii, otępia i nie pozwala na chwilę oddechu. Istota wydarzenia, przekazana relacjami zdjęciowymi czy filmowymi, tonie w zalewie przygodnych komentarzy, których autorzy już następnego dnia odnoszą się do innych kwestii, czasem w odmiennym tonie. O rodzącej się w ten sposób społecznej amnezji pisał w kontekście pierwszej wojny w Zatoce Perskiej Jean Baudrillard:

> Ta wojna [...] stanowi bezlitosną próbę. Na szczęście nikt nie będzie się domagał od eksperta, generała czy intelektualisty do wynajęcia wyjaśnień w sprawie idiotyzmów czy absurdów, którymi karmili nas dzień wcześniej, gdyż te przyćmione zostaną przez idiotyzmy i absurdy dnia następnego. W ten sposób każdy z nas zostaje uniewinniony wskutek błyskawicznego następstwa pozorowanych zdarzeń i symulowanych dyskursów. Wypieranie głupoty za pomocą jeszcze większego jej spotęgowania, przywracającego swego rodzaju całkowitą niewinność, mianowicie niewinność wypranych i wybielonych mózgów, otępiałych nie tyle na skutek przemocy, co złowieszczej pustki obrazów[2].

Pustymi i powierzchniowymi obrazami mogły być te, pochodzące z galerii w Ankarze, rejestracje fotograficzne czy audiowizualne. W krótkiej perspektywie zasłoniłyby je inne, które napływają jako kolejne w strumieniu informacji globalnych mediów, w dłuższej - te, które zapisały się w zbiorowej i kulturowej pamięci, jak zamach na Jana Pawła II 13 maja 1981 roku czy szczególnie istotne dla historii i kultury amerykańskiej zabójstwo prezydenta Johna Fitzgeralda Kennedy'ego 22 listopada 1963 roku. Tak się jednak nie stało. Obraz zamachu nie zatonął w toni wizualnych reprezentacji innych zdarzeń. Dokładnie jedno zdjęcie, autorstwa Burhana Ozbilici, tureckiego fotoreportera współpracującego ze światowymi agencjami, m.in. Associated Press, wyniosło zdarzenie w Ankarze ponad strumień „pozorowanych zdarzeń i symulowanych dyskursów", który z taką emfazą opisywał Jean Baudrillard. Jest to zdjęcie wykonane tuż po zabójstwie, które ukazuje tureckiego policjanta-zamachowca w galeryjnej sali. Z prawej strony, na podłodze leży zabity ambasador, widzimy podeszwy jego butów, zaś twarz (ani krew) nie są widoczne. Pod ścianą, w perspektywie kadru z lewej strony zamachowca (jakby na wysokości lufy pistoletu, który trzyma w prawej ręce) leżą okulary, które nosił Andriej Karłow, oddalone od głowy ofiary na odległość półtora, może dwóch metrów. Tłem dla obu postaci jest przestrzeń galerii, prawie idealny *white cube*. Dynamikę obrazu zwiększa załamanie ścian, które powoduje, że, patrząc od lewej, korpus zamachowca, jego mocny gest lewą ręką oraz martwe ciało ambasadora zdają się przynależeć do innej ściany i obrazu na niej zawieszonego[3]. Taka struktura dynamizuje zdjęcie,

1 https://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiata,2/dlaczego-mevlut-mert-altintas-zostal-zabity,701649.html.

2 J. Baudrillard, *Wojny w zatoce nie było*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006, s. 57.

3 Obrazy prezentują trudne do identyfikacji krajobrazy rosyjskie (pierwszy z lewej to chyba Kreml). Jak się zdaje, to co przedstawiają, nie ma dla późniejszych losów zdjęcia specjalnego znaczenia. Raczej pełnią funkcję metonimii „sztuki". Problem z ustaleniem zawartości wystawy nadal jest problematyczny, jeśli chce się to uczynić poprzez internet. Zarówno w

a jednocześnie wywołuje wrażenie symetrii, niezaplanowanej, ale niemniej wyraźnie dostrzegalnej. Treść obrazów wiszących na ścianie fotografowanej galerii nie jest kluczowa dla dalszych losów zdjęcia tureckiego fotoreportera. Uznanie zyskało ono dzięki kompozycji, jakości, gestowi i kontekstowi przestrzeni. Te cechy stworzyły kanwę dla dyskursu, który „zawładnął" zdjęciem.

Reportażowa fotografia Burhana Ozbilici momentalnie zaczęła być postrzegana w kategoriach dzieła sztuki. W mediach społecznościowych w Polsce tak odebrali ją m.in. Karolina Plinta, krytyczka sztuki z magazynu „Szum" czy Jacek Dehnel, pisarz, pasjonat sztuki i medium fotografii. Podobnych głosów pojawiło się więcej, zaś szczególnie wart przywołania jest jeden, wyrażony przez uznanego, nowojorskiego krytyka sztuki, Jerry'ego Saltza. Publikujący w takich czasopism, jak m.in. „Art in America", „Flash Art International", „Frieze" czy „Modern Painters", już dzień po wydarzeniu pisał na internetowych łamach „Vulture. Devouring Culture"[4] o fotografii Burhana Ozbilici (w zasadzie o serii fotografii, lecz z zaznaczeniem tej jednej) jako o dziele sztuki, podając szereg argumentów z historii sztuki. Dopełnieniem (choć nie zamknięciem, a raczej skierowaniem na inne tory) dyskusji o tym, czy zdjęcie Burhana Ozbilici jest dziełem sztuki i dlaczego, było uhonorowanie obrazu tytułem Światowej Fotografii Prasowej w lutym 2017 roku.

Po ogłoszeniu decyzji jury World Press Photo wątpliwości dotyczące artystycznego statusu zdjęcia zeszły na dalszy plan, zaś na czoło wysunęły się kwestie etyczne. Od werdyktu jury odciął się jeden z członków, Stuart Franklin. Na łamach „The Guardian" przedstawił argumentację, uzasadniającą jego głosowanie przeciw. Uznał za „moralnie problematyczne" nagradzanie prezentacji triumfującego zabójcy i ofiary, nawet jeśli jest to zdjęcie w pełni warsztatowo udane, dowodzące umiejętności i odwagi autora. Obawa dotyczyła tego, że nagroda może stać się w większym stopniu zachętą do „spektakularnych" zamachów, niż wyrazem uznania dla autora zdjęcia. Uznany fotograf wskazywał jako alternatywę dla werdyktu nagrody przyznane w innych kategoriach, jako te, które realizują moralne *credo* fotografii: służeniu ludzkości, promowaniu empatii i inicjowaniu zmiany społecznej.

Tytuł World Press Photo nie jest synonimiczny z uznaniem wyróżnionej fotografii za dzieło sztuki współczesnej, to oczywiste. Lecz kontrowersja, która towarzyszyła nagrodzie nie jest bez znaczenia, wszakże wejście w obszar sztuki to również pewien rodzaj wyróżnienia, nawet, jeśli ogranicza się tylko do wyodrębnienia z nieartystycznej rzeczywistości. Proces permanentnego poszerzania granic sztuki, którego „ofiarą" pada zdjęcie fotoreportera, obok wątpliwości dotyczących istoty sztuki, niezmiennie aktualizuje pytanie o jej etykę i o moralne zobowiązania.

Dzieło sztuki

Zdjęcie Burhana Ozbilici zachowuje niezmiennie swój pierwotny, można powiedzieć – wyjściowy charakter. Jest to dokumentacja wydarzenia, fotoreportaż. Akcja zamachowca, której nikt nie przewidział, zmieniła przedmiot, który miał się objawić przed obiektywem. Relacja wizualna z otwarcia galerii stała się dowodem zbrodni, funkcjonalnie użytecznym dla śledczych. Na tym poziomie fotografia Burhana Ozbilici sytuuje się na równi z filmem pokazującym np. zabójstwo prezydenta Kennedy'ego czy zdjęciami po zamachu na Jana Pawła II.

Wspomniany wyżej krytyk, Jerry Saltz, jako pierwszy podał wyraźne argumenty przemawiające za uznaniem zdjęcia z Ankary za przynależne do sfery sztuki. Z ostrożnością przyznawał:

> W surowej, białej, dziewiczej scenerii ekskluzywnej galerii sztuki, prezentującej sztukę współczesną, z gośćmi, mordercą i ofiarą, ubranymi w elegancką czerń, fotografie wyglądają uderzająco nierealnie – wręcz niesamowicie, a nawet, w bolesny sposób, pięknie[5].

Jako argumenty uzasadniające nadanie cech artystycznych fotografii (fotografiom) tureckiego fotografa podawał:

- specyfika póz i gestów – które są prawie klasyczne, zastygłe, wyćwiczone, jak by pochodziły ze spektaklów teatralnych, baletowych,
- swoista nad-hiperrealność zdjęć, którą Saltz nazywa „nowym surrealizmem" („Jest to nowy sur-

czasie wydarzenia, jak i obecnie (15.10.2017) galeria w Ankarze nie ma swojej oficjalnej strony www (tym samym dostępnego on-line archiwum). Na stronie https://www.theodysseyonline.com/the-russian-landscape-by-turkish-artists można zobaczyć zdjęcia obrazów wypreparowane właśnie z fotografii z otwarcia galerii, niesatysfakcjonującej jakości.

4 vulture.com

5 „But in the stark white, pristine setting of an upscale art gallery showing contemporary art, with patrons, assassin, and victim all dressed in elegant black, the photographs themselves look strikingly surreal — uncanny, even — and, in some very painful ways, beautiful", http://www.vulture.com/2016/12/those-harrowing-ankara-assassination-photos.html (tłum. własne).

realizm współczesnego życia, coraz bardziej bolesny, ponieważ nie może być bardziej prawdziwie realny"[6]),
- gest zamachowca jako mający antecedencje w sztuce (tutaj głównie przywołany zostaje obraz Jacques'a-Louis Davida *Przysięga Horacjuszy*, a także twórczość Roberta Longo),
- profesjonalizm fotografii, jej kompozycja, będące przede wszystkim efektem zręczności lub instynktu fotografa, który „nie uciekł, nie ukrył się", lecz fotografuje frontalnie, z poziomu oczu, doskonale kadrując i wyzyskując wartości fotografowanej sceny[7], jakby niewidoczny dla terrorysty i świadków zabójstwa.

Przy końcu swojej analizy Jerry Saltz przywołuje inne zdjęcie Burhana Ozbilici, przedstawiające zastygłą w strachu publiczność. Jej obraz zestawia z klasycznymi płótnami mistrzów, którzy różnicowali grupy świadków i ich emocje.

Amerykański krytyk pisał swój tekst pod wpływem impulsu wywołanego samymi zdję*ciami*. W chwili tworzenia krótkiego szkicu tekstu nie znał tożsamości, nawet płci autora fotografii. Jego intuicje jednak należy uznać za trafne. Potwierdza to zarówno reakcja innych odbiorców, obracających się w kręgu sztuki, jak i głębsza refleksja nad główną fotografią.

Uchwycony, zastygły gest, który zafascynował Saltza, jest symptomatyczny. To punkt kulminacyjny triumfu zwycięzcy nad pokonanym, który opisuje Elias Canetti w eseju *Władza a przeżycie*, zamieszczonym w tomie *Sumienie słów*. Badając relację między władzą a przeżyciem (czyli życiem dłużej niż zabity wróg), pisarz twierdził:

> Żyjący nigdy nie czuje się większy niż w momencie, gdy konfrontowany jest ze zmarłym, który padł na zawsze: w tej chwili żyjącemu wydaje się, że rośnie[8].

> Uczucie szczęścia w konkretnym wypadku przeżycia jest bowiem intensywną rozkoszą. Gdy się raz do niego przyznamy i zaakceptujemy je, żąda ono powtarzania i szybko wzmaga się aż do nienasyconej pasji[9].

To jest synonim momentalnej ekstazy, dotknięcia fenomenu absolutnej władzy przez tego, który żyje, a odebrał życie wrogowi. Synonim patetyzmu, skrajnej podmiotowości i przezwyciężenia śmierci.

Uchwycony przez fotografa gest zamachowca Jerry Saltz wiąże z klasycznymi płótnami czy rzeźbami; ażeby zaś nie wypuszczać się zbyt daleko w przeszłość, możemy odnaleźć ten patetyzm w obiektach, które, przynajmniej do niedawna, otaczały nas na co dzień. Gest (militarnego i politycznego) triumfu był reprodukowany na pomnikach Armii Czerwonej i bohaterów sowieckich, tworzonych w poetyce socrealizmu. Owe pomniki to niejedyny wątek związany z rzeźbą, który należy przywołać w kontekście przejmującej realności fotografii Ozbiliciego.

Moment uniesienia w chwili zwycięstwa, wyrażony tą właśnie pozą, nasuwa inne, bluźniercze wręcz (w obliczu tragizmu zdarzenia) skojarzenia. To ikoniczny kadr z Johnem Travoltą z *Gorączki sobotniej nocy*, który w swej klasycznej formie wygląda jak prześmiewczy rewers fotografii Ozbiciego. Ta asocjacja popkuturowa nie jest jednak pozbawiona sensu – wszak gest Travolty to gest „zawładnięcia parkietem" jako przestrzenią erotycznego podboju, to zastygła poza męskiej dominacji, znak władzy (pokonani w tańcu konkurenci są usunięci w tło).

Częstym skojarzeniem zdjęcia z ankarskiej galerii, jest twórczość Maurizio Catellana i innych hiperrealistów (Marca Sijana, Carole Feuerman), których pracy oddziałują na odbiorcę na zasadzie suspensu. Jest to słuszne skojarzenie, ponieważ kiedy rok temu odwiedzałem galerie w ramach Berlin Gallery Weekend, przyznam się, że przez kilka dobrych chwil byłem przekonany, że przy drzwiach jednej z nich stoi strażnik, po którym jedynie przebiegłem wzrokiem, nie poświęcając mu uwagi. Uświadomienie sobie, że mam do czynienia z rzeźbą Marca Sijana, nie przyszło od razu. Omyłka odbiorcy (tak naprawdę znak niepewności, lęku, o czym za moment) to koncept wpisany w strategię hiperrealizmu. Doświadczenia rzeźb polujących na nasze złu-

6 „ It's a new surrealism of modern life, made all the more harrowing because it could not be more truly real." Tamże.

7 „This picture is taken from eye level. The photographer isn't running away, hiding, in another room or in a crouch. Whether cravenly or by instinct, the photographer immediately reacted, moved into the action from almost straight on and framed the picture perfectly. He or she values frontality, clarity, structure, density, form. This is far from an accidental image. This is a radically self-determined picture, instantly polemical, powerfully formal." Tamże.

8 E. Canetti, *Sumienie słów: eseje*, tłum. M. Przybyłowska, I. Krońska, posłowie M. Bieńczyk, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 30.

9 Tamże, s. 34.

dzenie spowodowały, że duża część odbiorców zdjęcia Burhana Ozbilici pomyliła ją z fotografią hiperrealistycznej rzeźby (czasem – z dokumentacją performansu).

Skojarzenie z „woskowymi", skrajnie realistycznymi figurami było na tyle częste, że, jak sądzę, to ich doświadczenie w przestrzeniach wystawienniczych mogło mieć kluczowy wpływ na uruchomienie procesu „przejścia" fotografii dokumentalnej Ozbiliciego do obszaru sztuki. Oczywiście, poznanie „historii" zdarzenia, jego „prawdziwości", budzi niepokój, o którym pisze John Saltz, lecz w istocie jest on odbiciem, rewersem dawnego lęku, o którym pisał David Freedberg, w kontekście wotywnych figur woskowych czy też komercyjnych muzeów z hiperrealnymi prezentacjami osób, które:

> przykuwają [...] naszą uwagę przynajmniej po części dlatego, że odczuwamy lęk, iż mogłyby rzeczywiście ożyć, otworzyć usta, zacząć się poruszać. Boimy się tego, co wygląda jak żywe, ponieważ martwa materia, z której przedmioty te są zrobione mogłaby ożyć. [...] Kiedy wizerunek wygląda jak żywy, wówczas cierpienie, które postrzegamy – czy w postaci ran, czy wycieńczenia, czy łez – budzi naszą empatię. Dlatego właśnie myli się ten, kto sądzi, że wizerunki w muzeum figur woskowych budzą reakcje zupełnie pozbawione emocji [...][10].

Któż z nas nie poczułby ulgi, gdyby jego pierwsze intuicje po zobaczeniu zdjęcia z wernisażu w Ankarze okazałyby się zgodne z prawdą, że to był rzeczywiście pokaz hiperrealistycznej, złożonej z ludzkich figur, instalacji. Po poznaniu historii zdjęcia, lęk przed tym, że tak mogłoby być naprawdę, gdyby figury ożyły, który towarzyszy, nawet podskórnie odbiorowi hiperrealistycznych rzeźb (także tych baśniowo powiększonych), zostaje zastąpiony przez przerażenie, że w tej konwencji – hiperrealnej sztuki – patrzymy przez okno fotografii na prawdziwą śmierć i prawdziwy lęk.

Oczywiście, figury woskowe same w sobie odsyłają do fotografii jako jej zapowiedź (to przestrzeń, która stała się płaszczyzną, której ambicją jest dziś jest tworzenie iluzji przestrzeni, jak w filmie 3D i VR), jak pisał o tym Hans Belting:

> to, co figura woskowa osiągnęła przez modelowanie w formie, fotografia dokonywała poprzez fototechniczne powielanie, w którym żadna interwencja artysty nie fałszowała już prawdy obrazu ciała[11].

Rozważania te cofają nas z jednej strony do powszechnie znanych refleksji Rolanda Barthesa o niemetaforyczności unieruchamiającej fotografii, która gra w przewrotną grę, „poświadczając, że przedmiot był realny, zdjęcie każe podstępnie uwierzyć, że jest on żywy", ale jednocześnie „przenosząc tę rzeczywistość ku przeszłości („to-co-było"), sugeruje, że jest ona już martwa"[12]; z drugiej – do relacji między zdjęciem a gilotyną (narzędziem terroru, co za straszna koincydencja w tym miejscu), ponieważ wszakże jedno i drugie „zdejmuje" wizerunek „w mgnieniu oka"[13].

To, co widzimy na zdjęciu Ozbiciego, wydarzyło się w ankarskiej galerii naprawdę, choć wyglądało tak prawdziwie, że aż sztucznie. Jerry Saltz przypisuje to jakości fotografii Ozbiciego – nieruszonej, wykadrowanej, skomponowanej, zawierającej punkt kulminacyjny triumfu, pełnię gestu. Bardziej „prawdziwe" byłyby dla nas fotografie zrobione drżącą ręką przez amatora, przerażonego świadka. Ich poruszony obraz, niepełny kadr, dekompozycja, niedobrane parametry naświetlenia i niejasne pozy sfotografowanych postaci nie odesłałby nas w sferę kontekstów, asocjacji i metafor, którymi żywi się sztuka. Zakłócenia medium fotografii uwiarygadniałoby przekaz, choć i tu jest możliwa i bywa stosowana artystyczna mistyfikacja czy symulacja. Z rozpoznania perfekcyjności ujęć gestu zamachowca czy reakcji widzów wynika diagnoza Jerrego Saltza – Burhan Ozbilici na swoich zdjęciach jest niewidoczny, tak jak fotograf dokumentujący do katalogu dzieła sztuki z wystawy unikać musi autorskiej sygnatury w obszarze zdjęcia, by jak najwięcej semantycznego pola zostawić portretowanemu dziełu.

10 D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005.

11 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 132.

12 R. Barthes, Światło obrazu, KR, Warszawa 1996, s. 133.

13 Por. P. Cembrzyńska, *Martwy przedmiot fotografii. Woskowane ciała*, „Kultura współczesna" 2014, nr 2 (81).

Transmedialność

Dzieło Burhana Ozbilici niewątpliwie należy do sfery sztuki, za czym przemawia wiele argumentów, wynikających z tradycji sztuki współczesnej. Potwierdza to myśl Arthura Danto, który sytuując koniec modernistycznej narracji o sztuce w latach 70. XX wieku, pisze:

> Moim zdaniem, największym artystycznym osiągnięciem tamtej dekady było pojawienie się obrazów przywłaszczonych, tj. zabiegu polegającego na przejmowaniu obrazów o określonym znaczeniu i ustalonej tożsamości oraz nadawanie im nowego sensu i nowej tożsamości. Skoro każdy obraz mógł zostać przywłaszczony – *płynie z tego wniosek, że nie istniała jakakolwiek dająca się zmysłowo stylistyczna jednorodność między przywłaszczonymi obrazami*[14].

Obrazy, które są lub stają się sztuką, nie musi i nie łączy, biorąc pod uwagę ich różne pochodzenie, wspólny stylistyczny czy, w tradycyjnym pojęciu, estetyczny mianownik. „Sztuką może być dzisiaj wszystko, wszystko może funkcjonować jako sztuka, ponieważ sztuka wyzwoliła się z wszelkich ograniczeń, także z ograniczeń własnej definicji i uzyskała absolutną wolność"[15] – pisze Grzegorz Dziamski, we wstępie do książki *Sztuka po końcu sztuki*, w warstwie teoretycznej silnie inspirowanej myślą Danto. Sztuka zagarnia obszar nie-sztuki czy antysztuki, może być wszystkim, jest absolutna, bo sama wyznacza sobie granice. W tym samym tekście badacz konstatuje:

> dyskusja o końcu czy zmierzchu sztuki, która budziła takie emocje w latach 70., a nawet jeszcze w 80. [XX w. – przyp. J. W.], fascynuje dzisiaj tylko te osoby, które straciły kontakt ze współczesnym światem sztuki. W świecie sztuki dyskusja taka wywołuje jedynie uśmiech pobłażania lub gest zniecierpliwienia[16].

Choć w polskim świecie sztuki sytuacja nie jest tak oczywista, jak życzy sobie tego Dziamski, przyjmuję, że sprawami rozstrzygniętymi wcześniej w dyskursie współczesnej sztuki (rozumianym globalnie) nie warto się zajmować. Istotny jest dla mnie proces, któremu podlegało zdjęcie Burhana Ozbilici, obraz o „określonym znaczeniu i ustalonej tożsamości", którego losy wskazują na zasadność uznania go za dzieło transmedialne.

Tomasz Załuski, zadając pytanie o użyteczność terminu „transmedialność", obok aksjomatu „wszystko może stać się sztuką", przyjmuje jeszcze jeden, że „w sztuce wszystko może wejść w relację ze wszystkim"[17]; co – *nota bene* – uzasadnia też pewną swobodę komparatystyczną w krytyce artystycznej, również przyjętą w tym tekście. Wchodzenie w relację oznacza istnienie granic między sztukami, między sztuką a nie-sztuką, choć, według teoretyka, są one „dynamiczne, złożone, nielinearne, pełne uskoków i przemieszczeń"[18].

Zbliżony do pojęcia „transmedialności" termin „intermedialność", opisujący praktyki artystyczne sytuujące się na pograniczu, tj. takie które łączą w sobie cechy i elementy różnych sztuk (według autora jego definicji, Dicka Higginsa, poprzez „fakt materialnego i pojęciowego stopienia różnych środków wyrazu w jedną całość"[19]), nie wyczerpuje zjawiska, z którym mamy do czynienia wraz z pojawieniem się fotografii Ozbilici. Istotą procesu, w ramach którego zdjęcie Ozbiciego stało się dziełem sztuki, nie było użycie stylu fotografii reportażowej do stworzenia dzieła. Tu nie chodzi o materialne stopienie się cech w dziele, lecz o jego drogę – od reportażu, przez zapis zbrodni po dzieło sztuki, do sytuacji, w której obraz jednocześnie zachowuje wszystkie te funkcje. Bardziej użytecznym określeniem statusu jest transmedialność, którą Tomasz Załuski definiuje w obszarze sztuki i nie-sztuki jako „dynamikę przejścia danej praktyki z jednej dziedziny medialnej w inną, a także zachowanie wewnętrznej heterogeniczności powstającego w ten sposób wytworu"[20]. Załuski dalej zaś doprecyzowuje:

> Transmedialność nie jest celem samym w sobie, nie jest wyłącznym ani nawet głównym obiektem poszukiwań artystycznych – a przynajmniej staje się nim niezmiernie rzadko. Wyznacza raczej kształt przestrzeni, w jakiej mogą zaistnieć dziś praktyki artystyczne, sta-

14 A. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. M. Salwa, Kraków 2013, s. 43.
15 G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI w.*, Poznań 2012, s. 7
16 Tamże, s. 12.
17 T. Załuski, *Transmedialność?*, w: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, (red.) tegoż, Łódź 2010, s. 10.
18 Tamże.
19 Tamze.
20 Tamże, s. 11.

nowi warunek możliwości, który immanentnie towarzyszy jednostkowym realizacjom, wchodząc w skomplikowane i różnorodne związki z podejmowaną w nich tematyką artystyczną, społeczną, kulturową, społeczną, polityczną itd[21].

Nie jest zaskoczeniem, że akurat ta właśnie fotografia Burhana Ozbiliciego znalazła się w obszarze sztuki, jej zainteresowania i oddziaływania. Pozostając nadal fotografią dokumentacyjną, poprzez swoje wyznaczniki stylistyczne (kompozycja, kadr, światło, moment uchwycenia), przedmiot (treść), kontekst przestrzenny i sytuacyjny powstania zaktualizowała na poziomie odbioru szereg sensów, które pomieścić się mogą właściwie jedynie w dyskursie sztuki. Stała się nie tylko przedstawieniem „tego-co-było", ale i opowieścią – o żywotności fotografii, o wizualnym i kulturowym wymiarze gestu triumfu, o sztuce, która wyprzedza rzeczywistość i projektuje naszą percepcję (*vide* rola rzeźb hiperrealnych), o relacji między śmiercią a fotografią czy o ledwie zasygnalizowanej, a wymagającej ciągłej refleksji, etycznej problematyce ukazywania terroru w sztuce (z kanonicznym przykładem estetyzacji terroru grupy Baader-Meinhoff, analizowanej np. przez autorów czasopisma „Widok"). Zauważmy, że nie odgrywają w tym procesie żadnej roli intencje autora, jego gest czy narracyjne podglebie, co było istotą działań konceptualnych. W przestrzeni transmedialnej to odbiorcy w znacznej mierze decydują, na poziomie jakiego medium odczytują przekaz (podobnie jak można być w i d z e m telewizji informacyjnej, c z y t a j ą c artykuły zamieszczone na jej portalu i n t e r n e t o w y m, kiedy w istocie materiał telewizyjny staje się gazetą).

Strzały w galerii – akt politycznego terroru i performans

Zdjęcie Burhana Ozbiliciego pokazuje sytuację już po dokonaniu zamachu. Ofiara leży nieruchomo, a zamachowiec triumfuje. Widzimy to, co stało się już po. Po czym? Tak naprawdę po strzale w galerii. Kiedy słyszymy hasło „strzały w galerii", osoby zajmujące się sztuką w Polsce mają dwa skojarzenia:

1. Zabójstwo prezydenta Gabriela Narutowicza, dokonane 16 grudnia 1922 r. w Zachęcie Sztuki Współczesnej przez Eligiusza Niewiadomskiego. Podobnie jak w przypadku w Ankarze, akcentowany jest zawód zamachowca, na potrzeby zaznaczenia skandalicznego przekroczenia: zabójca ambasadora to policjant (chroniący prawo dokonuje zbrodni), zabójca polskiego prezydenta to malarz (artysta bezcześci świątynię sztuki skrajną przemocą, motywowaną politycznie). Na marginesie warto odnotować, że nie ma zbyt wielu dostępnych obrazów czynu Niewiadomskiego, tym bardziej zdjęć, pochodzących z tamtych czasów.
2. Historyczny performans z 19 listopada 1971 roku, podczas którego amerykański artysta Chris Burden zostaje postrzelony przez swojego asystenta z broni palnej, a który znany jest nam z nagrania kamerą super 8 mm, nazywającego się *SHOOT* i wykonanego w Galerii F Space, Santa Ana, California, US (jest to przykład narzucający się, choć nie jedyny związany ze strzałem jako elementem performansu w przestrzeni galerii sztuki – dość przywołać choćby praktyki Niki de Saint Phalle).

Tą drogą poszedł też Przemysław Branas. Na 8. Edycji „Spojrzeń", konkursie wspierającym rozwój młodej sztuki w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuk (kurator Dorota Monkiewicz), artysta przedstawił wizualny esej, który zaczyna się ukazaniem portretu Stefana Żeromskiego autorstwa Niewiadomskiego; następnie kamera ukazuje przestrzeń warszawskiej Zachęty oraz stojące tam dyrektorkę i kuratorkę. Ciągły ruch kamery rejestruje przygotowania do powtórki gestu Chrisa Burdena, lecz przed dopełnieniem aktu, film pokazuje młodego mężczyznę, łudząco podobnego do tureckiego zamachowca, zastygłego w pozie ze zdjęcia Ozbiliciego. W finale pada strzał (z wiatrówki).

Film Przemysława Branasa włącza fotografię Ozbiliciego w obieg i redystrybuuje ją już w dziele, którego status artystyczny jest niekwestionowany. Powtórzona w jego dziele poza zamachowca zrównana zostaje z działaniem Burdena, co skutkuje znaczącymi transformacjami: akt terroru staje się performansem, a artystyczny performans w poszukiwaniu form wyrazu sięga po przemoc. Jednocześnie praca młodego polskiego artysty dopełnia proces, który powyżej opisałem, a który polega na przemieszczeniu jednego reportażowego zdjęcia z obszaru medialnych serwisów informacyjnych do obiegu sztuki.

21 Tamże, s. 17.

Bibliografia

Barthes R., Światło obrazu, tłum. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996.

Baudrillard J., Wojny w zatoce nie było, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.

Belting H., Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.

Canetti E., Sumienie słów: eseje, tłum. M. Przybyłowska, I. Krońska, posłowie M. Bieńczyk, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

Cembrzyńska P., Martwy przedmiot fotografii. Woskowane ciała, „Kultura współczesna" 2014, nr 2 (81).

Danto A., Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji, tłum. M. Salwa, Universitas, Kraków 2013.

Dziamski G., Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI w., Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2012.

Freedberg D., Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania, tłum. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

Saltz J., Considering the Ankara Assassination Photos As History Painting, https://www.vulture.com/2016/12/those-harrowing-ankara-assassination-photos.html.

T. Załuski, Transmedialność?, w: Sztuki w przestrzeni transmedialnej, (red.) tegoż, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, Łódź 2010.

Jędrzej Wijas – doktor nauk humanistycznych, wykładowca w Akademii Sztuki w Szczecinie, kurator i kierownik działu programowego w szczecińskiej Trafostacji Sztuki.

Lidia Sapińska, MA
caryca@protonmail.com

Sztuka uwodzenia. O odpowiedzialnej memetyce języka sztuki

Abstrakt

Współczesne ujęcia sztuki różnią się znacznie od znanych w poprzednich stuleciach czy nawet dekadach. Transdyscyplinaryzm sztuki współczesnej pozwala opowiadać historie, przedstawiać idee i stawiać pytania dotyczące różnych zagadnień społecznych za pośrednictwem nowoczesnych środków wyrazu przypisanych dotychczas innym dziedzinom naukowym i społecznym. Wynikła z technologicznego rozwoju era nowych mediów, w której rozwija się sztuka, poszerzyła pole międzyludzkiej komunikacji. Ażeby je zanalizować w wymiarze społecznym i kulturowym, ujętym w perspektywie historycznej, warto odwołać się do pojęcia „memu', wywiedzionego z teorii ewolucji przez Richarda Dawkinsa.

Na podstawie analogii między dziedzicznością biologiczną i kulturową, Dawkins opisał mechanizm transferu informacji kulturowej przez jednostki, które nazwał „memami". W założeniu nazwa ta miała nie tylko kojarzyć się z „genami", lecz także nawiązywać do greckiego określenia naśladownictwa *(mimeme)*. W swojej definicji badacz określa mem jako zaraźliwy wzorzec informacji, namnażający się i infekujący ludzkie umysły po to, by uwodzić je i zachęcać do generowania zachowań sprzyjających ich powielaniu i rozpowszechnianiu. W prezentowanym eseju opowiem zatem o potencjale i o zagrożeniach związanych z funkcjonującymi obecnie memami, a także o szansie na zdeelitaryzowanie świata sztuki na rzecz przejrzystości komunikacji. Przede wszystkim jednak chciałabym podjąć próbę przedstawienia pozytywnego programu rozważnego flirtu, w którym sztuka uwodzenia to tylko wstęp do nauk o odpowiedzialności za wytwarzane przez ludzkość komunikaty.

Słowa klucze

mem, memetyka, sztuka nowych mediów, ewolucja, informacja

Od momentu, w którym Internet pojawił się w codziennym życiu ludzi, sposób przesyłania informacji całkowicie zmienił swoją dynamikę. Nawet najbardziej złożony komunikat może teraz obiec świat w tempie nieosiągalnym dla któregokolwiek okresu w historii ludzkości. Zmieniły się kanały i ich przepustowość, rodzaje kodowania a wszystkiemu temu zaczął towarzyszyć technologiczny wyścig zbrojeń. W zawrotnym tempie tego postępu coraz trudniejszym stało się pozostanie w polu zainteresowania odbiorcy.

W moim eseju pragnę poruszyć problematykę konstruowania komunikatów sztuki nowych mediów (SNM), opartą na teorii memów, a także zaznaczyć korzyści oraz trudności z nią związane. Zależy mi również na wskazaniu ważnych narzędzi dla umysłu, jakie memetyka zawiera w swoim obszarze, tak aby umożliwić sztuce nowych mediów podążanie równolegle za społecznym algorytmem lub, innymi słowy, otworzyć dialog pomiędzy twórcą a dynamicznie tworzącym się krajobrazem informacyjnym.

Ażeby tego dokonać, będę musiała „przejść" przez krótki labirynt pojęć, a także odpowiedzieć na następujące pytania:

1. Co to jest informacja i dlaczego należy to wiedzieć?
2. Dlaczego sztuka to informacja i jakie są kanały jej przesyłania?
3. Co to jest mem i jak działa?
4. Jakie są ważne przykłady memów w sztuce?
5. Dlaczego musimy zapanować nad procesem konstruowania komunikatów i replikacji idei?

Odpowiadając na powyższe pytania będę w stanie zasugerować kierunek rozwoju SNM, bazujący na społecznej odpowiedzialności oraz bardziej efektywny sposób docierania do odbiorców.

Czym jest informacja i dlaczego to takie ważne?

Nasza współczesność może być śmiało określona erą informacji. Bez względu na to jakie jest nasze osobiste nastawienie, nie da się zaprzeczyć, że po raz pierwszy w historii ludzkości to właśnie informacja jest jednym z najgorętszych zagadnień. Można to rozumieć na kilka sposobów. Pierwszym może być nieograniczona możliwość rejestrowania dowolnej wiadomości; dźwiękowej, tekstowej lub wizualnej itp. w strumieniu cyfrowo zakodowanej informacji, takiej, która umożliwi jej transport a następnie odczytanie na urządzeniach elektronicznych znajdujących się nawet w najodleglejszych zakątkach wszechświata. Drugim, postrzeganie świata w kategorii nadprodukcji rozmaitych danych oraz niekontrolowanego dostępu do kanałów ich przesyłania, co bezpośrednio związane jest ze zjawiskiem dezinformacji oraz fake news[1]. Trzecim, problematyka prywatności i bezpieczeństwa informacji, ponieważ dostęp do naszych kont bankowych, informacji o stanie zdrowia, prywatnych zdjęć czy rozdziału naszej pracy doktorskiej, jest niczym innym jak zakodowaną informacją, która może zostać rozszyfrowana przez osoby lub instytucje, które mogą chcieć czerpać z nich korzyść[2].

Czym więc jest informacja sama w sobie? Jakie są współcześnie znane schematy rozumienia tego czym jest? Spośród wielu istniejących podejść do tematu informacji możliwym jest wyodrębnienie trzech wiodących (jak na razie) w literaturze tematu teorii:

1. Matematyczna Teoria Komunikacji Claude E. Shannona (MTC), która porusza tematy entropii informacji, systemów komunikacji, kompresji danych oraz tematów pokrewnych. Ta multidyscyplinarna teoria jest ugruntowana w obszarach od inżynierii elektrycznej, przez matematykę i fizykę, aż po technologię informatyczną, statystykę czy filozofię. Jednakowoż, to, co powinniśmy na jej temat zapamiętać, to ujęcie sposobów działania, które, w dużym skrócie, koncentruje się wyłącznie na efektywnym tłumaczeniu istniejących wiadomości na pakiety informacyjne, wyrażone na przykład cyframi lub bitami - czyli w języku, który może być rozumiany przez maszyny.

2. Semantyka światów możliwych oparta na rozumieniu informacji jako redukcji niepewności, które to ujęcie do logiki wprowadzili Rudolf Carnap i Jehoszua Bar-Hillel. Jest to bardziej abstrakcyjne i mniej istotnym w tym momencie podejście, choć szeroko stosowane w logice.

3. Teoria sytuacji Freda Dretskego, który rozwinął klasyczną definicję MTC informacji, wyjaśnia informację przez pryzmat otoczenia je zawierającego i wskazuje na wagę korelacji pomiędzy różnymi sytuacjami, które umożliwiają przepływ informacji. Poszczególna informacja jest zależna od kontekstu istniejących relacji, na co wskazuje waga takich pytań, jak: ile informacji i komu faktycznie się przekazuje?, jakie to informacje i kto je rozwija?, jaką wiedzę posiada odbiorca? I tak dalej...

1 Magazyn internetowy 'Wired', opisuje zjawisko fake news jako nie tylko wypadkową nadmiaru informacji, ale również sposób używania mediów z premedytacją w celu manipulacji. Zob. Griffith E., *Theranos And Silicon Valley's 'Fake It Till You Make It' Culture*, Wired z 14 marca 2018, https://www.wired.com/story/theranos-and-silicon-valleys-fake-it-till-you-make-it-culture/

2 Wyraz niepokoju związanego z dostępem do prywatnych danych można znaleźć u Daniela Dennetta. Zob. D Dennett, *From Bacteria to Bach and Back*, W.W. Norton & Company, 2017, s. 105–128, 221–243.

Powyższe wspomniane teorie mają swoje praktyczne zastosowanie. Dwa pierwsze sposoby rozumienia informacji są bardziej użyteczne jako narzędzia do budowania maszyn i systemów niż do wyjaśniania, w jaki sposób ludzie rozumieją komunikaty. Natomiast, żeby w sposób jakościowy móc analizować komunikaty generowane przez człowieka, warto skupić się na semantycznym pojęciu Dretske'go,[3].

Dlaczego sztuka to informacja?

Istnieje kilka prostych powodów, dla których sztuka może być uważana za informację. Głównym z nich jest koncepcja sztuki jako języka. Przedstawia ona dzieło sztuki jako rodzaj złożonego przekazu, który jest tworzony przez artystę (lub zbiorowość artystyczną) poprzez zakodowanie w medium (mediach) artystycznym. Stawia to artystyczną kreację na pozycji identyfikowanej jako informacja. Jednak media, podobnie jak języki, są zależne od czasu oraz kontekstu otoczenia. Ewoluują, zmieniają się i mutują wraz z kulturą i technologią. Na przykład, gdy malarstwo pejzażowe ujawniło swoją niezdolność do komentowania istotnych powszechnie kwestii przez oderwanie się od rzeczywistości społecznej, straciło swój urok i stało się czysto dekoracyjnym towarem.

Współczesna era informacji przyniosła zupełnie nowy kontekst także dla tworzenia sztuki, kontekst nieznanych dotąd możliwości i narzędzi, takich jak: prawie nieograniczony dostęp do Internetu, różnorodność urządzeń cyfrowych, różne kanały dystrybucji i nowe ścieżki zdobywania wiedzy. Wraz ze wzrostem zakresu dostępnych systemów kodowania (czyli mediów) zaczęła się tworzyć następna forma sztuki. Sztuka nowych mediów.

Trwające od ponad 100 lat dyskusje dotyczące tego, co sztuką jest a co nie, jak również bezskuteczne próby stworzenia jednolitej definicji sztuki - przybliżają mnie do przyjęcia założenia, że sztuka była i jest adaptatywnym procesem zachodzącym w obrębie kultury, a na jej podstawie można zdobyć informację o zachodzących zmianach. Specyfika zmian zachodzących w obrębie obszaru sztuki wskazuje na posiadanie przez nią tendencji przystosowawczych. Rozumiem przez to, że każdy kolejny okres w sztuce potrzebował i tym samym zawłaszczył coraz to nowe media wyrazu do swojego kanonu po to, by lepiej się rozprzestrzeniać. Nic więc dziwnego, że w dobie informacji, sztuka nowych mediów jest w stanie „mówić" do swoich odbiorców językiem bardziej zrozumiałym i skutecznym niż fresk w Kaplicy Sykstyńskiej czy wdzięczny marmurowy Bachus.

Współcześnie przestrzenie sztuki tworzone są w coraz większym stopniu przez osoby, które znaczną część swojego życia oraz pracy naukowej poświęciły dyscyplinom odległym od sztuki. Nieograniczony dostęp do wiedzy, edukacji i możliwości wykorzystania całkowicie nowych mediów sprawił, że działalność artysty zyskała nowy arsenał możliwości komunikacji ze światem[4]. Dzięki temu zaczęła się dokonywać swojego rodzaju selekcja naturalna funkcjonalności niektórych dyscyplin sztuk pięknych.

Podsumowując tę część rozważań:

- sztuka to rodzaj środka komunikacji, języka, który adaptuje się do technologicznych możliwości przesyłania informacji oraz trendów społecznych,
- masowe media, a następnie upowszechnienie medium Internetu, jak również możliwości cyfrowego kodowania informacji zapoczątkowały transfer danych na potężną, niekontrolowaną skalę,
- z bulionu technologii, mediów i informacji wyłania się sztuka nowych mediów, która wykorzystuje cały dotychczasowy dorobek naszej kultury...

Możemy się zatem zasadnie zapytać: czy istnieje realny zbiór cech, analogiczny do zasad ewolucji biologicznej, który dotyczy kultury, w tym sztuki?, czy też obserwowalne podobieństwa są jedynie stylistyczne, metaforyczne?

3 Zob. F. Dretske, *Knowledge and the Flow of Information*, Cambridge, MIT Press, 1981oraz R. Szczepiński, *Semantyczne teorie informacji*, „Studia Metodologiczne" 2015, nr 34, http://studiamedologiczne.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2016/02/SM34-04.pdf).

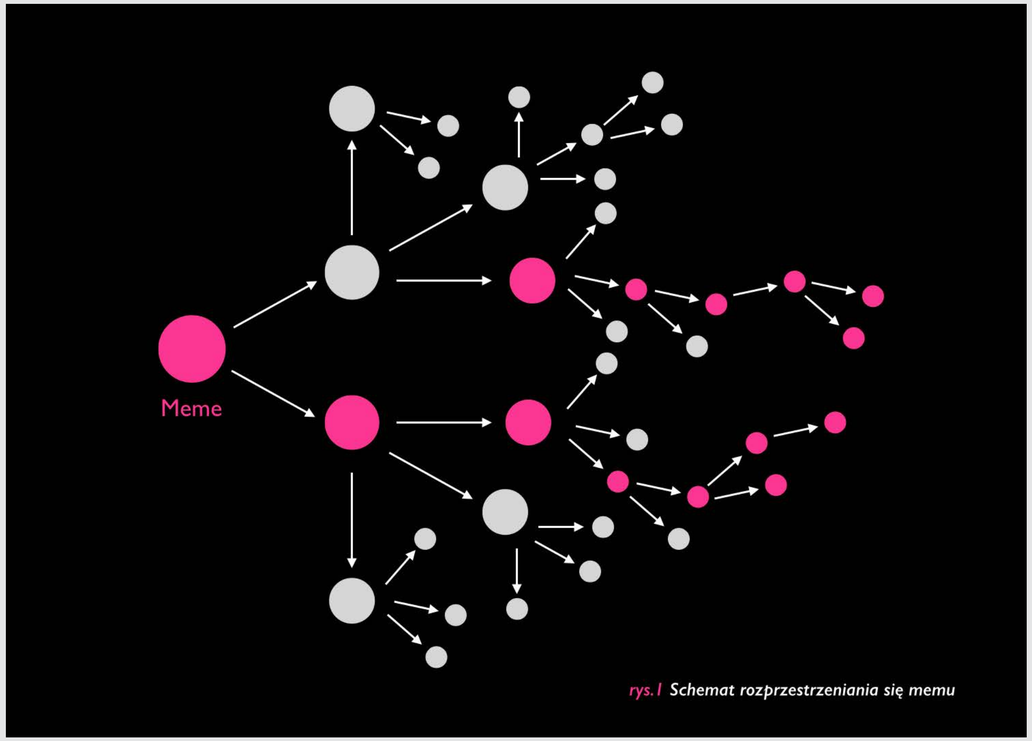
4 Jak np. *The Autonomy Cube*, rzeźba wykonana przez Leifa Ryge, Trevora Paglena i Jacoba Appelbauma, po raz pierwszy zainstalowana w 2014 w Oldenburgu, w której odbiorcy łączą się z dziełem przez WiFi muzeum.

Co to jest mem i jak działa?

Słynna amerykańska antropolożka z przełomy XIX i XX wieku, Ruth Benedict zamiast monolitycznie rozumianego pojęcia kultury, zaproponowała postrzeganie jej poprzez wielość zespołów wzorców przyjętych przez daną społeczność, w tym także zachowań powielanych i preferowanych w konkretnych grupach społecznych. Myślenie o kulturze jako o zbiorze wzorów, praktyk, działań a nie jako o monolitycznej formacji, pozwoliło otworzyć jej się na ujęcie wielu istniejących kultur oraz docenić ich równocenność i równoprawność. Przekonanie, że ludzkie zachowania są wyuczone i nabyte, pociąga za sobą w konsekwencji zdanie sobie sprawę z konieczności uznania relatywizmu kulturowego, który wymaga rozwinięcia złożonego i dynamicznego systemu komunikacji, analogicznego do systemów istniejących wewnątrz poszczególnych kultur, które pozwalają im zachować ciągłość a jednocześnie podlegać zmianom[5]. Warto w tym momencie postawić pytanie o sposób przekazywania kultury: co tak naprawdę jest w stanie przenosić i konstruować kulturę z zachowaniem wierności wobec całej jej dynamicznie zmieniającej się struktury? Ponieważ kultury składają się z nieskończonej ilości bodźców zmysłowych i informacyjnych, musiały wykształcić swój własny język ich przesyłania lub inaczej, jednostkę przenoszenia informacji o sobie.

Na gruncie teorii Benedict nie ma możliwości znalezienia odpowiedzi na pytanie o jednostkę przekazu kultury, jednak w latach 70. XX Richard Dawkins wprowadził pojęcie memu, które może stanowić poszukiwaną odpowiedź. Wywiedziony z teorii ewolucji przez Dawkinsa termin ma za zadanie wskazać analogię między dziedzicznością biologiczną i kulturową (rzecz jasna, w zupełnie innej skali czasowej) i pozwolić opisać mechanizm odpowiedzialny za transport informacji dotyczącej kultury za pomocą podstawowych jednostek, które Dawkins nazwał memami[6]. Sama nazwa „mem" ma w swoim założeniu również spełniać funkcję informacyjną dzięki podobieństwu do słowa „gen", a także poprzez nawiązanie do greckiego *mimeme* lub francuskiego *le même*, które oznacza naśladownictwo.

Mem, ze swojej definicji jest zaraźliwym wzorcem informacji posiadającym tendencje do namnażania się i „infekowania" ludzkich umysłów w taki sposób, by uwodzić je i zachęcać do powielania i przekazywania ich dalej[7]. Istnieje nawet metaforyczne porównanie memów do wirusów umysłów, jednak warto w tym wypadku pamiętać, że wirusy nie mają wyłącznie negatywnego wpływu na nasze organizmy. Wręcz przeciwnie - część z nich jest dla nas zupełnie neutralna a nawet korzystna.



rys.1 Schemat rozprzestrzeniania się memu

5 Zob. R. Bennedict, *Patterns of Culture*, Houghton Mifflin Company, 2005.

6 Zob. R. Dawkins, *Samolubny Gen*, tłum. M. Skoneczny, Prószyński Media, 2012.

7 Susan Blackmore pisze, że „mogą się [one – L. S.] rozprzestrzeniać, ponieważ wydają się zapewniać korzyści nawet wtedy gdy ich nie zapewniają, ponieważ są one szczególnie łatwe do naśladowania przez ludzkie mózgi, ponieważ zmieniają środowisko selekcji ze szkodą dla konkurencyjnych memów, i tak dalej. Przyjmując ‚punkt widzenia memu' nie pytamy, jak wynalazki przynoszą korzyści ludziom czy ludzkim genom, ale w jaki sposób przynoszą korzyść samym sobie". S. Blackmore, *The Meme Machine*, Oxford University Press, 1999, s. 27.

Zatem podsumowując, mem jest po prostu pakietem informacji z określoną orientacją. Jego specyfika jest indywidualna i zależna wyłącznie od niego samego. Jedynym warunkiem jego istnienia jest bycie powielonym i przekazanym dalej, nie ulegając selekcji naturalnej w całej puli istniejących dookoła memów. Nietrudno zatem stwierdzić, że cała istniejąca od wieków wiedza może być uznana w swoim założeniu za memetyczną. Dla memów, tych hipotetycznych molekuł kultury, nasze ciała są tym czym ciała istot żywych dla genów - wehikułami przetrwania. Ta analogia ewolucyjna pomiędzy genami a memami dotyczy między innymi:

-bycia przedmiotem mutacji oraz doboru naturalnego,

-tendencji adaptacyjnych.

Memy, tak samo jak geny, dążą do nieśmiertelności, ponieważ tylko poszczególne kopie replikatora (powielonej informacji kulturowej) ulegają unicestwieniu, natomiast główny przekaz trwa i kontynuuje swoją wędrówkę po ludzkich umysłach. Dobrym przykładem jest mem obecny do dziś w sztuce użytkowej: tworzenie głębokich naczyń do przenoszenia i przechowywania płynów, takich jak amfory w kulturze starożytnej Grecji, służące przede wszystkim do wina. Początkowo schemat konstrukcji tego naczynia był powielany przez rzemieślników z niewielkimi tylko modyfikacjami czy ulepszeniami, np. uszczelniano amfory żywicą, ponieważ to jak szybko wino wyparuje z amfory miało kluczowy wpływ na jej funkcjonalność. Szczelniejsze naczynie było częściej kupowane i tym samym chętniej tworzone przez kolejne grupy rzemieślników. Współcześnie funkcja naczynia do przechowywania napojów pozostała ta sama, jednak dynamika życia człowieka zmusiła go znacznie częstszego przemieszczania się. Wraz z osiągnięciami nauki na pomoc przyszły nowe tworzywa, pozwalające wytwarzać mniejsze, lżejsze współczesne amfory, które można z łatwością zapakować do plecaka i transportować setki kilometrów bez obaw o jej szczelność i trwałość. Jednak pomimo różnic, kluczowe elementy tego memu pozostały podobne - jego funkcja i podłużny kształt - ułatwiający przechowywanie tychże naczyń w pozycji pionowej.

Nasza codzienność składa się z artefaktów i praktyk kulturowych, przekazywanych w formie memów w czasie i przestrzeni, takich jak wynalezienie koła, obróbka termiczna żywności, plecenie warkoczy i wszystko czego się nauczyliśmy poprzez naśladowanie. Niestety, wraz z ogromną pulą pożytecznych informacji i wzorców od wieków są reprodukowane także memy, które w sprzyjających do tego warunkach mogą stać się niebezpieczne. Są to przede wszystkim ideologie polityczne i religie, które można rozumieć za Blackmore jako mempleksy[8] (złożone struktury memów). Te konstrukcje są dla umysłów wybitnie pociągające, ponieważ poza złożonymi warstwami informacji zawierają one często czynnik budujący dla nosiciela poczucie przynależności do pewnej wspólnoty oraz potrafią wytwarzać obietnicę i wyobrażenie potencjalnej korzyści dla swojego nosiciela.



rys.2 Niebezpieczne memy

8 S. Blackmore, *Meme, Myself and I*, „New Scientist" 13 marca 1999, https://www.susanblackmore.uk/journalism/meme-myself-i/

Jakie są ważne przykłady memów w sztuce?

Poza oczywistymi przykładami naśladownictwa w sztukach użytkowych, w obrębie sztuki istnieje ogromna ilość memów, którą twórcy chętnie utrzymują przy życiu. W zależności od panujących w danym momencie nastrojów społecznych czy trendów, każdy z wymienionych w tej części przeze mnie przykładów, adaptował się w taki sposób, by przetrwać do dziś.

1. Mem cielesności (nagości) - to bardzo nośny i łatwo adaptujący się mem, który czyni ludzkie ciało, najczęściej w dezabilu, głównym medium komunikacji. Ten mem jest niezwykle łatwo adaptowany i nośny, obecny do dziś w wielu formach pierwotnej mutacji. Generalnie jest on korzystny społecznie ze względu na swój wkład w upowszechnienie wizerunku ciała w przestrzeniach społecznych oraz normalizację postrzegania różnic fizycznych między ludźmi. Odebrał medycynie i pornografii oligopol na wizerunek ciała jako żywej, fizjologicznej materii a nie estetycznego wizerunku (jak np. w malarstwie), ale również został sprawnie przejęty przez kapitalizm, co wyrządziło wiele spustoszeń obyczajowych (obserwowalnych w przemyśle modowym i kosmetycznym oraz w medycynie estetycznej).

2. Mem White Cube, czyli „miejsce w którym – zgodnie ze słowami O' Doherty'ego – widzimy najpierw sztukę a nie przestrzeń"[9]. Obecny w nim minimalistyczny kult bieli i pozornie neutralnej formy to nic innego jak nacechowana ideologicznie tendencja minimalizmu architektury lat 60., oparta na przekonaniu, że jest to najlepsza przestrzeń do odbioru i prezentacji sztuki, które jest nieustannie przedmiotem dyskusji. Ten mem, obecny współcześnie w wielu pierwotnych formach, przeniósł się z obszaru świata sztuki również do innych przestrzeni: biurowych, edukacyjnych, komercyjnych i mieszkalnych.

3. Mem Polityczny – to jeden z bardziej atrakcyjnych dla twórców memów, gdyż powielanie go automatycznie nadaje działalności artystycznej pewien „wyższy", bardziej wzniosły wymiar. Jest on niezwykle popularny jako element aktywizacji ruchów antysystemowych, kolektywów czy zgrupowań mniejszościowych, bazujący na wspieraniu tych ruchów poprzez działania propagandowe. Obecny współcześnie w wielu pierwotnych formach z niewielkimi modyfikacjami wynikającymi ze zmiany kontekstu kulturowego, jak w przypadku sztuki feministycznej, które nie koncentruje się już tylko na zwalczaniu efektów braku równouprawnienia, ale poszukuje i stara się zneutralizować przyczyny takiej sytuacji. Łatwość rozprzestrzeniania się memu politycznego polega na wykorzystaniu emocji, tj. gniewu, strachu, poczucia wykluczenia, co sprawia, że zwykle jest on korzystny społecznie w perspektywie długofalowej, lecz często żeruje na niewiedzy aktywizowanych grup.

Przykładów długowieczności różnych memów w sztuce istnieje znacznie więcej, choć rozumiem, że dla wielu osób teoria memów może być nieatrakcyjna ze względu na dotychczas przyjętą terminologię, które opisywane zjawiska ujmują jako po prostu trendy w sztuce, tendencje kulturowe lub podgatunki sztuki. Istotne jest jednak wskazanie, że żadne z powyższych określeń nie wyklucza drugiego. Wręcz przeciwnie, memetyka pojawia się tu jako dodatkowe narzędzie do analizy i rozumienia sztuki.



rys.3 ***Mem White Cube***

9 B. O'Doherty, *Inside the White Cube*, The Lapis Press, 1976.

Dlaczego musimy zapanować nad procesem konstruowania komunikatów?

Memetyka jest teorią, która może stać się wartościowym narzędziem w rękach twórców. To narzędzie do myślenia o wytwarzanych komunikatach, które może pomóc tworzyć bardziej precyzyjną w swoim oddziaływaniu sztukę. Wiedząc jak atrakcyjnym językiem jest sztuka nowych mediów, dysponując transdyscyplinarnym arsenałem kanałów przekazu, powinniśmy zastanowić się nad świadomością i odpowiedzialnością za procesy, którym dajemy początek. Dziś, w obliczu tworzenia gigantycznych zasobów i kanałów transmisyjnych informacji, zapominamy o tym, że mówimy językiem wyłącznie naszej kultury, pomimo że – potencjalnie – mówimy do wszystkich. Jednak nadal jako społeczności wytwarzamy zbiory wzorców kulturowych dopuszczalnych oraz tych, które są moralnie dyskusyjne lub całkowicie zakazane w innych kulturach. Umywając ręce od odpowiedzialności za tworzone i reprodukowane przez nas wzorce, w tym także za sposoby ujmowania innych kultur, które w drodze swojego tworzenia się nie wytworzyły naturalnej odporności na produkty naszych ideologii, tworzymy punkty zapalne.

W tej sytuacji konieczna jest większa rozwaga i podejście analityczne, ażeby spróbować zapanować nad przepływem generowanych informacji. Sama praktyka może mieć wymiar badawczy i uczyć nas, za pomocą metody prób i błędów, jak panować nad istniejącymi memami, a także nad tymi, które dopiero powstaną. Memetyka może nam zatem pomóc w rozważnym flircie - takim, w którym sztuka uwodzenia odbiorcy to tylko wstęp do nauk o odpowiedzialności za wytwarzane przez ludzkość komunikaty. Jeżeli ufamy funkcjonalności języka sztuki, powinniśmy bliżej przyjrzeć się memetyce oraz teorii informacji, albowiem potencjalne korzyści, jakie za sobą niesie to podejście wzbogaca nie tylko rozumienie informacji w wymiarze społecznym i kulturowym, ale także stanowi wstęp do nauki tworzenia algorytmów kultury i prognozowania trendów.

Bibliografia

Benedict R., Patterns of Culture, Houghton Mifflin Company, 2005.

Blackmore S., Meme Machine, Oxford University Press, 1999.

Blackmore S., Meme, Myself and I, "New Scientist" 13 marca 1999, https://www.susanblackmore.uk/journalism/meme-my-self-i/

Dawkins, R., Samolubny Gen, tłum. M. Skoneczny, Prószyński Media, 2012.

Dennett, D., From Bacteria to Bach and Back, W.W. Norton & Company, 2017.

Dretske F., Knowledge and the Flow of Information, Cambridge, MIT Press, 1981.

Griffith E., Theranos And Silicon Valley's 'Fake It Till You Make It' Culture, Wired z 14 marca 2018, https://www.wired.com/story/theranos-and-silicon-valleys-fake-it-till-you-make-it-culture/

O'Doherty B., Inside the White Cube, The Lapis Press, 1976.

Szczepiński R., Semantyczne teorie informacji, „Studia Metodologiczne" 2015, nr 35
http://studiamedologiczne.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2016/02/SM34-04.pdf

Lidia Sapińska – absolwentka Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie. User Interface Expert i ilustratorka. Obszar zainteresowań: ewolucja w wymiarze kulturalnym i biologicznym; memetyka, Internet i architektura informacji. Od wielu lat związana praktycznie i zawodowo ze środowiskiem marketingu internetowego, co posłużyło jako inspiracja i wstęp do badań teoretycznych w obszarze użyteczności informacji.

