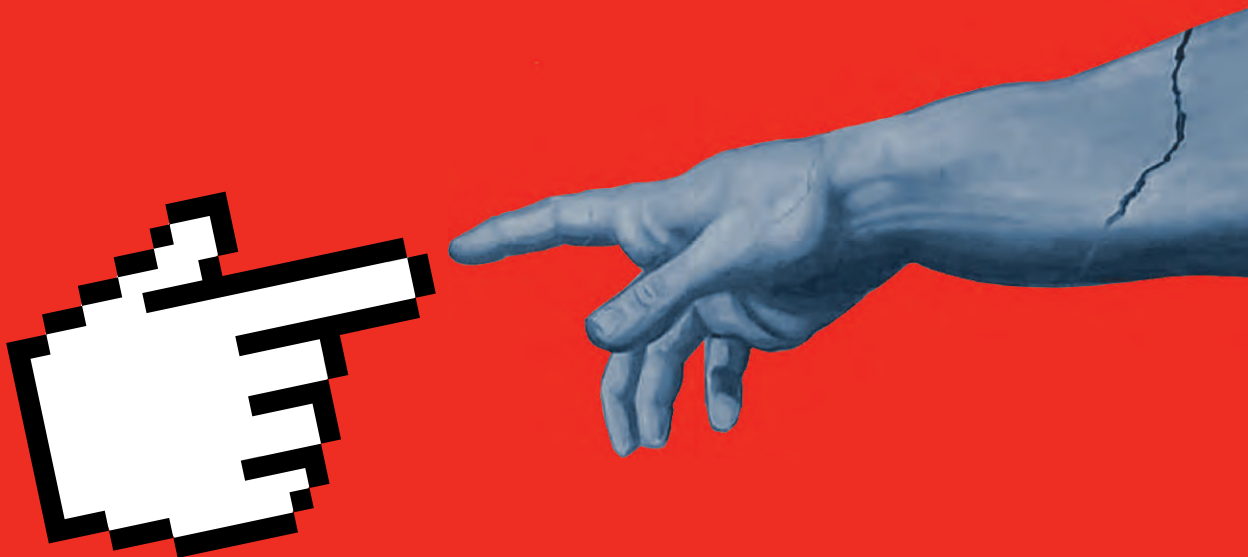


Sztuki w przestrzeni transmedialnej

pod redakcją Tomasza Załuskiego



Sztuki w przestrzeni transmedialnej



Wydawca
Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
91-726 Łódź, ul. Wojska Polskiego 121
www.asp.lodz.pl



Publikacja współfinansowana z środków
promocyjnych Miasta Łodzi

Recenzent
Prof. dr hab. Grzegorz Dziamski

Projekt graficzny książki
Piotr Karczewski

Druk i oprawa
Oficyna Drukarska Jacek Chmielewski
01-142 Warszawa, ul. Sokołowska 12A
www.oficyna-drukarska.pl

© Copyright by Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Autorki i Autorzy 2010

ISBN 978-83-88503-63-4

Sztuki w przestrzeni transmedialnej
pod redakcją Tomasza Załuskiego

Transmedialność? Tomasz Załuski	9	<u>5</u>
Część 1. Medium – transmedialność – postmedialność	19	
Czy medium można oddać „sprawiedliwość”? Mateusz Salwa	20	
Czy fotografia liczy się jako malarstwo? Michael Fried i los(y) medium po modernizmie. Krzysztof Pijarski	31	
„Kondycja postmedialna” i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss Agnieszka Rejniak-Majewska	42	
Transmedialność jako poziom lektury Wioletta Kazimierska-Jerzyk	53	
Od estetyki intermedialności do estetyki transmedialności. Perspektywy refleksji nad sztuką w kontekście problematyki konwergencji mediów i transgresji kulturowej Konrad Chmielecki	64	
Transmedialność i postmedialność – dialektyka konwergencji i dywergencji w nowych mediach Marcin Składanek	72	
Część 2. Sztuki bycia poza sobą: działania, spektakle, konteksty	81	
Eksperymenty transmedialne w Polsce na przełomie lat 60. i 70. Studium przypadku Jerzego Rosołowicza Magdalena Moskalewicz	82	
Integracja sztuk i transmedialność w „Działaniach” KwieKulik Tomasz Załuski	90	
Teoria kontekstualna a procedura transmedialna Łukasz Guzek	101	
Skopofilia a problem transmedialności w sztuce Kazimierz Piotrowski	112	

Płynne granice płynnych dzieł. Działania intermedialne z wykorzystaniem wideo jako przykład kreowania transmedialnej praktyki odbiorczej Marta Raczek	123
„Prawda ma strukturę fikcji” czyli sztuka jako symptom (<i>sinthome</i>) Małgorzata Butterwick	132
Pętla (<i>loop</i>) jako model transmedialnego dialogu Ewa Wójtowicz	142
Część 3. Technologie, poetyki i polityki <i>graphie</i>	153
Przełom dźwiękowy w teorii filmu zamknięciem systemu klasycznych dziedzin sztuki Monika Murawska	154
Hybrydyczność/hybrydowość. O relacji tekstu i obrazu na przykładzie medium komiksowego Bartosz Korzeniowski	162
Transmedialność w grafice współczesnej Ewa Wojtyniak-Dębińska	173
Transmedialne strategie street artu – obrona czy utrata tożsamości? Agnieszka Gralińska-Toborek	180
<i>Écriture photographique féminine</i> . Transmediacja w twórczości Francesci Woodman Monika Kędziora	189
Fotografia jako medium doświadczania rzeczywistości we współczesnej literaturze polskiej Marta Koszowy	200
Poezja nomadyczna Monika Górską-Olesińska	210
Część 4. Mobilność – między nadzorem a emancypacją	221
Media lokacyjne jako transmedia w przestrzeni publicznej Magdalena Karkowska	222
<i>Bio Mapping</i> Christiana Nolda – transmedialna retoryka wędrowna Anna Nacher	232
Inwigilacja jako sztuka, sztuka wobec inwigilacji. Technologia CCTV w performance'ach Steve'a Manna i Michelle Teran Maciej Ożóg	244
Interaktywne i immersyjne granice obrazów audiowizualnych – <i>T_Visionarium</i> Piotr Zawojński	254
Ilustracje	265



Czy żyjemy dziś w epoce „sztuki w ogóle”? Tak przynajmniej twierdzi Thierry de Duve: „nie powinniśmy nigdy przestać zastanawiać się nad lub martwić się faktem, że dziś w sposób zupełnie uprawniony każdy może być artystą, nie będąc ani malarzem, ani pisarzem, muzykiem, rzeźbiarzem, filmowcem itd.”¹ Wprowadzona przez niego kategoria „sztuka w ogóle” odnosi się do apriorycznej otwartości pola praktyk artystycznych: do braku granic zewnętrznych i faktu, że potencjalnie wszystko może się stać sztuką, jak również do rozmycia się granic wewnętrznych, przebiegających pomiędzy poszczególnymi sztukami. Te dwa aspekty są ze sobą ściśle powiązane. Istniejący wcześniej system „szuk pięknych” posiadał zarówno granice wewnętrzne, które definiowały i oddziaływały 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. Zdaniem de Duve’a, wewnętrzną reakcją na ten stan rzeczy był Greenbergowski modernizm – próba rekonstrukcji systemu sztuk, czy raczej ustanowienia go w nowej postaci, w oparciu o kategorię medium definiującego odrębność i specyfikę danej sztuki. Była to jednak próba skazana na niepowodzenie. Specyfika medium została pochłonięta przez nieokreśloność „sztuki w ogóle”.

De Duve bagatelizuje fakt, że w reakcji na próbę ustanowienia systemu odrębnych mediów artystycznych powstało z kolei wiele różnorodnych typów praktyk, dla których opisu wymyślano zupełnie nowe nazwy: „*mixed media*”, „*intermedia*”, „sztuka multimedialna”, „*performance*”, „*instalacja*” itd. Uznaje on, że określenia te miały „charakter zaledwie publicystyczny”². Jest to bardzo znamienne. Zakładany przez niego model płynności, rozmycia się granic pomiędzy sztukami, niezdeterminowania sztuki jako braku wewnętrznej artykulacji, jako

1 T. de Duve, *Postduchampowski ład. Uwagi o kilku znaczeniach słowa „sztuka”*, przeł. K. Pijarski, [w:] „*Obieg*”, nr 1-2, 2008, s. 50.

2 *Ibidem*.

prostej nieokreśloności jej pola i pustej jedności pojęcia, prowadzi w sposób konieczny do zagubienia elementu erupcyjnej, zdarzeniowej, otwartej wielości, jakże charakterystycznej dla nowoczesnych i współczesnych praktyk artystycznych. Aby uchronić tę wielość od redukcji do pustej, nieokreślonej jedności, nie można ograniczać się do stwierdzenia, że „wszystko może stać się sztuką”. Trzeba jeszcze przyjąć drugi „aksjomat”, głoszący, że „w sztuce wszystko może wejść w relację ze wszystkim”. Ta relacyjność wskazuje na aprioryczny fakt istnienia granic między różnorodnymi praktykami artystycznymi, a jednocześnie pozwala potraktować te granice jako dynamiczne, złożone, nielinearne, pełne uskoków i przemieszczeń, podlegające nieobliczalnym transformacjom w jednostkowych działaniach twórczych.

Tę zdarzeniową wielość akcentuje z kolei w swej filozofii Jean-Luc Nancy. Nie tylko podkreśla, że sztuka cechuje się rozczłonkowaną strukturą *partes extra partes*, ale też wprowadza motyw „jednostkowej wielości”, będącej „prawem i problemem”³ sztuki i sztuk. Tworzy również zarys czegoś, co można by określić mianem estetyki *methexis* – wzajemnej partycypacji sztuk. Jedność sztuki istnieje tylko w wielości odrębnych, różniących się między sobą postaci: w wielości jednostkowych „sztuk”, „praktyk artystycznych”, „strategii”, „technik”, „procedur”, „dzieł”, „efektów” itd. „Sztuki” – bo tak najczęściej, za pomocą tradycyjnego emblematu wielości, określa Nancy spluralizowaną strukturę, jaką cechuje się sztuka – naśladują się i uczestniczą w sobie nawzajem. Nie mają żadnego wspólnego, ogólnego modelu. Ich wspólnota polega na czym innym: „każda ze sztuk jest modelem dla drugiej”⁴. Każda stanowi próbę przekładu, tłumaczenia innej sztuki, jakkolwiek zawsze jest to przekład niepełny, cząstkowy, jako że sztuki są wzajemnie nieprzetłumaczalne i nieredukowalne do siebie nawzajem. Choć „wspólnym i odrębnym celem każdej z nich jest właśnie wytworzenie takiego tłumaczenia”, to „żadna ze sztuk nie może być przetłumaczona na inną”⁵

Jednym z najpopularniejszych określeń używanych w dyskursie o sztuce do opisu tego typu zjawisk jest niewątpliwie „intermedialność”. Współcześnie pojęcie to zyskało jednak nadmiernie poszerzony zakres znaczeniowy, a w rezultacie utraciło wszelką precyzję i określoność. Stało się pustym hasłem. Tymczasem Dick Higgins, który sięgnął po Coleridge’owskie „intermedium”, aby opisać nowe praktyki artystyczne lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku, używał tego terminu w ściśle określony sposób. W jego ujęciu, intermedium to realizacja łącząca w sobie cechy i elementy różnych sztuk, sytuująca się w obszarze pomiędzy już znanymi typami praktyk artystycznych. Tym, co liczy się przede wszystkim, jest fakt materialnego i pojęciowego stopienia się różnych środków wyrazu w jedną całość. Higgins zdecydowanie podkreślał war-

3 J.-L. Nancy, *Les Muses*, Éditions Galilée, Paris 1994, s. 30.

4 J.-L. Nancy, *Dziki śmiech w gardzieli śmierci*, przeł. T. Załuski, [w:] „Kresy”, nr 1 (49), 2002, s. 26.

5 Ibidem, s. 28.

tość ciągłości i syntezy, wskazywał też, że powstająca w ich efekcie jedność musi zyskać oparcie w jednoczącym pojęciu i odrębnej nazwie⁶.

Co się jednak dzieje, zanim „krzyżujące” się sztuki ulegną syntezie i dadzą początek nowemu (inter)medium? Co się dzieje, gdy do takiej syntezy w ogóle nie dochodzi, gdy ze „skrzyżowania” sztuk powstaje heterogeniczna hybryda, utrzymująca się w orbicie oddziaływania nazwy danej praktyki artystycznej, rozszerzająca, redefiniująca lub rozrywająca jej ramy, bądź też zdająca się wymykać jednoznacznemu nazwaniu? Jak odnieść się do sytuacji, w której wartością staje się nie synteza i unifikacja, lecz sama „tranzytywność”, „przechodniość”? Jak ustosunkować się do bardziej „źródłowego” impulsu, do bardziej podstawowej dynamiki, która określa zdarzenie przeniesienia cech jednego medium na drugie? Przyjmijmy, że medium jest połączeniem materiału i technologii z określonym sposobem ich użycia, z nadrzędnym poziomem konwencjonalnych praktyk artystycznych i kulturowych⁷, dzięki którym wybrane cechy warstwy materiałowo-technologicznej stają się znaczące, nie tylko zresztą w kontekście artystycznym lub kulturowym, ale też społecznym i politycznym. Co się zatem dzieje, gdy usankcjonowany sposób użycia danej technologii ulega zmianie, gdy dochodzi do przekroczenia granic jej stosowalności i powstania nowych zastosowań? Co się dzieje, gdy praktyka związana z jednym medium zostaje przemieszczona w kontekst innego? Jak zdać sprawę z wielości i złożoności aspektów – artystycznych, instytucjonalnych, kulturowych, dyskursywnych, libidalnych, technonaukowych, ekonomicznych, społecznych, politycznych itd. – tego typu transferów?

Wydaje się, że jednym ze sposobów na efektywne odniesienie się do tych pytań jest podjęcie refleksji nad kwestią transmedialności. W odróżnieniu od intermedialności, akcentującej element syntezy praktyk związanych z różnymi mediami, transmedialność odsyła do dynamiki przejścia danej praktyki z jednej dziedziny medialnej w inną, a także akcentuje wewnętrzną heterogeniczność powstającego w tym procesie wytworu.

„Transmedialność” jest stosunkowo nowym pojęciem w dyskursie o praktykach artystycznych i kulturze medialnej⁸. W Polsce zyskało ono pewną popularność dzięki książce Henry’ego Jenkinsa *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*⁹. Trzeba jednak zauważyć, że sposób, w jaki Jenkins definiuje tam samo pojęcie transmedialności w kontekście rozważań nad fenomenem „opowiadania transmedialnego”, może prowadzić do nieporozumień. Pisze on mianowicie, że w „idealnej formie” takiego opowiadania, „każde

6 Zob. D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zielińscy, [w:] idem, *Intermedia*, Akademia Ruchu, Warszawa 1985, s. 17-21.

7 Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiaciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. XV, 19.

8 Jeśli chodzi o kontekst polski, osobiście spotkałem się po raz pierwszy z terminem „transmedialność” w artykule Ryszarda W. Kluszczyńskiego *Transmedializm. O twórczości Ryszarda Waśki*, [w:] idem, *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 87-97.

9 H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*, op. cit.

medium porusza się w sferze, w której jest najlepsze, tak aby historia mogła zostać wprowadzona w filmie, a rozwinięta przez telewizję, powieści i komiksy¹⁰. Nie sposób się oprzeć wrażeniu, że każde z mediów ma się wówczas „poruszać” w sferze własnej specyfiki, zachować „czystość” i nie wchodzić w relacje z innymi mediami. Tym, co łączy poszczególne media i przechodzi z jednego w drugie, jest ta sama, wspólna im wszystkim narracja. Tu jednak może się pojawić następująca wątpliwość: jeśli dane medium będzie zakorzeniać rozwijaną narrację w swej medialnej specyfice, wtedy specyfika ta stanie się nieodłączną częścią samej narracji. Nie da się wówczas oddzielić „samej” narracji od danego medium, tak aby przenieść ją w obręb innego i dalej rozwijać zgodnie z jego specyfiką. Pewne elementy jednego medium nieuchronnie przenikają w kontekst innego wraz z przenoszoną tam narracją. Opisany przez Jenkinsa „ideał” jest zatem – z powodów ściśle „strukturalnych” – nie do spełnienia, a co więcej, wydaje się kłócić z podstawową intuicją kryjącą się w pojęciach transmedialności oraz konwergencji mediów.

O wiele więcej na temat mechanizmu transmedialności oraz zjawisk, jakie generuje, można się dowiedzieć z ogólnych rozważań Jenkinsa na temat konwergencji mediów. Autor pisze, że paradygmat kultury konwergencji, jaki się obecnie kształtuje, zastępuje wcześniejszą koncepcję rewolucji cyfrowej, zakładającej, że „nowe” media bezpowrotnie wypierają media „stare”¹¹. W kulturze konwergencji stare i nowe media wchodzi w coraz bardziej złożone interakcje. Ma to ścisły związek z faktem, że pojedynczy środek technologiczny może dziś pełnić funkcje, które w przeszłości były rozłożone na kilka odrębnych technologii, a funkcje niegdyś spełniane przez pojedynczą, wyspecjalizowaną technologię, mogą dziś być realizowane za pomocą wielu różnych narzędzi medialnych. Medium jest połączeniem technologii komunikacyjnej i systemu praktyk społeczno-kulturowych, wyznaczających sposób jej użycia. Nieustannej zmianie technologii komunikacyjnych towarzyszy trwanie społeczno-kulturowej „warstwy” mediów, określonej praktyki ich użycia. Gdy dana praktyka zyskuje nową infrastrukturę technologiczną, „stare” medium może całkowicie zmienić swój status społeczno-kulturowy i zyskać nowe funkcje:

Treść jednego medium może przejść do innego (jak to zdarzyło się, gdy telewizja zastąpiła radio jako medium narracyjne, umożliwiając mu stanie się najważniejszą sceną rock and rolla), jego publiczność może się zmienić (jak wtedy, gdy komiks z medium głównego nurtu w latach 50. przeistoczył się w medium niszowe, którym jest dziś), a jego status społeczny może rosnąć lub maleć (jak w przypadku teatru, który z formy popularnej przeistoczył się w elitarną). Jednak odkąd okazało się, że medium zaspokaja jakąś podstawową ludzką potrzebę, wciąż funkcjonuje w obrębie większego systemu możliwości komunikacyjnych. Odkąd nagranie

10 Ibidem, s. 95-96.

11 Ibidem, s. 12.

dźwięku stało się możliwe, kontynuowaliśmy rozwijanie nowych i udoskonalonych środków zapisu oraz odtwarzania muzyki. Druk nie zabił mowy. Kino nie zabiło teatru. Telewizja nie zabiła radia. Każde ze starych mediów było zmuszone do koegzystencji z powstającymi mediami. Dlatego konwergencja wydaje się bardziej wiarygodna jako sposób rozumienia minionych kilku dekad zmian w obrębie mediów niż dotychczasowy paradygmat rewolucji cyfrowej. Stare media nie zostają zastąpione. Inaczej: ich status i funkcje zmieniają się wraz z wprowadzeniem nowych technologii¹².

Jest to sugestywny opis mechanizmu transmedialności jako generatora przemian kulturowych (w istocie wydaje się, że określenie „transmedialność”, akcentujące dynamikę „przechodniości”, pasowałoby tu lepiej niż nazbyt syntetyczna w swym wydźwięku „konwergencja”). Jenkins stoi na stanowisku, że głównym czynnikiem tak pojętych przemian jest zmiana sposobu użytkowania mediów, nie zaś sam rozwój technologii komunikacyjnych. Podkreśla też, że tworzenie inwencyjnych sposobów użycia mediów leży dziś nie tylko w gestii korporacji technologiczno-medialnych, lecz także zwykłych użytkowników, różnorako i coraz bardziej aktywnie uczestniczących w procesach transformacji współczesnej kultury medialnej. Kultura konwergencji, w swej transmedialnej dynamice, jest jednocześnie kulturą uczestnictwa – nową formą oddolnej demokracji.

Innym pojęciem bliskim „transmedialności” jest „remediacja”. Kategorię tę wprowadzili Jay David Bolter i Richard Grusin w książce *Remediation: Understanding New Media*¹³. Wyrażają tam przekonanie, że nie sposób zrozumieć współczesnych mediów, nie biorąc pod uwagę faktu, iż na różne sposoby rekonfigurują i transformują one komponenty dawniejszych mediów:

Cyfrowe media wizualne można najlepiej zrozumieć, wychodząc od sposobów, w jakie akceptują one malarstwo oparte na linearnej perspektywie, fotografię, film, telewizję i druk, konkurując z nimi i dokonując ich przekształceń. Wydaje się, że dziś żadne medium, a z pewnością żadne pojedyncze zdarzenie medialne, nie spełnia swej kulturowej funkcji w izolacji od innych mediów oraz innych sił społecznych i ekonomicznych. Nowość nowych mediów zawiera się w specyficznych sposobach, w jakie przekształcają one starsze media, a także sposobach, w jakie starsze media transformują się w odpowiedzi na wyzwanie nowych mediów¹⁴.

12 Ibidem, s. 19.

13 J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Massachusetts and London 1999.

14 Ibidem, s. 15.

Dla Boltera i Grusina remediacja to nie tylko inkorporowanie treści danego medium, ale i samego tego medium przez inne struktury medialne. To swoisty *repurposing*: pobranie pewnej „własności” medium i wprowadzenie jej, przy jednoczesnej transformacji, w kontekst innego¹⁵. Autorzy posuwają się nawet do stworzenia następującej (re)definicji: „medium jest tym, co dokonuje remediacji”¹⁶.

Koncepcję remediacji przywołuje też Lev Manovich w książce *Język nowych mediów*¹⁷, gdzie traktuje ją jako jeden z punktów odniesienia dla własnych analiz „transkodowania kulturowego” oraz „kultury interfejsu”. Interfejs komputerowy przybrał obecną, audiowizualną postać, dzięki wchłonięciu elementów starszych form kulturowych, przede wszystkim druku i kina. Manovich szczególnie dużo miejsca poświęca procesowi przenikania kina do środowiska komputerowego: „najpierw linearna perspektywa zbieżna, potem ruchoma kamera i prostokątny kadr, strategie operatorskie i montażowe, wreszcie – cyfrowi bohaterowie wykorzystujący konwencje gry aktorskiej zapożyczone z kina, do których wkrótce dołączy makijaż, scenografia i struktury narracyjne”¹⁸. To, co niegdyś było kinem, dziś wyznacza kształt interfejsu człowiek-komputer. Estetyczne strategie kina stały się „głównymi zasadami organizującymi oprogramowanie komputerowe”¹⁹. Język kina i kinowa percepcja uwalniają się od pierwotnego zakorzenienia technologicznego, a także od historyczno-kulturowego kontekstu swego powstania, przekształcając się w zestaw narzędzi, procedur i strategii, które mogą być użyte jako interfejs do dowolnego rodzaju danych. Jednocześnie, niczym w sprzężeniu zwrotnym, interfejs komputerowy zaczyna przenikać do wcześniejszych form kulturowych, reorganizując je i narzucając im swą specyficzną logikę. Wyraża się to przede wszystkim w fakcie, iż sama metafora „interfejsu” zaczyna określać funkcjonowanie wszelkich mediów, które stają się strategiami dostępu do danych, ich organizowania i przetwarzania:

Dzisiaj, kiedy media „uwalniają” się od tradycyjnych sposobów ich utrwalania – papieru, błony fotograficznej, kamienia, szkła, taśmy magnetycznej – elementy interfejsu druku i interfejsu kina, które wcześniej były przypisane sztywno do zawartości, również zostały „uwolnione”. [...] Nie będąc już osadzone w konkretnym tekście lub filmie, strategie te dryfują po naszej kulturze, czekając na ponowne ich użycie w innym kontekście. Pod tym względem druk i kino stały się interfejsami, bogatymi zbiorami metafor, sposobami nawigowania przez treść, dostępu do danych i ich przechowywania²⁰.

15 Ibidem, s. 44-45.

16 Ibidem, s. 65. Bolter i Grusin sytuują procesy remediacji w szerszym kontekście dialektyki, bądź też „podwójnej logiki” immediacji i hipermediacji: tworzenia efektu bezpośredniego dostępu do prezentowanych treści, a jednocześnie uwypuklania, wysuwania na pierwszy plan samego faktu mediacji – zob. ibidem, s. 20-52.

17 Zob. L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryjański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 171.

18 Ibidem, s. 167.

19 Ibidem.

20 Ibidem, s. 152.

Komputer staje się formą zapośredniczającą wszystkie gatunki produkcji kulturowej i artystycznej, kodem, za pomocą którego przekazy kulturowe są oddawane w różnych mediach²¹. Logika komputerowa ustanawia płaszczyznę, w obrębie której mogą zachodzić procesy transkodowania kulturowego: media zostają zmienione w dane komputerowe, czyli w kod liczbowy, co pozwala je w coraz większym zakresie trans-kodować, tłumaczyć jedno media na „format” innych. W procesie tym urzeczywistnia się również „transkodowanie”, przenoszenie się logiki komputera (na którą składa się sposób, w jaki komputer „modeluje świat, przedstawia dane, udostępnia je w celu przetwarzania, kluczowe funkcje wspólne dla wszystkich programów [...] czyli wszystko to, co można nazwać komputerową ontologią, epistemologią i pragmatyką”²²) na coraz szersze poacie sfery kulturowej, a także na nasz sposób pojmowania świata i bycia w świecie.

Odnosząc swoje ujęcie interfejsu do koncepcji Boltera i Grusina, Manovich zauważa, że

w odróżnieniu od modernistycznego poglądu, który dąży do zdefiniowania istotnych właściwości każdego medium, sugerują oni, że wszystkie media podlegają procesowi remediacji, to znaczy przetwarzania, ponownego modelowania i formowania innych mediów na poziomie zarówno treści, jak i formy. Jeśli uważamy, że interfejs jest kolejnym medium, to jego historia, a także obecna sytuacja z pewnością spełniają to założenie. Historia interfejsu to historia zapożyczania i formułowania na nowo lub reformatowania innych mediów, zarówno przeszłych, jak i obecnych²³.

„Jeśli uważamy, że interfejs jest kolejnym medium...”. Problem w tym, że Manovich nie chce w pełni uznać interfejsu za nowe medium. W jego tekście można dostrzec znamienne wahanie – z jednej strony wciąż odwołuje się do pojęcia medium, z drugiej strony stara się je odrzucić, zastępując je właśnie pojęciem interfejsu. Czasem oba posiadają jednak zbliżony sens – w charakterystyce interfejsu odnajdujemy wiele cech, które zwykło się przypisywać medium²⁴. Sądzę, że można by zaryzykować następującą interpretację tego faktu. Manovich zachowuje krytyczny dystans względem – modernistycznej – koncepcji medium, która sprowadza je do specyficznej, właściwej mu warstwy

21 Zob. ibidem, s. 140-141.

22 Ibidem, s. 115.

23 Ibidem, s. 171.

24 Choć Manovich pisze, że w przypadku obiektów kulturowych, a szczególnie dzieł sztuki, dychotomia treść/interfejs zastępuje dawne opozycje pojęciowe treść/forma i treść/medium, to jednocześnie podkreśla, że interfejs odciska swe znamię na treści dzieła, wręcz stapia się z nią tak, że nie można go od niej oddzielać – zob. ibidem, s. 143-145. W taki sam sposób charakteryzowano wcześniej relację pomiędzy medium i treścią.

materiałowo-technologicznej²⁵. Być może jednak nie miałby nic przeciwko koncepcji, zgodnie z którą medium jest połączeniem technologii z nadrzędną warstwą praktyk kulturowych. Jenkins, przyjmując to drugie ujęcie, mógł w sposób zasadny stwierdzić, że jakkolwiek technologie przekazu przemijają, to media trwają²⁶. Manovichowski interfejs odsyła do takiej właśnie sytuacji: „uwolnienia” danego medium – rozumianego jako kulturowa praktyka komunikacyjna – od dawnej technologii i przeniesienia go w kontekst innej technologii, innego medium, innej praktyki.

Wszystko sprowadza się do określonej strategii przekształcania pojęcia medium. Manovich transformuje je we wskazany wyżej sposób, ale woli nie posługiwać się już samym słowem „medium”, bowiem obawia się jego „modernistycznych” konotacji. Jest to zapewne jeden z powodów, dla których nie używa on też pojęcia transmedialności i woli mówić o „transkodowaniu”. Innym powodem jest centralna rola, jaką w stymulowaniu i kształtowaniu współczesnych procesów wykraczania praktyk medialnych poza granice wcześniejszych technologii odgrywa jego zdaniem komputer oraz jego interfejs. To właśnie ta diagnoza pozwoliła mu wprowadzić pojęcie „transkodowania”. Wydaje się jednak, że równocześnie ograniczyła zakres jego stosowania. Być może w opisie fenomenów poprzedzających – w sensie chronologicznym, technologicznym lub kulturowym – powstanie, rozwój i oddziaływanie komputerowego interfejsu, wskazane byłoby raczej stosowanie pojęcia transmedialności. Mogłoby ono pełnić rolę ogólniejszej kategorii, odnoszącej się do całości kształtu tego, co Manovich określa mianem „transnowoczesności” – epoki transformacyjnej ciągłości między starymi i nowymi mediami²⁷. Transkodowanie opisywałoby zaś węższe, bardziej złożone i – nie sposób nie użyć tego słowa – „specyficzne” zjawiska, ściśle związane ze środowiskiem cyfrowym.

*

Nie żyjemy w epoce „sztuki w ogóle”. Żyjemy raczej w epoce, gdy wielość sztuk, otwarta i erupcyjna wielość praktyk artystycznych, istnieje w przestrzeni transmedialnej. Tradycyjne sztuki, takie jak malarstwo, zyskują nowe infrastruktury technologiczne, a współczesne praktyki artystyczne, takie jak performance lub instalacja, ulegają wewnętrznej dywersyfikacji ze względu na ich genealogię i „punkt wyjścia” – ze względu na to, czy wyłoniły się z malarstwa, rzeźby, teatru, poezji czy architektury. Konwencje prezentacyjne i komunikacyjne, związane

25 Manovich krytykuje tego rodzaju koncepcję, a zarazem dostrzega utrzymywanie się jej założeń w dyskursie o nowych mediach: „Bez względu na to, jak często powtarzamy, że modernistyczna koncepcja specyficzności medium (»każde medium powinno rozwijać swój własny, niepowtarzalny język«) jest przestarzała, oczekujemy, że komputerowe narracje ukażą nowe estetyczne możliwości, które nie mogły powstać przed epoką maszyn cyfrowych. Krótko mówiąc, chcemy by było one specyficzne dla nowych mediów” – ibidem, s. 356.

26 H. Jenkins, *Kultura konwergencji...*, op. cit., s. 19.

27 L. Manovich, *Język nowych mediów*, op. cit., s. 414-415.

z określonymi sztukami oraz mediami, krążą po przestrzeni kulturowej, znajdując nowe punkty zaczepienia, nowe formy ucieleśnienia, funkcje i sensy. Konwergencja mediów może dostarczać kolejnych bodźców dla rozwoju wielkich korporacji i cyrkulacji kapitału, produkować skuteczniejsze narzędzia nadzoru i kontroli społecznej, ale też dawać obietnicę demokratycznego uczestnictwa w ukierunkowywaniu i kształtowaniu przeobrażeń kultury medialnej.

Żyjemy w epoce, którą za Manovichem można by określić mianem „transnowoczesności” – w epoce, w której sztuki oraz media wchodzą ze sobą w złożone relacje, partycypują w sobie nawzajem, przechodzą w siebie i wzajemnie się transformują. Nie oznacza to jednak, że tak jak w Greenbergowskim modernizmie celem każdej sztuki było odnalezienie własnej specyfiki medialnej, tak teraz celem staje się poszukiwanie efektów transmedialnych. 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 dziś zaistnieć praktyki artystyczne, stanowi warunek możliwości, który immanentnie towarzyszy jednostkowym realizacjom, wchodząc w skomplikowane i różnorodne związki z podejmowaną w nich tematyką artystyczną, kulturową, społeczną, polityczną itd.

Perspektywa transmedialności pozwala dokonać efektywnej redefinicji pojęcia medium, a w efekcie uniknąć prostego usuwania wymiaru medialnego z refleksji nad współczesnymi działaniami artystycznymi. Tradycja, która stoi za problematyką medium, nie może być odrzucana i zapomniana. Powinna stać się przedmiotem aktywnego dziedziczenia, obiektem inwencyjnej reinterpretacji.

Zbiór tekstów *Sztuki w przestrzeni transmedialnej* jest próbą przetestowania kategorii transmedialności, sprawdzenia jej efektywności jako narzędzia analizy nie tylko aktualnych, ale i historycznych praktyk artystycznych. Perspektywy teoretyczne historii sztuki, estetyki, kulturoznawstwa i medioznawstwa zyskują w problematyce transmedialności – oraz konfiguracji pokrewnych zagadnień – interesujący punkt styczny. Autorki i autorzy tekstów podejmują debatę nad sensem samego pojęcia transmedialności, sięgają też po przykłady konkretnych praktyk, czerpane z różnych kontekstów historycznych i geograficznych, z różnych rejonów pola artystycznego, kulturowego i społeczno-politycznego. Pierwsza część książki jest poświęcona refleksji nad historią, aktualnością, przekształceniami i granicami pojęcia medium, nad sposobem rozumienia transmedialności, perspektywą estetyki transmedialnej, a także możliwością wyjścia poza dyskurs o „mediach” ku innym obszarom teoretycznym i pojęciowym. W części drugiej omawiane są historyczne i współczesne przykłady transmedialnych strategii artystycznych: działania, spektakle, praktyki kontekstualne, formy komunikacji, dialogu i współpracy, ekonomie spojrzenia, pragnienia oraz interakcji. Wszystkie one na różne sposoby konkretyzują i eksponują paradoksalną strukturę „bycia-poza-sobą”. Część trzecia dotyczy szerokiej gamy technologii, poetyk i polityk *graphie* – od kinematografu, przez komiks, grafikę

i *graffiti*, aż po fotograficzno-poetyckie i egzystencjalne *écriture féminine*, literackie użycia fotografii oraz poezję cyfrową. Wreszcie, w ostatniej, czwartej części, przedmiotem analiz stają się emancypacyjne możliwości, jakie niesie ze sobą współczesna kultura uczestnictwa. Rozważana jest tam perspektywa demokratyzacji dostępu do szeroko pojętej przestrzeni publicznej, a szczególnie potencjał mobilności, aktywności i kooperacji, wyzwalany przez subwersywne sposoby użycia technologii namierzania, inwigilacji oraz kontroli.

Część 1.

**Medium – transmedialność
– postmedialność**

Mateusz Salwa

Czy medium można oddać „sprawiedliwość”?*

20

Jeśli prawdą jest, że malarstwo do swojego naśladowania używa całkiem innych środków czy znaków niż poezja, a mianowicie malarstwo figur i barw występujących w przestrzeni, a poezja zaś artykułowanych dźwięków następujących po sobie w czasie; jeśli niezapreczenie znaki powinny pozostawać w dogodnym stosunku do tego, co oznaczają, to znaczy, iż ułożone obok siebie znaki mogą wyrażać przedmioty występujące obok siebie lub także ich części, znaki zaś następujące po sobie mogą wyrażać również jedynie przedmioty lub ich części, następujące jedne po drugich.¹

Tymi słowy Gotthold E. Lessing w drugiej połowie XVIII w. położył kres żywemu od czasów antycznych toposowi *ut pictura poesis*, który można zapewne uznać za „prehistoryczną” formułę problemu transmedialności. U podstaw tego toposu leży założenie, iż to, co wizualne oraz to, co językowe są w stanie wywoływać takie same efekty. Z jednej strony to, co językowe może oddziaływać w taki sam sposób, w jaki oddziałuje to, co wzrokowe – miarą skuteczności poetyckiego opisu jest zdolność wywoływania przed oczyma czytelnika obrazu tego, co opisywane. Z drugiej to, co wizualne jest w stanie ukazać złożone treści właściwe przekazowi językowemu. Stwierdzenia Lessinga kładą więc kres transmedialności, a tym samym zapoczątkowują proces, który w przypadku malarstwa znajdzie swe apogeum w Greenbergowskim postulacie czystości medium. Ponadto, dokonane w XVIII w. odejście od koncepcji transmedialnej owocuje kresem równie długowiecznej jak motyw *ut pictura poesis*, lecz już wcześniej słabnącej tradycji *paragone*, porównywania sztuk – nie tylko malarstwa i poezji, ale również malarstwa i rzeźby, czy muzyki. Konfrontowanie tych dziedzin przestaje mieć sens, ponieważ każda z nich, jako „osadzona” w odrębnym medium, zaczyna być postrzegana jako autonomiczna, rządząca się własnymi prawami, których nie sposób przenieść w inne obszary artystyczne.

* W trakcie przygotowywania niniejszego tekstu autor otrzymywał stypendium START Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

1 G.E. Lessing, *Laokoon*, przeł. H. Zymon-Dębicki, Ossolineum, Wrocław 1963, cyt. za: E. Grabska, M. Porzącka (oprac.), *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1974, s. 172.

Z nieco innej perspektywy przemianę nowożytnej „transmedialności” można zaobserwować w estetyce Heglowskiej. Hegel, głosząc dobrze znaną tezę o śmierci sztuki – tezę o tym, że właściwa sztuce zmysłowość, to znaczy jej medium, spełniło już swą historyczną rolę i przeszło do historii – wskazuje, iż odtąd jedynym możliwym usprawiedliwieniem sztuki jest w pewnym sensie uczynienie z niej przedmiotu filozoficznej refleksji. Sztuka może wciąż być aktualna tylko jako przedmiot filozofii. W *Wykładach o estetyce* zagadnienie transmedialności nabiera nowego wymiaru: wchłoniętym przez refleksję filozoficzną sztukom wizualnym jest tam zapewniona aktualność, lecz jest to aktualność zapośredniczona i wyłożona językowo. Tym sposobem transmedialność nie polega już na osiągnięciu tego samego efektu za pomocą różnych mediów, a zatem na wymiennym ich traktowaniu, lecz na tym, że medium sztuk plastycznych zostaje przełożone na medium języka. Jedynie w tej postaci zachowuje ono rację bytu. Innymi słowy, medium wizualne musi być poddane translacji na medium językowe, ponieważ tylko wtedy można opisać i skonceptualizować uzyskiwane przezeń efekty. Jednocześnie zarysowuje się tu wyraźnie problem, który wydaje się określać całą współczesną myśl o sztuce. Chodzi o to, iż przekład wizualności na język pociąga za sobą siłą rzeczy utratę wymiaru wzrokowego. Oto jedno z głównych zagadnień podejmowanych w kontekście relacji obraz/słowo, sytuującej się w samym centrum angloamerykańskiej „nowej historii sztuki”, a także hermeneutycznie zorientowanej, „polemicznej” historii sztuki, jaka rozwija się w Niemczech. Jak można sądzić, współczesny problem przekładu – bez wątplenia wywodzący się ze wspomnianej już tradycji *ut pictura poesis*, za której przedłużenie uważa się czasem dyskurs historii sztuki – wyłania się w chwili, gdy nowożytna transmedialność ulega zachwianiu, a na znaczeniu zyskuje różnica między znakami naturalnymi (obrazami) i znakami konwencjonalnymi (słowami). Jest to też moment, w którym rodzi się nowoczesny system sztuk i zaczyna się rozwijać nowoczesna myśl o sztuce, czy to pod postacią estetyki, czy też historii sztuki.

XVIII-wieczne piśmiennictwo o sztuce wskazuje również na podstawowy problem translatorski: na to, co – jak się wydaje – musi zostać utracone w wyniku przekładu dzieła wizualnego na opis językowy. W jednym z *Salonów* Denisa Diderota znajdujemy następującą uwagę:

Sposób malowania Chardina jest szczególny. Z manierą malowania uderzeniami pędzla łączy go fakt, że z bliska nie wiemy, co jest przedstawione, i dopiero, gdy stopniowo oddalamy się, zaczyna powstawać przedmiot, który w końcu staje się przedmiotem natury².

Szczegółowość płócien tego francuskiego mistrza polega zdaniem Diderota na tym, że nasz odbiór jest rozpięty między dwoma biegunami: stojąc blisko,

2 D. Diderot, *Salon 1765*, [w:] idem, *Salons*, vol. 2, Clarendon Press, Oxford 1979, s. 114.

dostrzegamy plamy barwne, zaś stojąc dalej – to, co przedstawione. Te dwa bieguny określają też całą tradycję nowożytnego malarstwa. Metaforą fundującą malarstwo nowożytne jest metafora otwartego okna. Definiuje ona medium jako przekąźnik czy raczej pośrednik między odbiorcą, a tym, co przedstawione. Wyznaczony tym porównaniem paradygmat wyczerpuje się w chwili, gdy pod koniec XIX wieku pojawia się formuła odwrotna, w myśl której obraz jest przede wszystkim płaszczyzną pokrytą plamami farby. Zakłada ona już myślenie o medium za pomocą kategorii nośnika³. (Można się zastanawiać, czy tak sformułowana, „dwubiegunowa” refleksja na temat medium odnosi się jedynie do malarstwa, czy też – jeśli wziąć pod uwagę to, w jak wielkim stopniu malarstwo ukształtowało nasz sposób myślenia o sztuce, a także o wszelkiej komunikacji wizualnej – zachowuje ona swą ważność również w przypadku nowych mediów. Wydaje się, że zasadne jest to drugie przypuszczenie).

Innymi słowy, szczególność obrazów francuskiego malarza polega na tym, że w pewnym momencie – albo też w pewnym miejscu – medium z nośnika staje się w ich przypadku pośrednikiem. Podstawowy zatem problem przekładu tego, co wizualne na język wiąże się właśnie ze słownym ujęciem – albo skonceptualizowaniem – tego przejścia. (Czy takie określenie istoty medium nie jest z kolei zbyt ściśle związane z malarstwem, tym razem przedstawiającym? Czy należałoby więc przyjąć, że od chwili, gdy malarstwo rezygnuje z przedstawiania rzeczywistości zmysłowej, nie sposób już dłużej pojmować medium jako „czegoś”, co „sytuuje się” pomiędzy reprezentacją i reprezentowanym? Do kwestii tej wrócimy nieco dalej.)

Odkładając na bok XV-wieczne metafory i XIX-wieczne formuły, warto w tym miejscu zacytować pierwsze zdania definicji hasła „medium w sztuce” z oksfordzkiego podręcznika estetyki:

W najogólniejszym sensie, medium jest środkiem przekazywania pewnej materii treści ze źródła do miejsca jej odbioru. Funkcją tak pojętego medium jest mediacja. Media naturalne, takie jak powietrze czy woda, pośredniczą [*mediate*] w przekazywaniu dźwięków. Medium artystyczne zatem jest przypuszczalnie czymś, co pośredniczy [*mediates*] w przekazywaniu treści dzieła jego odbiorcy.⁴

Taka definicja rodzi szereg pytań. Z jednej strony dotyczą one tego, co autor hasła nazywa „instrumentalnym” rozumieniem medium: na przykład, czy oceniając dzieło poddajemy ocenie również jego medium? Z drugiej strony, w grę wchodzi tu kwestie ontologiczno-epistemologiczne: czy posiadanie medium

3 J. Białostocki, *Estetyka obrazu*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 43-54.

4 D. Davies, *Medium in Art*, [w:] J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2003, s. 181.

jest warunkiem koniecznym dla istnienia dzieła? Czy można oddzielić medium dzieła sztuki od treści tegoż dzieła? Oczywiście odpowiedzi na te i podobne pytania są bardzo różnorodne, lecz mimo tego istnieje coś, co je wszystkie łączy. Wydaje się, że tym wspólnym elementem jest założenie, że medium należy pojmować albo jako nośnik, albo jako pośrednik. Odpowiedzi na powyższe pytania sformułowane są na gruncie różnych dyscyplin, przede wszystkim na gruncie estetyki, ale również – o czym nie należy zapominać – na gruncie historii sztuki, choć w tym wypadku mają one raczej charakter jawnych bądź niejawnych rozstrzygnięć determinujących praktykę badawczą. Rozróżnienie na funkcję nośną i pośredniczącą medium widoczne jest na przykład w tradycyjnym podziale na „dwie” historie sztuki: „pierwszą”, badającą dzieje dzieła sztuki jako przedmiotu materialnego, oraz „drugą”, mającą na celu odtworzenie procesu zaistnienia jakości artystycznych⁵. Nie ma tu oczywiście mowy o tym, by obie te perspektywy miały się wzajemnie wykluczać – istnieje wręcz przekonanie, że powinny się dopełniać. Komplementarność jest jednak możliwa i pożądana o tyle, o ile każda z perspektyw zajmuje się jedynie, by tak rzec, „odwrotną stroną medalu”. Na przykład, ikonologia Erwina Panofsky’ego – reprezentująca tu „drugą” historię sztuki – redukuje dzieło sztuki do jego warstwy treści symbolicznych. Te zaś, jako duchowe, najlepiej dają się wyłożyć za pomocą języka. I choć poprawna ikonologiczna interpretacja dzieła wymaga umiejętności formułowania poprawnych sądów dotyczących tego, co ukazuje medium wizualne oraz w jaki sposób to czyni, w ostatecznym rozrachunku nie ma większego znaczenia, czy treści symboliczne są przedstawione w medium wizualnym czy też językowym. Interpretacja ikonologiczna jest możliwa, gdyż wymiar wzrokowy, czyli medialny, zostaje w niej zepchnięty na dalszy plan (do poziomu preikonograficznego, na którym następuje rozpoznanie przedstawionych motywów).

Bywa, że medium zajmuje równie marginalne miejsce w refleksji estetycznej; stanowi to swego rodzaju paradoks, ponieważ estetyka powstała jako refleksja nad tym, co zmysłowe w sztukach pięknych. Można tu przytoczyć dwa przykłady takowej marginalizacji. Pierwszy pochodzi z tradycji estetyki fenomenologicznej – co jest o tyle interesujące, o ile dziś to między innymi na gruncie fenomenologii podejmuje się próby oddania „sprawiedliwości” medium wizualnemu. Opisując wielowarstwową strukturę dzieła plastycznego, Roman Ingarden odróżnia malowidło, fizyczny fundament przedmiotu estetycznego, złożony z podłoża i plam farby, oraz obraz – przedmiot intencjonalny, ukonstytuowany w świadomości odbiorcy. Jeden z podstawowych zarzutów stawianych Ingardenowi dotyczy tego, że nie poświęca on uwagi malowidłu jako nośnikowi przedmiotu estetycznemu ani temu, w jaki sposób dokonuje się przejście od malowidła do obrazu. Drugiego przykładu marginalizacji medium dostarcza angloamerykańska estetyka instytucjonalna. Jednym z jej podsta-

5 P. Skubiszewski (red.), *Wstęp do historii sztuki. Przedmiot – metodologia – zawód*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 222 i nn.

wowych zadań jest poszukiwanie definicji sztuki. W tej perspektywie teoretycznej medialna swoistość dzieła sztuki również przestaje się liczyć, gdyż nie decyduje ona o tym, czy dany przedmiot jest dziełem sztuki, czy też nie. Wedle Arthura Danto dowodem na to, iż medium nie odgrywa już żadnej roli w definiowaniu sztuki, jest sytuacja, w której tylko jeden z dwóch identycznie wyglądających przedmiotów jest dziełem sztuki. Z kolei Timothy Binkley wprowadza rozróżnienie na dzieła perceptualne oraz konceptualne. Te pierwsze trzeba zobaczyć na własne oczy – ich medium musi być doświadczone zmysłowo, ponieważ tego typu doświadczenia nie da się w sposób satysfakcjonujący przełożyć na słowa. Te drugie wyczerpują się w gruncie rzeczy w słownym opisie, nawet jeśli ich medium ma charakter wizualny. Ich istotą jest bowiem dająca się wyrazić słowami idea, a nie wygląd⁶. Mimo tej, zdawałoby się, diametralnej odmienności, zasady rządzące obydwoma rodzajami dzieł – i powodujące, iż są one właśnie dziełami sztuki – pozostają zbliżone: w obu przypadkach mamy do czynienia ze swoistymi konwencjami „indeksowania” pewnych przedmiotów jako dzieł sztuki (Binkley proponuje, by za medium uznać nie tyle farby, płótno itd., lecz splot konwencji określający, na co należy zwrócić uwagę, a co pominąć w odbiorze dzieła sztuki). Z tego punktu widzenia, medium zostaje sprowadzone do rangi jednego z możliwych chwytów artystycznych i nie stanowi już o swoistości dzieła sztuki: różnica między językowym stwierdzeniem „to jest dzieło sztuki”, a takim ukształtowaniem medium, które wskazywałoby na to samo, sprowadza się do różnicy przyjętych przez artystę strategii.

Funkcją przytoczonych wyżej przykładów nie jest zanegowanie pojęcia medium ani stwierdzenie, że refleksja nad sztuką może się bez niego w zupełności obyć. Chodzi raczej o zdefiniowanie go jako czegoś, co zostało wykluczone ze współczesnej myśli o sztuce, choć zarazem stanowi „źródło” wielu problemów, które z całą pewnością pozostają w obszarze jej zainteresowań.

Redukcji medium do roli podłoża dla tego, co dopiero jest warte opisu i analizy, sprzeciwiają się zwolennicy oddania medium „sprawiedliwości”. Uznają oni, że sprowadzanie go do roli nośnika bądź pośrednika jest o tyle niesprawiedliwe, o ile nie ujmuje jego istoty, a przez to nie pozwala adekwatnie ocenić roli, jaką odgrywa ono w sztuce, a także we wszelkim zjawisku obrazowym. Czym miałoby się charakteryzować takie „sprawiedliwe” ujęcie? W odpowiedzi na to pytanie można się odwołać do tezy Michaela Podro, który zauważa, że powierzchnię obrazów pojmujemy na dwa różne sposoby. Traktujemy ją jako materialny warunek malarskiego obrazowania – i wówczas oglądamy ją po to, by rozpoznać wyglądy przedstawionych obiektów. Musimy też jednak pojmować ją jako powierzchnię, która sama posiada pewien wygląd, przenikający wygląd przedstawionego obiektu i współgrający z nim. Pro-

6 T. Binkley, *Przeciw estetyce*, przeł. U. Niklas, [w:] S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. I, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 420-449.

blem w tym, jak takie „podwójne” widzenie jest możliwe. W jaki sposób wygląd powierzchni obrazu może się wiązać z wyglądem ukazanego na niej przedmiotu?⁷ Innymi słowy, problem polega na tym, jak pojąć – jeśli pojąć oznacza tu opisać – fakt, że medium-nośnik przeistacza się w medium-pośrednik, a odbiorca przechodzi od „fizycznego” oglądu dzieła do jego oglądu „estetycznego”. Można przywołać dwie próby opisu tego przejścia, czyli w istocie odbioru obrazu w ogóle. Wedle Ernsta Gombricha, odbiór obrazu można opisać przy pomocy schematu, jakiego dostarcza percepcyjna figura „kaczko-zająca”⁸. Obraz jest zatem naprzemiennie, „wahadłowo” postrzegany jako materialny obiekt albo jako przedstawiony przedmiot. Obie perspektywy wzajemnie się wykluczają, a odbiór obrazu staje się szeregiem kolejnych rozbłysków, w których objawia się raz płótno, raz zaś świat przedstawiony. Konkurencyjną teorię przedstawił Richard Wollheim. Jego zdaniem w procesie odbioru obrazu nie mamy do czynienia z Gombrichowskim schematem „wahadła”, ale raczej z punktem równowagi, w którym obecne jest zarówno doświadczenie obrazu jako fizycznego przedmiotu, jak i percepcja przedstawionego obiektu⁹.

Różnica między obiema koncepcjami polega przede wszystkim na tym, że pierwsza z nich rozbija proces odbioru obrazu na dwa różne doświadczenia – malowidła (tego, co realne) i obrazu (tego, co fikcyjne) – druga zaś zakłada, że można w tym wypadku mówić jedynie o dwóch aspektach, dwóch wektorach tego samego doświadczenia. Mówiąc inaczej, wedle pierwszej koncepcji przejście między dwoma rodzajami doświadczeń odbiorczych faktycznie dokonuje się, choć wymyka się opisowi. Wedle drugiej koncepcji przemiana realnego w fikcyjne w gruncie rzeczy w ogóle nie ma miejsca. Obie niewiele więc wyjaśniają, gdyż nie zdają sprawy z tego, jak dokonuje się owa przemiana – czyli to, co stanowi o istocie medium. U Wollheima nie pojawia się ona wcale, u Gombricha zaś niewidoczny moment przemiany zostaje przesłonięty „błyskiem”. (W tym miejscu można *nota bene* powrócić do postawionego wcześniej pytania o to, czy pojęcie medium-pośrednika znajduje swe zastosowanie w dziełach, w których nie może być mowy o figuratywności. W przypadku obu wzmiankowanych wyżej teorii odbiór obrazu jako obrazu wymaga swoistej świadomości – świadomości tego, że patrzy się na obraz, a co za tym idzie, że fizyczny przedmiot, to znaczy medium-nośnik, jest jednocześnie medium-pośrednikiem; odrębną kwestią pozostaje to, czy owa świadomość towarzyszy stale oglądowi obrazu, czy też ma charakter momentalny).

Skoro „fenomenologia” odbioru jest tak niejasna, to można się oczywiście zastanawiać, czy pojęcie medium jest w ogóle potrzebne do tego, by opisać fenomen obrazu. Bez pojęcia medium obywają się między innymi Louis Marin,

7 M. Podro, *Depiction and the Golden Calf*, [w:] N. Bryson, M.A. Holly, K. Moxey (eds.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Harper Collins, New York 1991, s. 170.

8 E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie*, przeł. J. Zarański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, *passim*.

9 R. Wollheim, *Art and Its Objects*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, s. 205-215.

który podstawową kategorią swego dyskursu uczynił reprezentacją. Każde dzieło sztuki coś re-prezentuje, czyli prezentuje, uobecnia na nowo. Podstawową funkcją obrazu jest zastąpienie tego, co w danym momencie i danym miejscu jest nieobecne. Jednocześnie jednak obraz prezentuje samego siebie – prezentuje siebie jako reprezentację. Zdaniem Marina, obrazowa *reprezentacja* opiera się na mechanizmie (de)negacji: jako reprezentacja jakiegoś obiektu, obraz dokonuje samozatarcia, neguje swoją powierzchnię i swoją materialność, potem jednak zanegowaniu musi ulec również sama ta negacja¹⁰. Przedrostek „re-” w słowie reprezentacja oznacza również ową podwójną negację: reprezentacja jest negacją, prezentacja zaś de-negacją. Marin, interesujący się przede wszystkim malarstwem XVII-wiecznym, znajduje historyczne źródło swej teorii w jednym z ówczesnych traktatów poświęconych logice¹¹. Dla XVII-wiecznych autorów rzecz staje się znakiem, gdy pojmuje się ją jako reprezentującą coś innego: przedmiot, stając się znakiem, utożsamia się ze swym odniesieniem, a jednocześnie, odróżniając się od tego, co oznacza, pozostaje samym sobą. Paradygmatem tak pojętego znaku jest idea rzeczy, znajdująca się w umyśle.

Marinowska kategoria (de)negacji opisuje mechanizm reprezentacji i zdaje w gruncie rzeczy sprawę z przejścia od medium-nośnika do medium-pośrednika, tyle że czyni to za cenę całkowitego pominięcia wymiaru wizualnego. Pojmując obraz malarski w sposób semiotyczny, jako swoistego rodzaju znak, Marin opisuje reprezentację wizualną jako szczególny przypadek reprezentacji w ogóle, która może, lecz nie musi mieć charakteru zmysłowego. Wskutek tego nie jest on w stanie uchwycić specyfiki medium wizualnego, czym nie jest zresztą wcale zainteresowany, ponieważ w swych analizach skupia się przede wszystkim na relacji znaczące/znaczone. Niewątpliwie relacja ta posiada u niego charakter bardzo szczególny, co jest podyktowane faktem, że chodzi tu o malarstwo, a nie na przykład język. Tym niemniej szczególność owej wizualnie ustrukturuwanej relacji jest, jak się wydaje, pojmowana w duchu Lessinga: to, iż malarstwo posługuje się „figurami i barwami występujących w przestrzeni”, wyznacza przestrzenny, by tak rzec, charakter właściwej mu relacji semiotycznej. Nie oznacza to jednak, że sens, będący aspektem tej relacji, jest charakterystyczny tylko i wyłącznie dla medium wizualnego, przez co jedynym możliwym sposobem jego pełnej eksplikacji byłoby, tak jak w estetycznych rozważaniach Ludwiga Wittgensteina na temat opisu obrazu, namalowanie danego obrazu.

Podobne przekonanie (które – co trzeba podkreślić – nie musi oznaczać, że wszelkie próby oddania wizualnego sensu w języku są z gruntu chybione; sugeruje ono raczej, że językowa translacja zawsze pozostaje niepełna) przyświeca na przykład ikonice – wypracowanej przez niemieckiego historyka sztuki Maxa

10 L. Marin, *Przedstawienie i pozór*, przeł. P. Mościcki, [w:] „Sztuka i filozofia”, nr 25, 2005, s. 8-17.

11 L. Marin, *Critique du discours: sur la „Logique de Port-Royal” et les „Pensées” de Pascal*, Minuit, Paris 1975, s. 60-62, 73-74.

Imdahla metodzie, kładącej podwaliny pod wspomnianą wcześniej, hermeneutycznie zorientowaną niemiecką historię sztuki¹². Ikonika skupia się na obrazowości dzieła, to znaczy na autonomicznej, znaczącej strukturze wizualnej, każdorazowo aktualizowanej przez widza w trakcie oglądu. Wizualne medium jest czymś swoistym, rządzi się własnymi prawami. Jest obszarem, w którym rodzi się dopiero sens dany w akcie patrzenia. Ikonika sprzeciwia się redukowaniu sensu wizualnego dzieła sztuki do znaczeń, które można odczytać, odwołując się – tak jak czyni to ikonologia – do źródeł innych niż wzrokowe. Sprzeciwia się również takiemu podejściu, które skupia się przede wszystkim na funkcji dzieła sztuki. Pomijając to, co dla sztuki najistotniejsze, a mianowicie wzrokowy ogląd, oba ujęcia sprowadzają się bowiem do uprawiania historii sztuki bez sztuki. Sferą konstituowania się sensu jest płaszczyzna obrazu. Choć sens ten odnosi się do czegoś poza obrazem, to jest dany bezpośrednio w procesie jego oglądu. Aby doświadczyć tak rozumianego sensu, trzeba dysponować „widzeniem rozpoznającym”. Pozwala ono identyfikować przedstawione przedmioty, a jednocześnie pozostaje sprzężone z ważniejszym dla pojmowania sztuki „widzeniem widzącym”, które dostrzega samą strukturę przedstawienia. Zadaniem ikoniki jest właśnie dotarcie do tego sensu, który nie może być dany w żadnym innym medium. Jeśli obraz ma uniknąć redukcji do odbicia rzeczywistości bądź ilustracji tekstu, musi się odwołać do swej płaszczyzny jako tego, co stanowi o jego odrębności względem rzeczywistości i języka – musi wykorzystać zawarte w swym medium możliwości tworzenia specyficznego, ikonicznego sensu. (Na marginesie można zauważyć – powracając raz jeszcze do zagadnienia medium w malarstwie niefiguratywnym – że u źródeł ikoniki leży doświadczenie sztuki XX wieku. Zdaniem Imdahla, sztuka nowoczesna dowodzi prymatu „widzenia widzącego” nad „widzeniem rozpoznającym”, które w jej obrębie przeżywa wyraźny kryzys). Z perspektywy ikoniki – by odwołać się tu z kolei do wątku fenomenologicznego – sztuka w gruncie rzeczy nie odtwarza (nie reprezentuje), lecz czyni widzialnym (prezentuje). Ikonika dokonuje zatem przesunięcia akcentu z (kluczowej dla semiotycznego ujęcia Marina) relacji znaczące/znaczone – w ramach której istotny jest związek tożsamości i różnicy definiujący reprezentację jako reprezentację – na relację dzieło/odbiorca. Tutaj znaczenie dzieła tworzy się w akcie oglądu, w ramach którego współgrają ze sobą „widzenie widzące” (skierowane na medium-nośnik) i „widzenie rozpoznające” (skierowane na medium-pośrednik).

Interesującą propozycją oddania medium „sprawiedliwości”, wpisującą się w fenomenologiczny nurt myślenia o sztuce, jest estetyka fenomenalna Martina Seela. Jej centralną kategorią jest „jawienie się”¹³. Samo „jawienie się”, czyli to, w jaki sposób rzeczy nam się jawią, zauważamy wtedy, gdy zwracamy uwagę

12 Zob. M. Imdahl, *Giotto. Z zagadnień ikonicznej struktury sensu*, przeł. T. Żuchowski, [w:] „Artium Quaestiones”, vol. IV, 1990, s. 103-122. Koncepcję tę omawia: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008, s. 433-465.

13 M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Universitas, Kraków 2008, *passim*.

na to, jak rzeczy uobecniają się nam w naszych postrzeżeniach. W takiej właśnie sytuacji, gdy odbieramy daną rzecz z uwagi *na jej jawienie się w samym jawieniu się*, to znaczy gdy skupiamy się na tym, w jaki sposób odbieramy tę rzecz zmysłowo, czynimy z niej przedmiot estetyczny. Należy przy tym odróżniać zmysłowe bycie faktyczne, to znaczy fakt, że istnienia przedmiotu doznajemy w sposób zmysłowy, od estetycznego jawienia się, czyli tego, w jaki sposób ten sam przedmiot prezentuje się nam w naszym ujęciu. Seel wyróżnia trzy rodzaje jawienia się: proste (zwracamy uwagę na zjawiskową stronę przedmiotu, innymi słowy kontemplujemy go), „atmosferyczne” (dostrzegamy *egzystencjalne znaczenie* przedmiotu lub zmysłowo-emocjonalnie dostrzegamy jego egzystencjalne związki ze światem) i wreszcie artystyczne (postrzegamy pewne przedmioty jako dzieła sztuki, czyli reprezentacje: *przedstawienia w medium jawienia się*). Dzieła sztuki nie są zwykłymi rzeczami, ponieważ odnoszą do czegoś poza sobą, ale jednocześnie nie są zwykłymi reprezentacjami, bo nie można zmieniać ich struktury. Co więcej, dzieła sztuki charakteryzują się tym, że reprezentując coś, prezentują same siebie. Seel odróżnia materiał dzieł, czyli to, co należy poddać obróbce, aby można było mówić o sztuce określonego rodzaju, od medium, czyli materiału opracowanego przez artystę w określony sposób, zgodnie z określonymi konwencjami i opatrzonego określonymi znaczeniami. Zdaniem Seela materiał to niezbywalny wymiar zmysłowy (obecny również w dziełach konceptualnych), który jest opracowywany zgodnie ze sposobami właściwymi mediom poszczególnych sztuk. Inaczej mówiąc, medium jest określonym sposobem organizowania zmysłowości, stanowiącym warunek zaistnienia dzieła sztuki i jako takie musi być dostrzeżone przez odbiorcę, aby ten mógł traktować to, co postrzega jako dzieło sztuki. Seel podkreśla jednak, że nie wystarczy zmysłowe postrzeganie medium. Trzeba je także rozumieć – na przykład, trzeba rozumieć, że dana struktura ma charakter niepowtarzalny. Tylko wtedy można bowiem odróżnić tworzenie artystyczne od nie-artystycznego. Medium pozwala wówczas odróżnić obrazy od „zwykłych” przedmiotów, ponieważ to dzięki niemu, a dokładniej dzięki jego odpowiedniemu postrzeganiu i pojmowaniu, można potraktować obraz jako przedmiot jawienia się artystycznego, czyli jako zjawisko, które w specyficzny sposób odnosi się do czegoś innego – do czegoś, co się w nim przejawia.

Aby móc zatem oddać „sprawiedliwość” medium wizualnemu, trzeba – jak starali się to uczynić Gombrich i Wollheim – przyjąć taką perspektywę teoretyczną, która wypukla rolę odbiorcy. To bowiem w oku odbiorcy konstytuuje się (jawi się) medium jako coś, co fizycznie znajduje się przed odbiorcą, a jednocześnie kieruje jego spojrzenie gdzie indziej. David Summers opisuje medium w kategoriach metafory:

Słowo metafora pochodzi od greckiego *metapherein*, „przenosić”. [...] W przypadku tego, co nazywać będziemy rzeczywistą metaforą, przemieszczenie rzeczywiście następuje. Mówiąc dokładniej, rzeczywista metafora jest wynikiem umieszczenia cze-

goś, co jest dostępne, na miejscu czegoś, co jest nieobecne. [...] Rzeczywista metafora czyni nieobecne obecnym i dostępnym dzięki przeniesieniu w to, co znajduje się pod ręką.¹⁴

Malarstwo jest więc metaforą dzięki medium, które fizycznie „znajduje się pod ręką”. Dzięki niemu jest też *podwójną metaforą*:

Podwójna metafora powstaje z transformacji jednego materiału we wskaźnik innego, tak jak wówczas, gdy pigment staje się „barwą” ciała namalowanej postaci. Paradygmatem podwójnej metafory jest oczywiście malarstwo. Zawsze wtedy, gdy obraz jest namalowany, musi on być postrzegany jako coś więcej aniżeli tylko mallowidło, z tego prostego powodu, że choć sam jest materialny, nie jest tym materiałem, który przedstawia.¹⁵

Malarstwo dokonuje więc „translacji” przedmiotu na język medium. Medium jest „miejscem”, w które zostaje przeniesione to, co obrazowane. Nie chodzi wszakże o pewną własność, związaną z naturą reprezentacji jako takiej, lecz o stosunek człowieka do wytwarzanych przez siebie obrazów – to bowiem człowiek zastępuje niedostępne dostępnym i niewidzialne widzialnym. Istotne jest zatem nie tylko to, jak pojmujemy zjawisko obrazu (reprezentacji), ale również – a nawet przede wszystkim – to, co robimy z obrazami i do czego nam one służą. Możemy je zaś wykorzystywać do różnych celów dzięki temu, iż posiadają one medium. Hans Belting podkreśla przy tym, że

nie wystarczy mówić o materiale obrazów, by wyminąć modne pojęcie mediów. Medium charakteryzuje się właśnie tym, że jako forma (zapośredniczenie) obrazu obejmuje i formę, i materię, zazwyczaj oddzielane, gdy mowa o dziełach sztuki i obiektach estetycznych¹⁶.

Trzeba przy tym zauważyć, że to właśnie medium gwarantuje, iż samego obrazu nie mylimy ani z tym, co przedstawiane, ani ze zwykłą rzeczą.

Podsumowując: aby w pełni uchwycić istotę medium wizualnego, aby spróbować oddać mu „sprawiedliwość”, trzeba ujmować je zarówno jako nośnik, jak i jako pośrednik. Taką perspektywę oferują zaś te dyskursy, które w centrum zainteresowania stawiają problematykę interakcji między człowiekiem i obrazem (tak dzieje się zarówno w przypadku ikoniki Imdahla, jak i antropologii obrazu Beltinga lub Davida Freedberga). Wciąż pozostaje jednak w mocy pytanie o możliwość skonceptualizowania takiego zjawiska, jakim jest medium wizualne. Nie możemy postrzegać go równocześnie jako nośnika i jako pośrednika –

14 D. Summers, *Metaphor*, [w:] *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1998, s. 219.

15 D. Summers, *Real Metaphor: Towards a Redefinition of the „Conceptual” Image*, [w:] N. Bryson, M.A. Holly, K. Moxey (eds.), *Visual Theory...*, op. cit., s. 256.

16 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 1997, s. 15.

jesteśmy skazani na nieustanną oscylację między osobnym postrzeganiem każdej z tych funkcji. Językowe ujęcie fenomenu medium jest w gruncie rzeczy skazane na podobną biegunowość. O ile jednak nie jesteśmy w stanie uchwycić istoty medium, owego „błysku” tkwiącego w sercu obrazowości (możemy ją co najwyżej określać metaforycznie), o tyle jesteśmy być może w stanie wywołać analogiczny efekt w samym języku. Wszelka „filozofia medium” sprowadza się wówczas do tworzenia swoistych ekfraz, a medium wizualne jako takie staje się na poły językowym konstruktem, czymś danym za pośrednictwem języka, niczym te wszystkie dzieła, które istnieją na kartach powieści i nowel mających za swój temat fikcyjne dzieła sztuki. Tym samym, paradoksalnie, samo medium okazuje się ze swej istoty transmedialne.

Krzysztof Pijarski

Czy fotografia liczy się jako malarstwo? Michael Fried i los(y) medium po modernizmie

31

Krzysztof Pijarski
Czy fotografia liczy się jako malarstwo?
Michael Fried i los(y)
medium po modernizmie

Mówiąc, że coś liczy się jako coś innego, przeważnie mamy na myśli więcej niż tylko to, że coś można przyporządkować tej czy innej kategorii. Zazwyczaj chodzi nam także o fakt, że to coś ma określoną wagę. Podobnie jak „liczyć się”, zwrot „mieć wagę” można rozumieć na kilka sposobów. Z jednej strony „mieć wagę” to „mieć znaczenie”. Z drugiej strony zwrot ten nasuwa skojarzenia z „ciężarem materii” i przy odpowiednim dostrojeniu mógłby wyrażać to, do czego w naszym mniemaniu materia ta jest zdolna. Kiedy mówimy, że coś liczy się jako malarstwo, najprawdopodobniej chodzi nam także o to, że owo coś ma taką właśnie wagę [...].

Stephen Melville, *Counting /As/ Painting*¹

Nigdy nie czułem się dobrze z pojęciem formalizmu;
wolałbym mówić o krytyce związanej ze specyfiką medium.

Michael Fried²

I

Wydawałoby się, że kwestia medium i specyfiki mediów w sztuce została raz na zawsze zamknięta. Lata sześćdziesiąte XX wieku przyniosły decydujące przemiany w praktyce artystycznej, które – pogłębione jeszcze w latach siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych – sprawiły, że, jak ujął to Thierry de Duve, „dzisiaj wytwarzanie sztuki dosłownie z czegokolwiek jest nie tylko technicznie możliwe, lecz także instytucjonalnie przyjęte”³. Tak ujętą kondycję sztuki współczesnej de Duve nazwał *sztuką w ogóle*. Źródłem tego stanu rzeczy upatruje on w recepcji „teorii” (jako) sztuki Marcela Duchampa, dokonującej się w Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych. „Teoria” ta ustanowiła

1 S. Melville, *Counting /As/ Painting*, [w:] P. Armstrong, L. Lisbon, S. Melville et al., *As Painting: Division and Displacement*, Wexner Center for the Arts, Ohio State University and MIT Press, Cambridge, Mass. 2004, s. 5; wszystkie przekłady, jeśli nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa.

2 B. Buchloh, M. Fried, R. Krauss et al., *Theories of Art After Minimalism and Pop: Discussion*, [w:] H. Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, t. I, The New Press, New York 1987, s. 85.

3 T. de Duve, *Post-duchampowski ład. Uwagi o kilku znaczeniach słowa „sztuka”*, przeł. K. Pijarski, [w:] „Obieg”, nr 1 (76), 2008, s. 54.

ready made paradygmatem sztuki: „*ready made* jest jednocześnie zabiegiem redukcji dzieła sztuki do jego funkcji wypowiedzeniowej i »wynikiem« tego zabiegu, dziełem sztuki zredukowanym do stwierdzenia »to jest sztuka“⁴.

Główna batalia między tym, co konkretne (specyficzne) w sztuce, a zasadą *sztuki w ogóle* rozegrała się jednak nie na szachownicy Duchampa, lecz w polu wyznaczonym przez sam modernizm. To minimaliści, doprowadzając do kresu redukcyjną logikę rozwoju sztuki modernistycznej, zaproponowaną przez Clementa Greenberga, postawili na ostrzu noża kwestię przedmiotowości sztuki. Ich realizacje, pozbawione ekspresji, odarte z wszelkiej treści czy narracji, minimalistyczne formy „pierwotne”, zdawały się podpadać pod Greenbergowską kategorię nie-sztuki. Oto, co miał na ten temat do powiedzenia sam Greenberg:

Dzieła minimalne są czytelne jako sztuka w taki sam sposób, jak obecnie każdy inny przedmiot – w tym drzwi, stół, czy pusta kartka papieru. [...] Wydawałoby się, że trudno dziś wyobrazić sobie lub pomyśleć rodzaj sztuki bardziej zbliżający się do kondycji nie-sztuki⁵.

W ramach tej batalii o kształt sztuki nowoczesnej Michael Fried stanął po stronie specyfiki mediów. W 1967 roku napisał: „Stawką niniejszego konfliktu jest to, czy przedmiotów lub obrazów, o których mowa [a mowa o dziełach minimalistów, a więc Donalda Judda, Roberta Morrisa, Carla Andre, Tony’ego Smitha – K.P.] doświadcza się jako obrazów czy jako przedmiotów”⁶. Jeśli bowiem doświadczamy ich jako zwyczajnych przedmiotów, wówczas należą one do kategorii nie-sztuki (a więc nie są sztuką). Fried uznawał, że minimalistycznych obiektów doświadcza się w ich przedmiotowej „dosłowności” – i dlatego określał tę formację artystyczną mianem literalizmu⁷.

Najważniejsza w tym kontekście jest jednak pozycja, jaką względem malarstwa i rzeźby starali się zająć artyści związani z minimalizmem. Definiowali oni swoją produkcję artystyczną jako nienależącą do żadnej z tych tradycyjnych dziedzin sztuki, a w ten sposób naruszali modernistyczną ideę czystości medium⁸. W często przywoływanym passusie z *Art and Objecthood* [Sztuka i przedmiotowość], swego najśłynniejszego, a zarazem najbardziej niesławnego tekstu, Fried pisał: „*Pojęcia jakości i wartości* – i, jeśli przyjąć, że są one kluczowe dla sztuki, także pojęcie samej sztuki – znaczą, lub też w pełni znaczą je-

4 T. de Duve, *Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism*, [w:] „October”, vol. 70, Fall 1994, s. 68.

5 C. Greenberg, *Recentness of Sculpture*, [w:] „Art International” vol. 11, 20 April 1967; cyt. za C. Greenberg, *Collected Essays and Criticism*, vol. IV, University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 253-254.

6 M. Fried, *Art and Objecthood*, [w:] idem, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago 1998, s. 151.

7 Ibidem, s. 152.

8 „Konkretnie, sztuka literalistyczna nie identyfikuje się z żadnym z nich [ani z malarstwem ani z rzeźbą – K.P.]; przeciwnie, jej motywacje opierają się na pewnych wątpliwościach – lub gorzej – wobec obu i aspiruje ona, jeśli nie dosłownie lub bezpośrednio do ich wyparcia, to na pewno do ustanowienia siebie jako niezależnej sztuki, na równej stopie z innymi” – ibidem, s. 149.

dynie w ramach *poszczególnych sztuk*. Tym, co leży między sztukami, jest teatr⁹. Teatr i teatralność były według Frieda cechami najbardziej obcymi sztuce modernistycznej: „Sztuka, w miarę zbliżania się do kondycji teatru, ulega degeneracji”¹⁰. Nie postrzegał on jednak tego stanu rzeczy, czy raczej tej nowej, literalistycznej „wrażliwości”, jako czegoś przypadkowego. Twierdził, że „nie jest to odizolowany epizod lecz wyraz ogólnej i dominującej kondycji”¹¹. Nie ulega wątpliwości, że intuicja Frieda co do ogólnej kondycji sztuki oraz kierunku jej rozwoju była właściwa: lata siedemdziesiąte i częściowo osiemdziesiąte stały pod znakiem teatralności, a poglądy Frieda były wówczas negatywnym punktem odniesienia dla pokolenia krytyków i artystów związanych z postmodernizmem.

„I rzeczywiście – pisze Douglas Crimp w 1977 roku w *Pictures*, tekście uznawanym za pod pewnymi względami założycielski dla formacji postmodernistycznej w polu sztuk – w ciągu ubiegłej dekady doświadczyliśmy radykalnego zerwania z tradycją modernistyczną, dokonującego się właśnie poprzez podjęcie tego, co »teatralne«”.¹² Można powiedzieć, że w obliczu tych praktyk, których nie sposób było zaliczyć do dziedziny malarstwa, rzeźby, rysunku, literatury, muzyki itp., projekt sztuki modernistycznej, w swym dążeniu do zachowania „czystości” poszczególnych mediów, poniósł ostateczną klęskę. Potwierdza to niejako sam Fried, spoglądając pod koniec lat osiemdziesiątych na dwie wcześniejsze dekady:

Oczywiście *Sztuka i przedmiotowość* nie jest esejem, który dziś napisałbym w ten sam sposób [...]. W pewnym sensie wszystko, co od tego czasu było nowego w sztuce, wydarzyło się w przestrzeni pomiędzy sztukami, w przestrzeni, którą określiłem mianem teatralnej [...], do tego stopnia, że opozycja między dobrą sztuką a sztuką teatralną, jak również spotkanie poszczególnych sztuk w teatralnej przestrzeni między sztukami zostały silnie skomplikowane przez samą praktykę. Nie byłbym już w stanie zreifikować tego rozróżnienia, choć cieszę się, że napisałem wtedy to, co napisałem i w pewnym sensie ciągle się tego trzymam. [...] Zdecydowanie odkryłem wtedy, że to, co teatralne i nieteatalne wzajemnie się przenikają¹³.

Gdy Fried wypowiadał te słowa, już od ponad dziesięciu lat nie uprawiał krytyki artystycznej, wycofawszy się z udziału w debacie, w której, jak się zdawało, nie miał już o co walczyć. W połowie lat siedemdziesiątych poświęcił się wyłącznie historii sztuki, w ramach której – jak twierdzi Stephen Melville – usiłował zarysować własny projekt sztuki nowoczesnej i, pośrednio, uprawomocnić swoją

9 Ibidem, s. 164.

10 Ibidem. Znakomicie tę (historyczną) dynamikę opisuje de Duve – zob. T. de Duve, *Kant After Duchamp*, MIT Press, Cambridge 1996, szczególnie rozdział *The Monochrome and the Blank Canvas*, s. 199-280.

11 M. Fried, *Art and Objecthood*, op. cit., s. 149.

12 D. Crimp, *Pictures*, [w:] „October”, vol. 8, Spring 1979, s. 76.

13 B. Buchloh, M. Fried, R. Krauss et al., *Theories of Art After Minimalism and Pop: Discussion*, op. cit., s. 84.

postawę na polu krytyki sztuki¹⁴. W latach dziewięćdziesiątych podjął jednak ponownie działalność krytyczną. Co ciekawe, jego uwagę zwróciło wówczas nie współczesne malarstwo, lecz fotografia; owocem tych zainteresowań jest wydana w 2008 roku obszerna książka *Why Photography Matters as Art as Never Before*, poświęcona w całości współczesnej fotografii artystycznej¹⁵.

Sytuacja ta rodzi wiele pytań i wątpliwości. Po pierwsze, choć fotografia jest niewątpliwie osobnym medium (jeśli pod pojęciem medium rozumiemy materialne podłoże i techniki jego obróbki), to zawsze – ze względu na swój mechaniczny, automatyczny charakter i silne związki z kulturą technicznej reprodukcji – zajmowała w ramach modernizmu miejsce niepewne i problematyczne. Frieda nie interesuje jednak fotografia jako fotografia, fotografia jako nowe medium z własną specyfiką (i własną, złożoną historią – wystarczy bowiem przypomnieć o mnogości jej instrumentalnych użyc, z gruntu obcych „wrażliwości modernistycznej”, takich jak chociażby fotografia policyjna¹⁶). Interesuje go *fotografia jako malarstwo*. Dlatego też pisał, że „ambitna fotografia w coraz większym stopniu rości sobie prawo do skali malarstwa abstrakcyjnego i, by tak rzec, charakterystycznego dla niego sposobu odnoszenia się do widza [address]”¹⁷. Co mogłoby oznaczać takie stwierdzenie? Podstawowym czynnikiem, który wpłynął na zainteresowanie się Frieda fotografią, była właśnie zmiana właściwego fotografii sposobu odnoszenia się do widza. Nastąpiła ona na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, kiedy to nowe rozwiązania techniczne pozwoliły artystom produkować obrazy fotograficzne o dużym, konkurującym z malarstwem formacie. Tym, co odróżniało je od zdjęć należących do „czysto” fotograficznej tradycji (wcześniej zdjęcia przeważnie cechowały się poręczną formą i skalą, można je było wziąć do ręki, w zasadzie też mogły być w danej chwili oglądane tylko przez jednego widza), była „naścienność” (*for-the-wallness*)¹⁸. François Chevrier uznał, że ten nowy sposób istnienia nadaje fotografii „formę *tableau*”, pozwalającą wywoływać u widza rodzaj konfrontacyjnego doświadczenia, obcego tradycyjnym formom fotografii: „głównym celem restytucji formy *tableau* jest odtworzenie dystansu wobec obrazu-przedmiotu, niezbędnego dla jego konfrontacyjnego doświadczenia”¹⁹. Ten specyficzny dystans oraz migotliwy status fotografii, będącej jednocześnie obrazem i przedmiotem, także mają w tym kontekście doniosłe znaczenie.

14 Zob. S. Melville, *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth Century Berlin*, [w:] „Art Bulletin”, vol. 86, no. 1, 2004, s. 173-176 oraz *Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism*, [w:] „October”, vol. 19, Winter 1981, s. 55-92.

15 Zob. M. Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven, London 2008.

16 Niedawno ukazała się pierwsza społeczna historia fotografii w Polsce, zob. A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009.

17 M. Fried, *Why Photography Matters...*, op. cit., s. 112.

18 Zob. ibidem, s. 2.

19 J.-F. Chevrier, *The Adventures of the Picture Form in The History of Photography*, [w:] D. Fogle (ed.), *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, Walker Art Center, Minneapolis 2003, s. 116; zob. także M. Fried, *Why Photography Matters...*, op. cit., s. 339.

Przejdźmy do drugiej kwestii. Jeśli dla Frieda fotografia współczesna liczy się jako sztuka właśnie dlatego, że zajmuje pole malarstwa abstrakcyjnego (a w dalszej perspektywie przejmując w spadku całą nowoczesną tradycję malarstwa Zachodu), to możemy być pewni, że w jego rozumieniu medium (jeśli w ogóle chciałby w tych kategoriach rozmawiać o zajmującej go sztuce) oraz „krytyka związana ze specyfiką medium” niewiele mają wspólnego z zagadnieniem materialności czy też literalności podłoża. Będzie to wymagało dalszych wyjaśnień.

Trzecią kwestię można by zawrzeć w następujących pytaniach: czy traktowanie fotografii jako malarstwa nie stanowi radykalnego i ostatecznego naruszenia zasady czystości medium? Czy w ten sposób Fried nie osuwa się nieuchronnie w otchłań *teatralności*? Czy przyjmując taką postawę, nie potwierdza konstatacji Crimpa, wedle którego „postmodernizm zaczyna się tam, gdzie fotografia wypacza modernizm”?²⁰ Krótka, prowizoryczna i – jak na razie – enigmatyczna odpowiedź na to pytanie wyraża się w przywoływanym już stwierdzeniu Frieda, że „to, co teatralne i nieteatralne wzajemnie się przenikają”. Fried nie zdobyłby się dziś na zreifikowanie tej opozycji, ponieważ w trakcie swych studiów historycznych²¹ zdał sobie sprawę z tego, że pojęcia teatralności i anty-teatralności nie są przeciwstawne, lecz mają charakter dialektyczny.

II

Bliższe wyjaśnienie pierwszej ze wspomnianych kwestii wymaga oddzielenia koncepcji Frieda od poglądów Clementa Greenberga. Jak wskazuje Hal Foster, teoretycy i krytycy związani z postmodernizmem – do których on sam się zresztą zaliczał – definiowali modernizm w sposób taktyczny, a więc w kategoriach późnego modernizmu, syntezując w swym opisie elementy czerpane z pism Greenberga i Frieda. Wedle tego ujęcia, modernizm gonili za „czystością”, a ściślej za czystością medium każdej ze sztuk, to zaś, co nie mieściło się w „obszarze kompetencji” żadnej z nich, uznawał za „teatr”, to znaczy za „nie-sztukę”²². W ten sposób postmoderniści skonstruowali sobie łatwy cel, pozwalający im na określenie własnej postawy w prostej opozycji do tego, co miało ich zdaniem cechować modernizm – w tym, na przykład, na uznanie „teatralności” za wartość pozytywną, nie zaś, jak w modernizmie, za negatywną. Nietrudno się domyślić, że taki zabieg – choć niezbędny dla skonstruowania tożsamości nowego pokolenia krytyków i artystów oraz skryształowania się nowej wrażliwości,

20 D. Crimp, *The Museum's Old / The Library's New Subject*, [w:] R. Bolton (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, MIT Press, Cambridge 1989, s. 11.

21 Zob. M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago 1980.

22 Zob. H. Foster, *Re: Post*, [w:] B. Wallis (ed.), *Art After Modernism*, The New Museum of Contemporary Art, New York 1984, s. 189–190.

definiowanej w kategoriach dekonstrukcji i teorii krytycznej – prowadził do znacznych uproszczeń w interpretacji modernizmu, a także do zatarcia różnic między poglądami Greenberga i Frieda.

Spróbujmy więc uwypuklić owe różnice – pozwoli nam to lepiej zrozumieć Friedowskie ujęcie fotografii jako malarstwa. Na wstępie należy przypomnieć, że moment najintensywniejszej recepcji myśli Greenberga wśród amerykańskich artystów młodego pokolenia przypadł na rok 1961, a więc, w przybliżeniu, na moment narodzin minimalizmu. Wówczas ukazał się pierwszy zbiór tekstów krytyka, *Art and Culture*, oraz kluczowy dla nas tekst, *Malarstwo modernistyczne*, który – jak wskazuje de Duve – „natychmiast stał się rodzajem estetycznego *Organonu* dla całego pokolenia artystów, nawet tych, którzy go odrzucali”²³. De Duve ma tu na myśli przede wszystkim minimalistów, a zwłaszcza Donalda Judda, którego tekst *Specific objects* [Przedmioty konkretne] można (i chyba należy) traktować jako odpowiedź na programowy esej Greenberga.

Według autora *Malarstwa modernistycznego* istota modernizmu tkwi „w zastosowaniu charakterystycznych dla danej dyscypliny metod do jej krytyki, ale nie po to, by ją zanegować, lecz po to, by lepiej rozpoznać i umocnić obszar jej kompetencji”²⁴. Oto dobrze nam znane *dictum* samokrytyki, z której intensyfikacją (w filozofii Kanta) Greenberg utożsamia początki modernizmu. Zgodnie z tymi założeniami, sztuka stanowi w swej istocie przedsięwzięcie ontologiczne. Rolą sztuki modernistycznej jest ciągle zapytywanie o własne podstawy, o własną *rację bytu*. Oddajmy głos Greenbergowi:

Normy i konwencje malarstwa tworzą warunki ograniczające, z którymi obraz musi pozostać w zgodzie, aby był doświadczany jako obraz. Modernizm odkrył, że granice te mogą być przesuwane w nieskończoność – zanim obraz przestanie być obrazem i zamieni się w umowny przedmiot; ale odkrył także, że im dalej te ograniczenia są przesunięte, tym ściślej muszą być przestrzegane²⁵.

Greenberg nie poprzestaje na tym stwierdzeniu, lecz dąży do sprecyzowania obowiązujących „norm i konwencji” malarstwa modernistycznego. W opublikowanym o rok później tekście *After Abstract Expressionism* [Po abstrakcyjnym ekspresjonizmie] pisze:

Pod naporem modernizmu coraz więcej konwencji w malarstwie okazało się zbędnych, pozbawionych zasadności. Dziś ustalono już, jak się wydaje, że *nieredukowalną esencję sztuki* [podkr. - K. P.] obrazowej tworzą dwie konstytutywne konwencje lub normy: płaskość i odgraniczanie płaskości [*the delimitation of flat-*

23 Tekst ten został najpierw zaprezentowany jako audycja radiowa w 1960 roku, a następnie opublikowany w „Arts Yearbook”, vol. 4, 1961; wydanie polskie: C. Greenberg, *Malarstwo modernistyczne*, [w:] idem, *Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 47-56.

24 Ibidem, s. 47.

25 Ibidem, s. 51-52.

ness]; oraz, że zachowanie jedynie tych dwóch norm wystarczy, aby powstał przedmiot, którego można doświadczać jako obrazu: a więc naciągnięte na ramy lub powieszzone na ścianie płótno już istnieje jako obraz [picture] – choć niekoniecznie jako obraz *udany*²⁶.

Powyższy fragment ujawnia z gruntu *esencjalistyczną* postawę Greenberga. Granice wyznaczające możliwość doświadczenia czegoś jako obrazu nie mogą być przesuwane w nieskończoność. Uznając, że dziś znamy już dwie niezbywalne konwencje czy też normy i możemy je nazwać, Greenberg zamknął całą historyczną ewolucję malarstwa modernistycznego. Nic więc dziwnego, że artyści, skonfrontowani z perspektywą końca projektu modernistycznego, szukali innego wyjścia z sytuacji. (Jeśli bowiem malarstwo poznało swoje niezbywalne podstawy i nie ma już o co zapytywać, to czy w ramach modernizmu pozostało coś jeszcze do zrobienia? Być może w grę wchodziłoby jeszcze tylko ustalenie kryteriów *udanego* obrazu). Greenberg zdawał sobie z tego doskonale sprawę. W artykule *Recentness of Sculpture* [Niewczesność rzeźby] z 1967 roku przyznał, że „wrażenie nie-sztuki nie było już dostępne malarstwu” i że w związku z tym „granicy między sztuką i nie-sztuką należało szukać w polu tego, co trójwymiarowe, gdzie istniała rzeźba, a także wszystko to, co materialne i co nie było sztuką”²⁷. Właśnie to pole zagospodarowali minimaliści.

Nie jest to jednak sytuacja, z którą gotów byłby zgodzić się Fried. W jego odczuciu redukcyjne definiowanie malarstwa, jakie zaproponował Greenberg, jest nieporozumieniem. Swą polemikę Fried rozpoczął już w tekście *Art and Objecthood*, choć wówczas ograniczył się do kilku uwag w przypisie, sygnalizując niejako problem na marginesie głównego wywodu. W sposób wyrazisty skrytykował Greenberga i sformułował swe własne stanowisko nieco później, w artykule *Jak działa modernizm*:

moje twierdzenie, że modernistyczny malarz nie usiłuje odkryć nieredukowalnej istoty wszelkiego malarstwa, ale te konwencje, które w danym momencie historii sztuki są w stanie spowodować, iż jego dzieło będzie *w znaczący sposób* [podkr. – K. P.] malarstwem, zostawia otwartą (w zasadzie, choć nie w rzeczywistości) kwestię tego, czym – o ile mu się powiedzie – okażą się być owe odkryte przez niego konwencje²⁸.

Malarstwo, zdaniem Frieda, nie ma istoty. Przyczyną tego stanu rzeczy jest głęboka *konwencjonalność* wszelkich form przedstawienia, a nawet wszelkich form inteligibilności (można by się pokusić o stwierdzenie, że dla modernistów to właśnie sztuka jest miejscem ciągłego zapytywania o aktualność tych form). To, czym jest

26 C. Greenberg, *After Abstract Expressionism*, [w:] „Art International”, vol. 6, 25 October 1962, s. 30. W tym fragmencie mojej analizy opieram się na eseju Frieda *Art and Objecthood*; klarowność tego tekstu i logika zawartej w nim argumentacji są tu niezmiernie pomocne.

27 C. Greenberg, *Recentness of Sculpture*, op. cit., s. 252.

28 M. Fried, *Jak działa modernizm*, przeł. T. Załuski, [w:] „Kresy”, nr 3 (59), 2004, s. 214.

malarstwo – i w jaki sposób ono istnieje – podlega (re)definicji w każdej nowej próbie tworzenia obrazu. Stąd też Melville pisze o „kulejącej dialektyce »czystości«” u podstaw Friedowskiego projektu sztuki nowoczesnej, o niemożliwej pracy krytyki formalistycznej, która ma polegać na ciągłym oddzielaniu tego, co czyste (przekonujące co do swej wartości artystycznej, a więc antyteatralne i autentyczne) od tego, co zwyczajne (pospolite, puste, teatralne i nieautentyczne). Jak jednak rozumieć „formalizm” Frieda? Jeśli „forma” (konwencja) jest odpowiednikiem „medium”, a medium, jak wskazuje Cavell, „musi być ciągle samo z siebie odkrywane bądź wynajdywane”²⁹, to wówczas krytyka formalistyczna jest krytyką „ciągle od nowa odkrywającą i odnajdującą siebie w dziełach, które analizuje”³⁰.

Tego typu „formalizm” ma niewiele wspólnego z powszechnym, ahistorycznym lub ponadhistorycznym rozumieniem tego terminu. Oto, co na ten temat pisze sam Fried:

moja interpretacja wyraźnie odrzuca istnienie odrębnej *dziedziny* tego, co malarskie – zbioru ponadhistorycznych, niezależnych od kontekstu historycznego i w tym sensie „formalistycznych” zainteresowań, określających właściwe cele i granice sztuki malarskiej – wskazując natomiast, że malarstwo modernistyczne, w nieustannie ponawianej próbie odkrycia tego, czym samo powinno być, zawsze wybiega poza siebie i ryzykuje utratę swej tożsamości, angażując się w to, czym samo nie jest³¹.

I dalej:

nowe, ważne dzieło w sposób nieunikniony przekształca nasz sposób rozumienia wcześniejszych konwencji [...], a co więcej obdarza same przeszłe dzieła twórczym znaczeniem, którego dotąd nie posiadały³².

Właśnie dlatego wspominałem nieco wcześniej o dialektyce. Aby dokładniej wyjaśnić sens tego pojęcia, odwołałem się do Roberta Pippina, który w bardzo trafny sposób ujmuje decydującą różnicę między Greenbergiem i Friedem. Pierwszy z nich jest z zasady (i z wyznania) kantystą: według niego malarstwo modernistyczne odkrywa istotę malarstwa jako takiego. Drugi jest u podstaw heglistą: w jego rozumieniu „malarstwo jest wynikiem całej tradycji prób wytwarzania i zrozumienia obrazów, modernizm zaś jest tym, czym jest, dzięki zrozumieniu, na czym polega bycie częścią tej opowieści – mianowicie, że malarstwo to skutek tego, czym stało

29 S. Cavell, *A Matter of Meaning it*, [w:] idem, *Must We Mean What We Say?*, Charles Scribner's Sons, New York 1969, s. 221.

30 S. Melville, *Notes on the Reemergence...*, op. cit., s. 66–67.

31 M. Fried, *Jak działa modernizm*, op. cit., s. 213–214. Można więc powiedzieć, że w pewnym momencie medialność malarstwa uległa swoistemu rozdzieleniu (Greenberg dostrzegł ten fakt, lecz nie wyciągnął z niego żadnych konsekwencji). Z jednej strony, jeśli rozumieć medium literalnie (a więc w kategoriach materialnego podłoża), to malarstwo ciągle pozostaje sobą, choć jedynie w trywialnym tego słowa znaczeniu – sam fakt ujrzenia powieszzonego na ścianie płótna jeszcze nie przekonuje o jego jakości jako obrazu. Z drugiej strony, jak twierdzi Fried, okazało się, że obecnie to właśnie fotografia jest w *znaczący sposób malarstwem*.

32 Ibidem, 214.

się malarstwo³³. Pozostaje oczywiście pytanie o to, w jakich warunkach, bądź też w jaki sposób dzieło może być „w znaczący sposób” malarstwem oraz jak nabiera tej szczególnej wagi, jakiej w malarstwie poszukuje Fried.

III

W oczach Frieda dzieło wznosi się ponad fakt bycia dziełem w sensie trywialnym lub nominalnym, „wzbudzając przekonanie co do swojej jakości”. To zaś, co przekonuje nas o jakości dzieła, „jest w dużej mierze zdeterminowane przez istotne praktyki artystyczne niedawnej przeszłości i, co za tym idzie, zmienia się ciągle w odpowiedzi na nie³⁴. To już wiemy. Nie wiemy jednak ciągle, gdzie leży źródło tego przekonania. Sądzę, że można go upatrywać w „kulawej dialektyce »czystości«” Melville’a, a więc w tym, na co wskazywałem, pisząc o dialektyce teatralności i antyteatralności. Tradycja antyteatralna, którą postaram się omówić poniżej, jest dla Frieda tożsama z projektem malarstwa nowoczesnego i szerzej – nowoczesnej sztuki w ogóle. Kluczowym zagadnieniem w ramach tej tradycji jest „istota relacji między obrazem a widzem³⁵.”

Początków tradycji antyteatralnej Fried upatruje w pismach krytycznych i filozoficznych Denisa Diderota, który jako pierwszy rozpoznał podstawową kondycję obrazu w nowoczesności: „pierwotną konwencję, zgodnie z którą obrazy powstają po to, by je oglądać³⁶.” Wedle Frieda, Diderot wskazuje na warunki, które muszą zostać spełnione, aby obraz mógł przekonać oglądającego co do prawdziwości tego, co przedstawia:

Jak już zauważyliśmy, rozpoznanie faktu, że obrazy powstają po to, by je oglądać i w związku z tym zakładają istnienie widza, zrodziło potrzebę wyciągnięcia konsekwencji z jego obecności: obraz – nalegano – powinien przyciągnąć widza, zatrzymać go przed sobą i utrzymać go w tej pozycji w doskonałym transie zaangażowania. Zarazem jednak [...] efekt ten można było osiągnąć tylko poprzez negację obecności widza; tylko poprzez ustanowienie fikcji jego nieobecności lub nieistnienia można było zapewnić jego rzeczywiste umiejscowienie przed obrazem i jego oczarowanie. [...] Innymi słowy, zabiega się więc jednocześnie o nowego rodzaju przedmiot – w pełni rzeczowy i przedstawiony *tableau* – i o ukonstytuowanie się nowego rodzaju widza – nowego „podmiotu” – którego najgłębszą naturą byłoby przekonanie o swojej nieobecności na scenie reprezentacji³⁷.

33 R. Pippin, *Authenticity in Painting: Remarks on Michael Fried's Art History*, [w:] „Critical Inquiry”, vol. 31, no. 3, Spring 2005, s. 588, przypis 29.

34 M. Fried, *Art and Objecthood*, op. cit., s. 168.

35 M. Fried, *Why Photography Matters...*, op. cit., s. 339.

36 M. Fried, *Representing Representation: On the Central Group in Courbet's Studio*, [w:] S. Greenblatt (ed.), *Allegory and Representation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1981, s. 105.

37 M. Fried, *Absorption and Theatricality...*, op. cit., s.103-104.

Kluczowa dla Frieda relacja obrazu i widza stanowi więc model relacji człowieka wobec przedmiotów w ogóle, a szerzej – wobec otaczającego go świata. Stawką w projekcie malarstwa nowoczesnego Frieda jest zaś – jak wskazuje Pippin – „wiązaną znaczenia w malarstwie nie tyle z próbami rozstrzygnięcia problemów percepcji, *mimesis*, ikonografii, organizacji formalnej itp., lecz z kwestią autentycznych i fałszywych »sposobów bycia« samego dzieła sztuki”³⁸. Zachodzi tu analogia między postrzeganiem obrazu a postrzeganiem osoby jako autentycznej lub zmanierowanej. Teatralność jest więc specyficznym rodzajem porażki: „zmanierowane malarstwo oddaje to samo zło, co zmanierowany sposób bycia”³⁹.

Pierwszą próbę zachowania autentyczności sztuki i zapanowania nad tak rozumianym wystawieniem obrazu na spojrzenie widza podjęli Jean-Baptiste Greuze i Jean-Baptiste Siméon Chardin, przedstawiając postaci całkowicie zaabsorbowane sobą i swoimi czynnościami. Nieredukowalny fakt istnienia widza, którego spojrzenia nie dało się wziąć w nawias, spowodował jednak, że artyści musieli sięgać po coraz to bardziej radykalne środki tworzenia efektu antyteatralności, które i tak w ostatecznym rozrachunku – to znaczy w oczach kolejnych pokoleń twórców – okazywały się teatralne. Wreszcie zmuszeni byli uznać nieusuwalną teatralność przedstawienia, co wedle Frieda nastąpiło w twórczości Édouarda Maneta i wyraziło się w radykalnej „licowości” (*facingness*) jego płócien (obrazów, które w sposób radykalny – dosłownie każdym fragmentem swojej powierzchni – uznają obecność widza). Modernistyczne malarstwo i rzeźba, o których Fried pisał w *Art and Objecthood*, są za to fundamentalnie antyteatralne w tym sensie, że w ogóle nie interesuje ich widz, „który musiał sobie z nimi poradzić – nadać sens relacjom, które zawierały – najlepiej, jak mógł”⁴⁰.

W przypadku fotografii sytuacja jest bardziej skomplikowana. Z jednej strony wycofanie się z pozycji zaawansowanej abstrakcji i „powrót” do sztuki przedstawiającej można interpretować, jak czyni to James Elkins⁴¹, w kategoriach konserwatywnego gestu „restauracji” historycznych (lub, o zgrozo, dziewiętnastowiecznych) sposobów przedstawiania. Z drugiej strony to właśnie na polu fotografii dokonano krytyki reprezentacji i postawiono najbardziej fundamentalne pytania o jej granice. Jedną z propozycji rozstrzygnięcia tych wątpliwości przedstawia de Duve, próbując wytłumaczyć znaczenie twórczości Jeffa Walla – artysty, którego prace mają także centralne znaczenie dla Frieda – w polu sztuki współczesnej:

Wall wywodzi się wprost z tradycji modernistycznej zainicjowanej przez Maneta i, jak się wydawało, usiłował powrócić do czasów Maneta jako do punktu, w którym histo-

38 R. Pippin, *Authenticity in Painting ...*, op. cit., s. 578.

39 Ibidem, s. 579.

40 M. Fried, *Barthes's Punctum*, [w:] „Critical Inquiry”, vol. 31, no. 3, Spring 2005, s. 572.

41 Zob. J. Elkins, *What Do We Want Photography to Be? A Response to Michael Fried*, [w:] „Critical Inquiry”, vol. 31, no. 3, Spring 2005, s. 938–956.

ria rozwidliła się na dwie trajektorie, z których tylko jedna została zbadana. [...] Manet bez wątplenia był pierwszym malarzem modernistycznym w rozumieniu Greenberga, ale był także pierwszym i ostatnim malarzem życia nowoczesnego w rozumieniu Baudelaire'a. [...] [Dał on początek] genealogii malarzy, którzy poświęcili świat, by uratować malarstwo. To była abstrakcja. Sto lat później trzeba było artysty, który na własne oczy ujrział ryzyko bezpłodności tej genealogii w momencie, gdy musiała ona stawić czoła „ostatniemu” obrazowi monochromatycznemu. Trzeba było, by artysta ten podjął decyzję powrotu do punktu podziału wyznaczonego przez Maneta, aby zbadać drogę porzuconą w toku historii malarstwa modernistycznego. Wydaje się oczywiste, że po drodze musiał porzucić malarstwo⁴².

Narracja ta, nadrabiająca brak zniuansowania niezwyklej elegancją, dość dobrze oddaje stawkę analizowanego przedsięwzięcia, a także sugeruje potencjalną złożoność konsekwencji wyboru „alternatywnej drogi”. Złożoność ta wydaje się być skutkiem dość krótkiej historii fotografii jako *tableau*, jej statusu jako obiektu teoretycznego (który uzyskała ona gdzieś między połową lat sześćdziesiątych i końcem siedemdziesiątych ubiegłego wieku), a także wszechobecności jej popularnych form w życiu codziennym i związanej z tym ambiwalencji fotograficznego znaku/obrazu. Z tych samych powodów w praktyce fotograficznej ostatnich trzydziestu lat Fried odnajduje wiele strategii, które wcześniej opisywał w kontekście historii malarstwa: przedstawianie motywu zaabsorbowania (Chardin, Greuze), strategiczne wykorzystywanie klasycznych gatunków malarskich (David, Géricault), powiązanie ciała twórcy-odbiorcy obrazu z jego materią (Courbet), czy wreszcie radykalna „licowość” powierzchni płótna lub wykluczenie widza z świata obrazu (Manet).

Interpretację Frieda można zbyć stwierdzeniem, że sprowadza się ona do przeniesienia na grunt współczesnych praktyk artystycznych z użyciem fotografii koncepcji, które sprawdziły się (bądź nie!) w przypadku malarstwa nowoczesnego. Trudno jednak nie dostrzec złożoności proponowanego przez niego projektu: jego ogólny zarys niewiele mówi nam o kształcie interpretacji konkretnych dzieł. Analizy Frieda rzeczywiście bowiem „ciągle od nowa odkrywają i odnajdują siebie w dziełach, które rozpatrują”. Każdorazowo stanowią próbę odpowiedzi na pytanie, dlaczego dane realizacje są skuteczne i przekonujące jako obrazy. Nie oznacza to jednak, że w dziełach tych nie ma innych treści⁴³.

42 T. de Duve, *100 Years of Contemporary Art*, Palais des Beaux-Arts, Brussels 2001, s. 245–6.

43 Fried daje temu dobitny wyraz w swojej interpretacji fotografii Jeffa Walla *Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona* (1999). Wskazuje na jej możliwe konteksty polityczne, lecz odrzuca je na rzecz analizy sposobu oddziaływania samego obrazu. Wyraźnie sugeruje więc, że nie w tematyce politycznej należy szukać artystycznej jakości dzieła sztuki; jest to postawa iście modernistyczna (zob. M. Fried, *Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday*, [w:] idem, *Why Photography Matters...*, op. cit., s. 63-93). W tym kontekście powstaje pytanie, czy inne strategie reprezentacji naprawdę nie wytworzyły własnych tradycji o tak znaczącej wadze, aby powołać do życia prawdziwie zajmującą sztukę? Odpowiedź na to pytanie powinna, jak sądzę, być przecząca. Doskonałym przykładem prób opisanie takich nowych „tradycji” są teksty Rosalind Krauss z ostatniej dekady, które należy rozpatrywać jako przeciwstawne wobec propozycji Frieda.

Agnieszka Rejniak-Majewska
**„Kondycja postmedialna”
i wynajdywanie medium
według Rosalind Krauss**

42

Rosalind Krauss określiła naszą epokę mianem „postmedialnej”, a gestem tym przypieczętowała niejako odejście sztuki współczesnej od modernistycznego sposobu pojmowania medium, od jego normatywnych granic i esencjalnych interpretacji. Nie sposób już dłużej myśleć o medium tak, jak to czynił Clement Greenberg – jako o wewnętrznej podstawie, gwarantującej ciągłość tradycji artystycznej. Pod tym względem diagnoza Krauss sankcjonuje to, co stało się udziałem neoawangardy: rozluźnienie związku pomiędzy pojęciem sztuki a właściwym dla danej dziedziny artystycznej medium (tworzywem, zestawem sposobów jego kształtowania oraz reguł odbioru). Zarówno dawne, jak i „nowe” media są dziś polem transformacji i hybrydalnych połączeń, wobec których pytanie o „specyfikę” czy „tożsamość” medium może się wydawać pozbawione sensu. Można by także uznać, że myślenie o działaniach artystycznych w kategoriach *właściwego* im medium mija się z celem – że bardziej istotne niż tego typu ontologiczne zagadnienia jest zanurzenie sztuki w szerszej sieci politycznych i kulturowych znaczeń.

Sięgając do tekstów Krauss, zarówno wcześniejszych, jak i tych z ostatniej dekady, można jednak zauważyć, że ona sama wcale nie zamierza rezygnować z pojęcia medium i jest daleka od pragmatycznej reorientacji. Odchodzi co prawda od modernistycznego rozumienia medium, lecz nie chce bynajmniej porzucić związanej z nim dziedziny problemowej. I tak obok terminu „postmedialność”, w jej tekstach pojawia się też idea „ponownego wynajdywania” (*reinventing*) medium, a między owym „post-” i „re-” nie zachodzi żadna zasadnicza sprzeczność. Sam przedrostek „post-” zawiera w sobie bowiem performatywną dwuznaczność: wskazuje, iż dana kwestia jest już miniona i zamknięta, a jednocześnie ponownie ją przywołuje i stawia jako wciąż aktualny problem. Wydaje się, że termin „postmedialność” zyskuje u Krauss podobny wydźwięk, jak pojęcie „postmodernizmu” u Jeana-François Lyotarda, skojarzone nie tyle z zerwaniem, co z ruchem anamnezy i przepracowania¹. Wedle Krauss, nadejście „epoki postmedialnej” nie unieważnia problemu medium, lecz raczej otwiera go na nowo w kontekście polemicznym.

¹ Zob. J.-F. Lyotard, *Nota o sensach przedrostka „post-”*, [w:] idem, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, przeł. J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 1998, s. 107-108.

Jak postaram się dalej pokazać, kontekst ten jest dla niej polemiczny w dwojakim znaczeniu. Z jednej strony, podejmując kwestię medium, kontynuuje ona swój długotrwały spór z Clementem Greenbergiem – spór, który można postrzegać jako punkt wyjścia wielu jej analiz i interpretacji. Z drugiej strony, sama „epoka postmedialna” nie jest wcale czymś, co Krauss witałaby z czystym entuzjazmem. Nie chodzi tu bowiem o wyzwalający potencjał, związany z wykraczaniem poza ustalone środki artystyczne, a także o zapowiadane przez twórców neoawangardy zanurzenie się sztuki w materii życia. Mówiąc o „postmedialnej kondycji” sztuki, Krauss wychodzi poza perspektywę awangardowego przekraczania granic i opisuje pewien unormowany stan – splot uwarunkowań, które są efektem dokonanych już transgresji. Za oznakę tego stanu uważa ona powszechność występowania sztuki instalacji, która dobrze wpisuje się we współczesną „kulturę spektaklu” oraz w uogólnione, wtórnie zauratyzowane pojęcie sztuki². Sytuacja ta jawi się jako paradoksalny triumf „ogólnego pojęcia sztuki” (*art in general*), którym Joseph Kosuth – porzucając partykularne uwarunkowania medium na rzecz sztuki jako „idei” – chciał zastąpić tradycyjną tożsamość artystycznych dyscyplin³. W tym kontekście Krauss wyróżnia praktyki, które mają być przykładami „wynajdywania” bądź „ponownego wynajdywania” (*reinventing*) medium. Działania te akcentują „specyfikę” (*specificity*) danego medium, lecz zarazem są dobitnym świadectwem postmedialnej kondycji sztuki – rządzi nimi logika przemieszczeń i transformacji, a nie zamiar powrotu do tradycyjnych dyscyplin artystycznych, czy też do modernistycznego ideału ich czystości.

Takim jednostkowym „reinwencjom” Krauss poświęciła w ostatnich latach szereg artykułów oraz opartą na nich książkę⁴. Skupienie się na tematyce medium i obrona jego „specyfiki” dają się odczytywać jako nieco zaskakujące powtórzenie gestu Greenberga, a w konsekwencji jako potwierdzenie ukrytej – i to nie tylko negatywnej – zależności od jego koncepcji. Z pewnością jednak własna propozycja teoretyczna Krauss nie oznacza powrotu do ujęcia Greenbergowskiego: różni się od niego w takim samym stopniu, w jakim media techniczne różnią się od tradycyjnych mediów sztuki, a język poststrukturalizmu od języka formalistycznej krytyki sztuki. Aby zarysować sposób, w jaki

2 R. Krauss, „A Voyage on the North Sea”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London, s. 21. Na temat współczesnego muzeum jako przestrzeni spektaklu zob. też R. Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, [w:] „October”, vol. 54, Fall 1990.

3 Por. J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, przeł. U. Niklas, [w:] S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 246-247. Kwestionując idealizm koncepcji Kosutha, Krauss zwraca uwagę na centralną rolę, jaką w pozornie „zdematerializowanej” sztuce konceptualnej pełniło z pozoru „neutralne” medium fotografii – R. Krauss, *Reinventing the Medium*, [w:] „Critical Inquiry”, vol. 25, Winter 1999, s. 294-296.

4 Zob. artykuły R. Krauss, „...and then They Turn Away?” *An Essay on James Coleman*, [w:] „October”, vol. 81, Summer 1997; *Reinventing the Medium*, op. cit.; „A Voyage on the North Sea”..., op. cit.; „The Rock”: *William Kentridge’s Drawings for Projection*, [w:] „October”, vol. 92, Spring 2000; *Two Moments from the Post-Medium Condition*, [w:] „October”, vol. 116, Spring 2006; oraz książkę *Perpetual Inventory*, MIT Press, Cambridge and London 2010.

Krauss reinterpretuje zagadnienie medium, omówię najpierw jej spór z Greenbergiem, a następnie przyjrę się temu, jak aktualizuje ona problematykę medium w kontekście analiz sztuki współczesnej.

Krauss vs Greenberg

Zgodnie ze znanym poglądem Clementa Greenberga, wyłożonym między innymi w eseju *Malarstwo modernistyczne* (1960), charakterystyczną cechą nowoczesnej sztuki miało być „dążenie poszczególnych dziedzin do uzyskania wzajemnej autonomii”, wysiłek „rozpoznania własnych granic”, zakładający wyeliminowanie efektów zapożyczonych od innych sztuk⁵. Choć wyrażony w sposób bliski normatywnym postulatom Lessinga, a z bardziej współczesnych – Irvinga Babbita⁶, pogląd ten znajdował potwierdzenie w deklaracjach samych artystów: przykładem może być Léger, który twierdził, że w dobie nowoczesności „każda sztuka wyodrębnia się i ogranicza do własnej dziedziny”⁷. Modernistyczną karierę pojęcia medium i skupienie się twórców na własnych środkach można generalnie postrzegać jako efekt podważenia przedstawieniowej funkcji sztuki⁸. Nie musiało ono jednak prowadzić do puryfikującego zawężenia obszaru poszczególnych dyscyplin artystycznych. Oczyszczenie i ograniczenie zbioru właściwych im środków artystycznych pozwalało na wydobycie ich wewnętrznego potencjału – i w tym sensie było obietnicą odnowy sztuki – ale mogło też zamykać je w ciasnych granicach wzajemnej autonomii. Oba czynniki – wiara w immanentny potencjał tworzywa oraz imperatyw „specjalizacji” – łączyły się w myśleniu Greenberga, gdy ten podkreślał, że artyści awangardy muszą szukać inspiracji dla swej sztuki przede wszystkim w obszarze jej własnego medium. Tylko wtedy, gdy będą oni „umacniać obszar własnych kompetencji”, uda im się podtrzymać artystyczne standardy⁹.

Nasilająca się w Stanach Zjednoczonych od drugiej połowy lat sześćdziesiątych krytyka koncepcji Greenberga dotyczyła szeregu aspektów: „apolitycznego” założenia autonomii sztuki, formalistycznej metody opisu, która pomijała wymiar subiektywnej ekspresji, a także zawężenia pojęcia sztuki do normatywnie określonej tradycji medium. Z punktu widzenia Krauss problematyczny okazał się przede wszystkim ten ostatni wątek, to znaczy ugruntowanie

5 C. Greenberg, *Malarstwo modernistyczne*, [w:] idem, *Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 48.

6 W tytule swojego tekstu *Towards the Newer Laokoon* (1940) Greenberg nawiązywał do eseju Irvinga Babbitta, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts* (1910), zawierającego postulat rozgraniczenia poszczególnych sztuk zgodnie z właściwymi im środkami oraz uznającego romantyzm za główne źródło ich „pomieszania”.

7 F. Léger, *Początki malarstwa nowoczesnego i jego wartość przedstawiająca*, [w:] idem, *Funkcje malarstwa*, przeł. J. Guze, PIW, Warszawa 1970, s. 34.

8 Na kształtowanie się pojęcia medium w kontekście antymimetycznej koncepcji sztuki zwraca uwagę J. Guilory, *Genesis of the Media Concept*, [w:] „Critical Inquiry”, vol. 36, Winter 2010.

9 C. Greenberg, *Malarstwo modernistyczne*, op. cit., s. 47.

Greenbergowskiej wizji sztuki w określonej koncepcji medium. Krytykując ją, Krauss przytacza zazwyczaj dwa, nie do końca zbieżne zarzuty. Pierwszy, powtarzany przez wielu przeciwników Greenberga, dotyczy dokonanej jakoby przez niego, „pozytywistycznej” redukcji medium do bezpośrednio dostępnej, materialnej podstawy dzieła¹⁰. Zarzut ten bazuje na wypowiedziach samego Greenberga, uznającego „płaskość” (*flatness*) obrazu za naturę malarstwa, odkrytą i respektowaną przez modernistów. Zdaniem Krauss, prowadziło to do uprzedmiotowienia medium, a więc do usunięcia z jego idei podstawowej, „medialnej” treści. Zawarty w myśleniu Greenberga „impuls reifikacyjny” znalazł swoje logiczne – choć paradoksalne – dopełnienie w dziełach minimalistów z lat sześćdziesiątych, w „obiektach” oddziałujących na widza swoją „dosłowną”, czysto przedmiotową obecnością¹¹. Greenberg, rzecz jasna, nie zamierzał się przyznawać do tego rodzaju dziedzictwa i oceniał minimalistyczne obiekty – podobnie jak większość dzieł sztuki lat sześćdziesiątych – jako „nudne” i pozbawione estetycznej wartości. Zdaniem Krauss, osąd ten był ściśle związany z innym charakterystycznym składnikiem jego teorii, a mianowicie z koncepcją „czystego widzenia” – wolnego od literackich treści, afektów i skojarzeń dotykowych. „W momencie, kiedy już wydawało się, że Greenberg odnalazł w płaskości istotę malarstwa, odwraca się on bokiem do płaszczyzny malarskiej, by całe znaczenie obrazu usytuować na linii łączącej widza z przedmiotem”¹². Właśnie tego dotyczy drugi zarzut Krauss: ta czysto optyczna relacja, wiążąca widza z obrazem, stanowi jej zdaniem „wyabstrahowaną wersję stosunku, jaki tradycyjna perspektywa ustanawiała między patrzącym a przedmiotem”¹³. Jest to widzenie równie niezangażowane i odcieleśnione, a na dodatek całkowicie pozbawione treści przedmiotowych. W tym ujęciu malarstwo staje się całkowicie i wyłącznie sztuką oka.

„Płaskość” obrazu oraz „czysto optyczna” relacja, jaka łączy go z widzem, to wedle Greenberga dwa wyznaczniki, czy raczej dwa aspekty specyfiki medium malarskiego. Wydaje się, że definitywne rozdzielenie tych aspektów przez Krauss i ukazanie ich w formie logicznej opozycji nie znajduje uzasadnienia w typowym dla Greenberga sposobie opisu¹⁴. W jego tekstach pojęcie „płaskości” ściśle łączyło się z kwestią estetycznej jakości, ocenianej w sytuacji odbioru. Potwierdza to jego słynna i często cytowana „definicja” nowoczesnego malarstwa, którą przytacza także Krauss, pomijając jednak – co znamienne – ostatnie jej zdanie: „Obecnie wydaje się ustalone, że na nieredukowalną istotę sztuki

10 R. Krauss, „A Voyage...”, op. cit., s. 29.

11 Ibidem, s. 6; zob. też R. Krauss, *Two Moments form the Post-Medium Condition*, op. cit., s. 56.

12 R. Krauss, „A Voyage...”, op. cit., s. 29.

13 Ibidem.

14 Inaczej niż Greenberg, Krauss próbuje opisać niejasną relację między płaskością obrazu-malowidła a wrażeniem jego optycznej głębi i zdefiniować ją pojęciowo. W rezultacie uznaje, że elementy te zupełnie nie dają się ze sobą pogodzić. Zob. Krauss, *On Frontality*, [w:] „Artforum”, May 1968. Na temat tych dwu form świadomości obrazu i zagadkowego punktu przejścia między nimi, zob. M. Salwa, *Kiedy malowidło staje się obrazem*, [w:] „Estetyka i krytyka”, nr 15-16, 2008/09.

malarskiej składają się dwie konstytutywne konwencje lub normy: płaskość i ograniczenie płaszczyzny, i że przestrzeganie tych dwóch norm wystarczy, by stworzyć przedmiot, który może być doświadczany jako obraz. Tak więc rozpięte i przyćpione do blejtramu płótno stanowi już obraz – choć niekoniecznie obraz udany¹⁵. W ujęciu Greenberga estetyczna dialektyka modernistycznego obrazu polegała na wydobywaniu konkretnych, fizycznych właściwości malarskiego medium (płaskiej powierzchni pokrytej farbami), a jednocześnie na takiej ich artystycznej transfiguracji, która powinna „usunąć świadomość obrazu jako fizycznego przedmiotu”¹⁶. „Płaskość” – o czym zdaje się zapominać Krauss – nie była więc przezeń traktowana jako prosty fizyczny fakt, lecz stanowiła jakość estetyczną (optyczną).

Na czym miałyby polegać takie dialektyczne powiązanie „płaskości” i „optyczności”? Pokazuje to chociażby zaproponowana przez Greenberga interpretacja kubistycznego kolażu. Pisząc o kompozycjach Braque’a i Picassa, zwraca on uwagę na rodzaj optycznej gry, jaką tworzą fragmenty tapet przyklejonych do obrazu, malowane imitacje powierzchni drewnianych, plecionki, czy sznurka. Elementy te pozwalają na zaakcentowanie rzeczywistej, dotykanej powierzchni obrazu, „dzięki odkryciu, że *trompe l’oeil* może służyć zarówno ujawnianiu, jak i zaprzeczaniu faktycznej powierzchni”¹⁷. W rezultacie pojawia się „oscylacja między powierzchnią i głębią”, wytwarzająca „fikcyjną przestrzeń przed powierzchnią obrazu i za nią”. Zachowana zostaje płaskość obrazu, ale jest to płaskość „nieokreślona i poszerzona, w taki sposób, że staje się ona iluzją”¹⁸.

O ile mi wiadomo, Krauss nigdzie nie wspomina o tej interpretacji, chociaż jej własna wykładnia kubistycznego kolażu wydaje się być jej bliska. Ona także skupia się na charakterystycznej dla kolaży Picassa grze obecności i nieobecności, tyle że nie opisuje jej w kategoriach optycznej iluzji, lecz znaczenia i reprezentacji. Krauss analizuje kolaż jako grę plastycznych znaków, które odsyłają do form przedmiotowych, odwołują się do typowych sposobów budowania przestrzennej głębi, sugerują (poprzez napisy) pewne nazwy i pojęcia, nie tworzą jednak spójnej płaszczyzny referencji – nie odsyłają do czegoś zewnętrznego, ale ujawniają własną wieloznaczność i nieprzezroczystość. Owa gra signifiantów stanowi swego rodzaju praktyczną demonstrację definicji de Saussure’a, ujmującej język jako system różnic i wskazującej zarazem, że system ten istnieje tylko w postaci nieskończonej

15 C. Greenberg, *After Abstract Expressionism* (1962), [w:] idem, *The Collected Essays and Criticism*, vol. IV, Chicago University Press, Chicago and London 1993, s. 131-132.

16 C. Greenberg, *Picasso at Seventy-Five* (1957), [w:] idem, *The Collected Essays and Criticism*, vol. IV, op. cit., s. 33.

17 C. Greenberg, *Collage* (1959), [w:] idem, *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston 1961, s. 72. Zob. też analogiczne uwagi na temat *trompe l’oeil* – C. Greenberg, *Towards the Newer Laokoon* (1940), [w:] idem, *The Collected Essays and Criticism*, vol. I, Chicago University Press, Chicago and London 1986, s. 35.

18 C. Greenberg, *Collage*, op. cit., s. 77.

gry różnicy. Nie jest tu dane ostateczne, referencyjne znaczenie. „Nieobecna” pozostaje też rzeczywista płaszczyzna obrazu, ponieważ w owej grze wskazywania i maskowania jest ona doświadczana „nie jako przedmiot percepcji, ale jako przedmiot dyskursu, przedmiot reprezentacji”¹⁹. W efekcie Krauss dochodzi do wniosku, że kolaż jest praktyką, która ujawnia w obrazie niekończącą się pracę znaczenia – swoisty „metajęzyk wizualności”²⁰. W jej ujęciu kolaż staje się antytezą modernizmu jako formacji, która zmierzała do „zobiektywizowania formalnych wyznaczników medium”, poszukiwała w nich stałej podstawy, „percepcyjnej pełni i niepodważalnej samoobecności”²¹, pragnąc za wszelką cenę położyć kres grze różnicy. Dzięki tak nakreślonej opozycji Krauss wyraźnie ujednoznacza „modernizm”, traktując go jako przejaw naiwnej wiary w źródłową obecność. Interpretacja ta odpowiada temu, co pisała ona na temat „redukcyjnego”, pozytywistycznego utożsamienia przez Greenberga specyfiki medium malarskiego z jawną płaskością podłoża obrazu. Uważna lektura jego pism pokazuje jednak, że tego rodzaju krytyka, dopatrująca się w jego koncepcji przejawów „metafizyki obecności”, nie jest szczególnie trafna. Mówiąc o „pełni” i „samoobecności”, Krauss nadaje tym słowom znaczenie ontologiczne, jakiego nie miały one w tekstach Greenberga. Co więcej, dokonując takiej absolutyzacji, sama z kolei zapomina o „różnicy”, jaką sytuował on *implicite* na poziomie estetycznego odbioru²².

Owo rozróżnienie między reifikującym ujęciem medium a definiowaniem go w kategoriach relacji z widzem, jakie Krauss wprowadziła w swej krytyce koncepcji Greenberga, okazało się jednak stanowić użyteczne narzędzie interpretacji współczesnych praktyk artystycznych, takich jak rzeźba minimalistyczna, film eksperymentalny i wideo. Wszystkie te praktyki wydobywały swoje pęknięcie między „zamkniętym w sobie” przedmiotem a jego subiektywnym doświadczeniem, związanym ze świadomością usytuowania widza. To właśnie przesuując swe zainteresowania od malarstwa, na którym skupiał się Greenberg, ku zjawiskom takim jak minimalizm, *land art*, fotografia, czy sztuka wideo, Krauss mogła w sposób bardziej zdecydowany odejść od założeń jego teorii. Pierwszym krokiem było skupienie się na rzeźbie jako medium, które narzucało konieczność wyjścia poza malarski wzorzec „czystej optyczności”. Przynależność rzeźby do szerszej przestrzeni doświad-

19 R. Krauss, *In the Name of Picasso*, [w:] eadem, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge and London 1994, s. 38.

20 Ibidem, 37.

21 Ibidem, 39.

22 Mam tu na myśli różnicę między świadomością fizycznych uwarunkowań obrazu a doświadczeniem go jako optycznego zjawiska i estetycznej całości. Wydaje się, że to właśnie utrzymanie dialektycznego napięcia tych elementów (a zatem ani czysta przedmiotowość, ani oderwana wizja) stanowiło według Greenberga o specyficznym oddziaływaniu modernistycznego obrazu. Krauss zdaje się interpretować tę kwestię inaczej: jej zdaniem Greenbergowski ideał optyczności obrazu i jego oglądowej jedności implikuje, że w doznaniu „percepcyjnej pełni” dzieła jego materialność zostaje „bez reszty” zniesiona i wchłonięta. Z tym ideałem estetycznej, oglądowej jedności dzieła polemizuje ona w wielu swoich tekstach – zob. np. R. Krauss, *Y-A. Bois, Formless. A User's Guide*, Zone Books, New York 1997.

czenia, praktycznie pozbawionej wszelkich ram, pozwalała zakwestionować możliwość istnienia wydzielonego pola estetycznego oglądu – w pewnym sensie rozsądzała je od środka²³.

Od natury do kondycji. Heterogeniczność medium

Chociaż książka *Passages in Modern Sculpture*²⁴ była pomyślana jako praca historyczna, skupiona na problematyce pojedynczego medium, to zapowiadała już późniejsze odejście od tego, co Krauss uznała za modernistyczną wiarę w substancjalną jedność medium i linearną ciągłość jego rozwoju²⁵. „Rzeźba” okazuje się tu być kategorią niezwykle pojemną, obejmującą *ready made* Duchampa, pop-artowskie obiekty, minimalistyczne konstrukcje i dzieła land artu. Choć potraktowanie ich wszystkich jako przykładów „rzeźby” może się wydawać redukcją nowych zjawisk do starych pojęć, rzecz ma się właściwie na odwrót, ponieważ teoretyczna perspektywa Krauss wyrasta z kontekstu współczesnych działań artystycznych – prac, których nie sposób już rozpatrywać w kategoriach autonomicznej formy oraz bryły umieszczonej w neutralnej, abstrakcyjnej przestrzeni. Autorka, rozwijając swoje wcześniejsze spostrzeżenia dotyczące minimalizmu²⁶, za charakterystyczną cechę szeregu dzieł nowoczesnej rzeźby – począwszy od Rodina – uznaje przesunięcie akcentu na rozwijające się czasie, bezpośrednie doświadczenie, niedające dostępu do jakiegś uprzedniej idei lub koncepcji. W ten sposób przestrzenność rzeźby, z którą identyfikował ją już Lessing, zostaje nierozzerwalnie powiązana z czasem. Kluczowe znaczenie zyskuje więc nie tyle momentalna, oglądowa jedność dzieła, lecz zmienna relacja łącząca je z widzem. Rzeźba współczesna, która najbardziej interesuje Krauss, nie lokuje się już w wyabstrahowanej, idealnej przestrzeni, pozwalającej jej przemawiać jako autonomicznej formie czy figurze; jej tworzywem staje się realny czas i miejsce, a jej „tematem” – nasze własne doświadczenie przestrzeni, która może być kształtowana i artykułowana różnymi środkami.

Logika oddziaływania prac, które Krauss określiła mianem „rzeźby w rozszerzonym polu” odbiega od ustalonych wzorców artystycznej recepcji²⁷. Realiz-

23 Co ciekawe, modernistyczny ideał „czystości medium” Greenberg skonkretyzował jedynie w odniesieniu do malarstwa; w jego ujęciu modernistyczna rzeźba i architektura, wyzbywając się masy i ciężaru, również zbliżały się do cechującego malarstwo ideału czystej optyczności. Por. C. Greenberg, *Nowa rzeźba* (1948/1958), przeł. I. Chlewińska, [w:] „Kresy”, nr 3 (47), 2001. Jeśli zaś chodzi o fotografię i literaturę, to Greenberg uznawał, że dążenie do oczyszczenia właściwych im mediów – przez całkowite usunięcie funkcji przedstawiającej – prowadziłoby do zbytniego zubożenia tych dziedzin sztuki; zob. C. Greenberg, *The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston* (1946), [w:] idem, *The Collected Essays and Criticism*, vol. II, Chicago University Press, Chicago and London 1986, s. 60-63.

24 R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge and London 1981.

25 R. Krauss, *A View of Modernism* (1972), przedruk [w:] Ch. Harrison, P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, London 1992, s. 956 oraz R. Krauss, *Introduction*, [w:] eadem, *The Originality of the Avant-Garde...*, op. cit., s. 1-2.

26 R. Krauss, *Sense and Sensibility. Reflection on post '60s sculpture*, [w:] „Artforum”, November 1973.

27 R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field* (1978), [w:] eadem, *The Originality of the Avant-Garde...*, op. cit., s. 288-289.

zacje te nie funkcjonują jako autonomiczne formy, lecz odwołują się do sposobów postrzegania charakterystycznych dla doświadczenia architektury bądź pejzażu. Stanowią one operacje dokonywane na danym miejscu. Toteż pisząc o pracach *site-specific* Richarda Serry, Krauss zauważa, że właściwym ich tworzywem (medium) staje się cielesnie doświadczane miejsce²⁸, organizowane przez oddziałujące na widza swoją skalą, abstrakcyjne układy. Działanie „miejsca” polega w tym przypadku na wydobyciu naszego odczucia samych siebie – odczucia własnej obecności i ruchu w przestrzeni. To właśnie w tym kontekście należy rozumieć stwierdzenie, iż *medium* i *tematem* (*subject*) tych prac staje się również nasza cielesność, pojęta jako przedobiektywne podłoże znaczenia²⁹.

Równie niecodzienne zastosowanie pojęcia medium można dostrzec w innym tekście Krauss z tamtego okresu, a mianowicie *Video: The Aesthetics of Narcissism*. Specyfika wideo jest tutaj łączona z sytuacją „narcystycznego” zamknięcia w dublującym obrazie. Krauss uznaje ten psychologiczny model, oparty na strukturze relacji narcystycznej, za trafniejsze narzędzie opisu wideo niż definiowanie go w kategoriach technicznej podstawy³⁰. Jej zdaniem „medium wideo jest narcyzm” – w tym sensie, iż wytwarza ono sytuację samozapętlenia, poczucie zamknięcia we własnej obecności „tu i teraz”. Może to dotyczyć zarówno osoby performerera, odgrywającego swoje gesty przed kamerą jak przed lustrem (emblematycznym przykładem są tu realizacje Vito Acconciego), jak i widza, zwłaszcza gdy znajduje się on w przestrzeni instalacji w obiegu zamkniętym³¹. Tak jak ciało performerera staje się „instrumentem” wideo, tak widz w swojej fizycznej i psychicznej obecności – a raczej jej spotęgowanym odczuciu – staje się jego medium („przewodnikiem”). W niektórych realizacjach wideo narcystyczna identyfikacja podlega wyraźniejszej tematyzacji dzięki wykorzystaniu innych czynników – np. dzięki warstwie audialnej (*Boomerang* Serry, 1974). Do jej uwypuklenia dochodzi również w instalacjach przestrzennych, w której obraz wideo wchodzi w grę z oporną, fizyczną materialnością obiektu lub ściany i staje się „podgatunkiem malarstwa lub rzeźby”³².

W tekście *Video: The Aesthetics of Narcissism* opisy konkretnych prac zdają się płynnie przechodzić w teoretyczne uogólnienia, tak jakby sposób funkcjonowania kilku realizacji ujawniał właściwą naturę wideo. Stwierdzenie, że „medium wideo jest narcyzm” należy jednak, jak sądzę, czytać inaczej: nie jako definicję esencjalną, lecz jako wskazanie, że w ramach szerszego zjawiska, jakim

28 R. Krauss, *Richard Serra: Sculpture*, [w:] H. Foster, G. Hughes (eds.), *Richard Serra*, MIT Press, Cambridge and London 2001, s. 140.

29 R. Krauss, *Richard Serra, a Translation*, [w:] eadem, *The Originality of the Avant-Garde...*, op. cit., s. 267-270. Zob. też R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, op. cit., s. 279. Na temat zakładanego tu typu doświadczenia przestrzeni, opisywanego przez Krauss w kategoriach fenomenologii M. Merleau-Ponty’ego, zob. mój tekst *Ciężar doświadczenia i próżnia przestrzeni miejskiej. Wokół Tilted Arc Richarda Serry*, [w:] „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 1 (4), 2008.

30 R. Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, [w:] „October”, vol. 1, Spring 1976, s. 52.

31 Ibidem, s. 57.

32 Ibidem, s. 59, s. 62.

jest technika wideo, pewne realizacje czynią „narcyzm”, jako zasadę działania, swoim *medium*. Tę skromniejszą interpretację potwierdzają późniejsze rozważania Krauss, w których wskazuje ona na „konstytutywną heterogeniczność” wideo – wielość sposobów użycia niedających się wywieść z technicznej podstawy ani zredukować do jednej, wspólnej zasady³³. Podkreśla też, że wideo nie może stać się przedmiotem esencjalnej definicji typu modernistycznego – czyli takiej, która zakładałaby logiczne, wewnętrzne powiązanie między techniką, tworzywem, sposobem użycia oraz implikowanym przez nie oddziaływaniem. W tej perspektywie samo pojawienie się wideo i telewizji zapowiadało koniec modernistycznego pojmowania *medium*, stając się wyznacznikiem „kondycji postmedialnej”³⁴.

Gdy Krauss stwierdza, że *medium* dzieła staje się samo miejsce, przestrzeń lub cielesna obecność widza, odchodzi tym samym od rozumienia *medium* jako zmysłowego nośnika, tworzywa lub techniki należącej do określonej dziedziny sztuki. W proponowanym przez nią ujęciu rolę *medium* mogą odgrywać różnorodne struktury, sposoby działania i relacje, które zostają wykorzystane w konkretnych realizacjach artystycznych i stają się dla nich „specyficzne”, lecz same w sobie nie są przypisane sztuce. Z jednej strony Krauss wydaje się więc wciąż hołdować modernistycznemu sposobowi myślenia, związanemu ze skupieniem się na *medium*, jednakże z drugiej strony porzuca założenie artystycznej autonomii, oparte na wyobrażeniu trwałej, uniwersalnej podstawy, jaką miało stanowić tworzywo danej sztuki. Zmienia się tu wzajemny stosunek między *medium* a dziełem sztuki: *medium* nie jest już „źródłem” czy podstawą, której jednostkowym „wyrazem” byłoby dzieło. Krauss odchodzi od nowoczesnej „estetyki tworzywa”, od wiary w istnienie immanentnych dla danego *medium* praw i ograniczeń. Relacja *medium* i dzieła zostaje odwrócona – teraz jednostkowe realizacje stają się aktami „wynajdywania” *medium*. Można by w tym miejscu wysunąć zastrzeżenie, że jest to zmiana pozorna, jako że dla Greenberga *medium* także nie było czymś danym – kluczową rzeczą i warunkiem estetycznej wartości było *odkrywanie* *medium* wciąż na nowo, nieustanne znajdowanie w nim inspiracji. Różnica polega jednak na tym, że dla Krauss obiektem owej wynalazczości nie jest już jedno i to samo *medium* – *medium* malarstwa jako sztuki.

Przesunięcie to zakłada, że zreinterpretowane pojęcie *medium* nie będzie już podporządkowywane pojęciu sztuki. Nie chodzi bowiem o to, że wszystko może stać się *medium* sztuki, podczas gdy *sztuka* pozostaje pojęciem nadrzędnym. Nawet jeśli faktyczną przestrzenią „wynajdywania *medium*” miałyby

33 R. Krauss, „A Voyage...”, op. cit., s. 30-31. „Narcystyczne” realizacje wideo, w których artysta-performer „rozmawia” na ekranie „z samym sobą”, stanowiłyby w tym przypadku specyficzne przedłużenie postawy modernistycznej, warunkującej doświadczenie „czystego” obrazu.

34 Ibidem, s. 32. Jak zauważa Krauss – zgodnie z тезami Waltera Benjamina – taki transformacyjny wpływ na rozumienie sztuki i jej mediów miała już wcześniej fotografia; zob. teksty R. Krauss, *Reinventing the Medium*, op. cit., s. 290 oraz *A Note on Photography and the Simulacral*, [w:] „October”, vol. 84, Winter 1984, s. 59-63.

pozostać praktyki i instytucje artystyczne, nadal stanowiłoby ono – jak zaznacza Krauss – formę oporu wobec dominacji technologii oraz totalności pojęcia sztuki, będącego synonimem ujednoliconego, pustego spektaklu³⁵. „Wynajdywanie medium” to kwestia „artykulacji różnicującej” – rekontekstualizacji i przemieszczeń, wydobywających wewnętrzne rozsunięcie, moment dysfunkcji w wykorzystanej technice lub konwencji. Wzorem takiego działania może być przedstawiona przez Rolanda Barthesa charakterystyka kadrów filmowych, które nie będąc filmem, lecz wyrwanym z niego „cytatem”, ujawniają specyficzną jakość, jaką jest „filmowość”³⁶. Według Barthesa, pojedynczy kadr „szydzi sobie z czasu logicznego (który jest czasem operacyjnym), uczy oddzielać przymus techniczny («kręcenie») od właściwej filmowości, którą stanowi sens »nieopisywalny«”³⁷. Zdjęcie takie odsyła do pierwotnego horyzontu diegezy, ale go nie udostępnia. Pozostawia „sens otwarty” – nieokreśloną potencję znaczeniową (*signifiance*) konkretnych detali, tak że całość, zamiast jasnego przekazu, staje się jedynie „powierzchnią, polem permanencji i permutacji”³⁸. Łatwo więc zrozumieć, dlaczego za przypadek „wynajdywania medium” Krauss uznaje *Film Stills* Cindy Sherman³⁹, a także odwołujące się do konwencji powieści obrazkowej projekcje Jamesa Colemana. Waha się natomiast przed zdefiniowaniem w ten sposób słynnych i cieszących się uznaniem prac Jeffa Walla – mimo czytelnego w nich napięcia między techniką fotograficzną a odniesieniami do wzorców malarskich, realizacje te nie uruchamiają rzeczywistego potencjału fotografii, lecz wykorzystują ją do imitowania efektów malarstwa. Według Krauss to, co proponuje Wall to nie tyle „re-inwencja”, co raczej pastiszowa „restauracja” – przewrotny sposób, by odnaleźć się w kręgu wielkiego malarstwa, w niekwestionowanym obszarze sztuki⁴⁰.

Ta krytyczna ocena uwydatnia specyficzny rys myślenia Krauss – fakt, że „wynajdywanie” medium nie jest dla niej tylko grą konwencji, czy kwestią zmiany nośnika. Jego stawką jest otwarta potencja znaczeniowa – Barthesowskie *signifiance* – a zatem coś więcej niż dające się uchwycić znaczenie: nie tyle zdemaskowanie określonej konwencji, kodu, czy stojącej za nim ideologii ani też analityczne uwidocznienie technicznej podstawy, lecz raczej wydobywanie niezdefiniowanych możliwości medium jako „przekazu bez kodu”. Mówiąc jeszcze inaczej, chodzi tu o dotarcie do „imaginacyjnych właściwości”, jakie niesie w sobie dana technika, do możliwości tłumionych przez jej instrumentalne, skonwencjonalizowane zastosowania. Choć ten nieinstrumentalny sposób podejścia do medium może przypominać modernistyczną postawę Greenberga, to faktycznie jest bliższy myśli Waltera Benjamina – jego przekonaniu, że każda

35 R. Krauss, „A Voyage...”, op. cit., s. 56.

36 R. Barthes, *Trzeci sens*, przeł. R. Wyborski, [w:] „Kino”, nr 11, 1971, s. 41.

37 Ibidem.

38 Ibidem, s. 40.

39 R. Krauss, *Reinventing the Medium*, op. cit., s. 303.

40 Ibidem, s. 297.

technika kryje w sobie nowy świat doświadczenia, jakkolwiek tego rodzaju potencjał uwidacznia się dopiero wtedy, gdy zanika jej normalne funkcjonowanie i staje się ona anachroniczna⁴¹. Taki sens Krauss przypisuje też dzisiaj „ponowemu wynajdywaniu” starych mediów. To „zbawcze” działanie stanowi o niepozornej różnicy, jaka dzieli tego rodzaju praktyki od aktów pastiszowego bądź krytycznego przywłaszczenia.

41 Ibidem, s. 296, 304; zob. też R. Krauss, „A Voyage...”, op. cit., s. 44-46.

Wioletta Kazimierska-Jerzyk

Transmedialność jako poziom lektury

53

Wioletta Kazimierska-Jerzyk
Transmedialność
jako poziom lektury

W transmedialności dostrzegam przede wszystkim aspekt oporu wobec klasycznego podziału na gatunki artystyczne oraz „teoretycznej ortodoksji” obecnej w dyskusjach nad „czystością gatunków”. Debata nad „oddziaływaniem dzieł sztuki jako struktur medialnych”¹, jaką mimowolnie rozpętał Gotthold E. Lessing, jest wystarczającą przestrożą przed tego typu rygoryzmem, a zarazem zachętą do porzucenia marzeń o (wewnątrz)medialnej jedności. Nie jest to oczywiście tendencja nowa. Dość powiedzieć, że termin „intermedia” ma już blisko dwieście lat². Nie tylko oczywiste jest, że nie sposób adekwatnie opisać wielu zjawisk artystycznych bez uznania niemożliwości wyraźnego rozgraniczenia literatury, sztuk scenicznych, plastycznych itd. Trudno też niekiedy oddzielić performatywne podmioty od ich dzieł, nie wyłączając skrajnych przejawów efemeralizacji zarówno przedmiotów, jak i podmiotów artystycznych³.

Transmedialność stawia opór teoretycznemu opracowaniu z trzech zasadniczych powodów. Po pierwsze, samo słowo *medium* jest wystarczająco wieloznaczne i o jego konkretnym rozumieniu decydują niuanse. Po drugie, przyjęcie określonego znaczenia prefiksu „trans-” istotnie modyfikuje sens transmedialności. Po trzecie, refleksja nad rolą artystycznych mediów owocowała różnego typu dyskursami, które miały opisywać ich relacje, dynamikę i różnorodność. Do podstawowych pojęć, pod pewnymi względami bliskich transmedialności, ale niedających się z nią utożsamić, należą: wielojęzyczność, polimedialność, multimedialność, intermedialność, hipermedialność i inne⁴. Już tylko chronologicznie rzecz biorąc, spodziewamy się, że wprowadzenie kolejnej kategorii wiązać

- 1 J.H. Müller, *Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Współczesna niemiecka myśl filmowa. Od projektora do komputera. Antologia*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 1999, s. 136.
- 2 Pojawia się on w 1812 roku, w teorii narracyjnej Samuela T. Coleridge’a. Zob. S. T. Coleridge, *Biographia Literaria* (Charter 4, § 18), www.online-literature.com/coleridge/biographia-literaria/4/ (21.01.2010).
- 3 Mam tu na myśli przede wszystkim integralny udział podmiotu, wraz z jego fizycznością, w dziele pomyślanym jako swoista inkarnacja. Zakłada ona samounicestwienie bohatera, który z założenia jest powoływany do życia na krótki czas (np. w kreacjach glam rocka). Zob. W. Kazimierska-Jerzyk, *So camp! So glam! Nowe style czy niezobowiązujące aluzje?* [w:] „Kultura Współczesna”, nr 3, 2010; idem, *Współczesna odmiana estetyzmu jako zasadnicza perspektywa badawcza kampu*, [w:] „Sztuka i Filozofia”, nr 36, 2010, s. 59-68.
- 4 Np. *hybrydyzacja kultury, fusing of cultural forms*; zob. J. Watson, A. Hill, *Dictionary of Media And Communication Studies*, 7th Edition, Hodder Education, New York 2006, s. 127; J. Lull, *Cultural De-Territorialization*, [w:] J. Beynon, D. Dunkerley (eds.), *Globalization: The Reader*, Athlone, London 2000, s. 115.

się będzie z nową jakością, a nie jeszcze jedną nazwą dla zjawisk już opisanych i opatrzonych innymi terminami.

Zmierzając do przyjęcia określonego rozumienia transmedialności, rozważę zasadność posługiwania się samym pojęciem medium i wskażę na jego optymalną – w dzisiejszych warunkach kulturowych – definicję. Następnie zarysuję dwa różne ujęcia transmedialności, opowiadając się jednoznacznie za tytułową formułą „transmedialności jako poziomu lektury”.

Dlaczego medium?

54

Pojęcie medium⁵ pozostaje dziś podstawowym narzędziem identyfikacji i klasyfikacji dzieł. Nawet wówczas, gdy jest krytykowane lub kwestionowane z powodu nieostrych granic gatunkowych, pozostaje kryterium pozwalającym opisać nowe zjawiska – takie jak właśnie intermedialność czy transmedialność. Timothy Binkley zauważa, że w estetyce pojęcie medium stało się niezbędne, gdy okazało się, że nie można już sformułować kryteriów identyfikacji dzieł opartych na jakościach estetycznych. W estetyce media pozostają więc głównymi kategoriami porządkującymi. Aby jednak pojęcie medium było operatywne, nie może oznaczać zespołu cech fizycznych (wracamy bowiem wówczas do problemu warunkujących je przedmiotowych jakości)⁶. Tymczasem na takiej właśnie interpretacji bazują obiegowe definicje medium jako narzędzia przekazywania znaków (środka, pośrednika, przekaźnika)⁷. Można je sprowadzić do dwóch zasadniczych typów: 1. medium to określona technika artystyczna lub sposób ekspresji determinowany przez użyte środki (np. olejne malarstwo sztalugowe jako medium); 2. medium to materiały użyte w danej technice (np. farba olejna jako medium malarskie). Żadna z tych definicji nie wyjaśnia jednak, dlaczego dzieła identyfikowane z określonym medium często w niczym go nie przypominają... Dlatego Binkley słusznie – jak sądzę – proponuje, by medium rozumieć jako splot konwencji, wyznaczających sferę, która pośredniczy między materiałami fizycznymi i jakościami estetycznymi⁸.

Czy możemy nie widzieć medium?

Rozważmy kilka przykładów dzieł o trudnej do ustalenia strukturze medium. Zaczniemy od pozornie prostego do identyfikacji malarstwa.

5 Pomijam tu wąskie rozumienie medium (związane z pojęciem „sztuki medialnej”) jako mechanicznej lub elektronicznej techniki rejestracji, produkcji oraz przekazywania informacji audialnej i wizualnej (od fotografii począwszy). Zob. R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 211.

6 T. Binkley, *Przeciw estetyce*, [w:] S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. I, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 429-431.

7 Zob. np. T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, PWN, Warszawa 2006, s. 11.

8 T. Binkley, *Przeciw estetyce*, op. cit, s. 430.

Ciągłe weryfikowanie medium, a nawet jego nieustanny „recykling” może stać się strategią artystyczną – tak właśnie jest w przypadku twórczości Tomasa Ciecierskiego. Tego rodzaju zabiegi nie muszą jednak pociągać za sobą destrukcji samego pojęcia malarskiego medium. Spójrzmy na jeden z bardziej znanych obrazów malarza – *Sunrise* (il.1) z 1991 roku. Nie jest jasne, jak opisać fizyczną strukturę tego dzieła: czy jest to relief malarski, czy też może instalacja złożona z kilkunastu obrazów? Wiemy jednak, że dla artysty malarskim medium jest wciąż malowidło (farba pokrywająca rozmaite powierzchnie), a malowanie pozostaje zasadniczo aktem nakładania farby⁹. W tradycyjnym malarstwie sztalugowym pojęcie medium zawiera konwencję, zgodnie z którą to właśnie farba – nie zaś płótno, podobrazie, czy rama – decyduje o tożsamości dzieła.

Istotne komplikacje na poziomie medium pojawiają się w przypadku malarstwa materii. Tę odmianę konstituuje nie tylko farba, ale też inne dowolne materiały naniesione na powierzchnię obrazu i tworzące tam wyrazistą fakturę, znacznie grubszą niż najbardziej odważne impasty. Co więc decyduje o tym, że nie uznajemy takich dzieł za reliefy, lecz za szczególną odmianę malarstwa – konstituowanego przez to, co niemalarskie, choć wciąż jakoby posługującego się tym samym medium? Nie rozstrzygają o tym ani intencje artystów, ani też konsekwencje tego typu praktyk w ich dalszej twórczości. Każdy z artystów zajmujących się malarstwem materii odmiennie rozwijał doświadczenia zdobyte na tym polu: wielu zwróciło się w stronę konceptualizmu i dematerializacji sztuki, inni zajęli się rzeźbą¹⁰. Ciekawym przykładem takiej ewolucji jest twórczość Jadwigi Maziarskiej. W centrum zainteresowania Maziarskiej pozostawała dotykalna rzeczywistość, którą zdaniem artystki można było osiągnąć w sztuce tylko przy wykorzystaniu środków rzeźbiarskich (!)¹¹.

A zatem, czy malarskim medium jest rzeźba? Na innych sugestywnych przykładach możemy zaobserwować, w jaki sposób malarstwo eksponuje „obce” medium i ewoluuje ku formom przestrzennym. I tak, w obrazie Alberta Burriego *Nero Sacco* (1955), olej na płótnie, czyli to, co zwyczajowo uważa się za medium malarskie, znajduje się *pod* poszarpanym surowym kawałkiem juty. W innym obrazie artysty, *Rosso Plastica L.A.* (1966), olej na płótnie jest *przykryty* spalonym cellotexem o grubości około 14,5 cm. Natomiast w słynnym dziele Roberta Rauschenberga *Canyon* (1959), wykonanym w większości z „niemalarskich” środków¹², pojawia się figura orła bielika amerykańskiego, usiłującego

9 Potwierdza to Ciecierski, który sam pod wieloma względami jest eksperymentatorem – interesuje się malarstwem na różne sposoby, w tym również samym procesem twórczym, problematyką obrazowania i odbioru dzieła malarskiego. Wykracza więc poza tradycyjne medium malarskie, zwłaszcza w praktykach metaartystycznych, tworząc np. fotografie obrazów, kolaże itp. Zob. *Artysta musi mieć bardzo ważny powód, aby namalować obraz* [z T. Ciecierskim rozmawia J. Pużyńska], [w:] „Format”, nr 1-2, 1996/1997, s. 32-33, 129; M. A. Potocka (red.), *Tomasz Ciecierski. Pakt z malarstwem*, Bunkier Sztuki, Kraków 2003; R. Lewandowski, *Pakt z malarstwem*, [w:] „Exit”, nr 1, 2004, s. 3272-3275.

10 P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006, s. 45.

11 Ibidem, s. 123.

12 Należą do nich: olej, farba pokojowa, ołówek, papier, tkanina, metal, guziki, paznokcie, tekstura, zadrukowany papier, fotografie, drewno, tubki farb, odcisnięty sznurek, poduszka oraz orzeł bielik amerykański na płótnie.

„wyfrunąć” z obrazu. Element ten powoduje, że praca Rauschenberga nie daje się uzgodnić ze zdroworozsądkowym pojęciem malarstwa. Nie bez przyczyny też *Canyon* jest klasyfikowany jako asamblaż. Termin ten wskazuje jednak za ledwie na fakt istnienia w obiekcie przedmiotów gotowych, poza tym nie wyjaśnia różnic pomiędzy dziełami kształtowanymi przestrzennie na płótnie lub desce.

Zilustrujmy ten problem ewoluowania obrazu w kierunku coraz bardziej wydatnych form przestrzennych kolejnymi przykładami. Pierwszy to *Infantka wedle Velázquez* (il.2) Tadeusza Kantora. „Obraz” ten składa się z dwóch fragmentów surowego płótna naciągniętego na blejtramy. Te zaś są spojone zawiąskami, przez co układają się w rodzaj dyptyku, odwróconego jednak o dziewięćdziesiąt stopni i zasuniętego czymś w rodzaju drewnianej zasuwki. W górnej części widnieje popiersie infantki z obrazu hiszpańskiego malarza, natomiast w dolnej torba, przyczepiona szerokimi trokami. W artystycznych indeksach¹³ dzieło figuruje jako obraz. Zawiera, co prawda, element malowidła (infantka), ale w całości jest przedmiotem – można rzec „użytkowym”: jak pisze Andrzej Turowski, da się go „składać jak walizkę, jakby przenośny dyptyk, ołtarzyk dewocyjny pielgrzyma”¹⁴. Nie można jednak powiedzieć, że *Infantka wedle Velázquez* jest asamblażem. Torba, chociaż przestrzenna, wykonana została z tego samego materiału, co podobrazie, przynależy więc do niego. Ale jest też – wyraźnie to odczuwamy – atrapą, „metonimicznym synonimem wędrowca”¹⁵, którym był sam Tadeusz Kantor. Bez artysty – jednego z mediów tej twórczości – również nie da się opisać tego dzieła¹⁶. Jaki status ma zaś w nim malarstwo? Kantor podpowiada: „Przeżyłem z malarstwem wiele. Złączyło się ono z moim życiem. Żyliśmy w wolnym związku”¹⁷. Gdy jednak ocenimy udział różnych mediów w tym „obrazie”, to najmniej będzie w nim właśnie malarstwa.

W nieco inny sposób struktura medium komplikuje się w reliefowych pracach z gwoździami Günthera Ueckera (il.3). Wydaje się, że moglibyśmy nazwać je asamblażami, są bowiem wykonane z użyciem przedmiotów gotowych. W dziełach tych współkonstytutywną rolę ogrywa też jednak aspekt malarski, przejawiający się nie tylko w obecności farby emulsyjnej, która pokrywa płytę paździerzową i gwoździe, ale też w charakterystycznym efekcie światłocienia oraz w nawiązaniach do tradycji konstruktywistycznej¹⁸. Jedną z najważniejszych wartości sztuki zawiera się wedle Ueckera w tym, że umożliwia ona

13 Nawiązuję tu do koncepcji indeksowania, zob. T. Binkley, *Przeciw estetyce*, op. cit., s. 438-444.

14 A. Turowski, *Ambalaże, atrapy, manekiny*, [w:] J. Suchan, M. Świca (red.), *Tadeusz Kantor. Interior Imaginacji*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora, Warszawa i Kraków 2005, s. 118.

15 Ibidem, s. 119.

16 Zob. J. Suchan, *Kantor jako twórca i jako tworzywo*, [w:] J. Suchan, M. Świca (red.), *Tadeusz Kantor*, op. cit., s. 52-63.

17 T. Kantor, cyt. za P. Piotrowski, *Biedny Pokoik Wyobraźni*, [w:] J. Suchan, M. Świca (red.), *Tadeusz Kantor*, op. cit., s. 52-33.

18 *...Zdolny do łączenia w sobie sprzeczności* [z G. Ueckerem rozmawia G. Rombold], [w:] G. Uecker, *Człowiek i popiół*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1990, strony nienumerowane.

różnego rodzaju dialog. Może to być wewnętrzny dialog w dziele, prowadzony choćby na temat medium, jak również dialog z rzeczywistością. Ten ostatni ma charakter dwubiegunowy. Czasem bowiem – twierdzi Uecker – to sama rzeczywistość, *lekceważąc całkowicie naturę medium*, pokazuje sztuce coś, co mogłoby stanowić najlepsze ucieleśnienie określonych gatunków artystycznych: „najbardziej złowrogą rzeźbą” XX wieku był grzyb bomby atomowej w Hiroszynie, „ostrzegawczo-piękny”, przekraczający wszystkie przykłady awangardowego piękna i wszystkie niszczycielskie działania awangardystów¹⁹.

Osobliwie w aspekcie tożsamości medium przedstawia się wideomalarstwo Dominika Lejmana. Jak podkreśla Tomasz Załuski, punktem wyjścia w działaniach artysty są praktyki malarskie. Lejman potwierdza to, używając dla określenia różnych rodzajów swej twórczości takich terminów, jak *wideofresk*, *wideomural* czy *wideotapeta*²⁰. Dla widza, który nie jest zaznajomiony z meta-artystyczną refleksją Lejmana, jest jednak oczywiste, że ma w przypadku jego prac do czynienia z projekcją (projekcjami) wideo. Odbiorca nie zadaje sobie pytań, w jaki sposób zostało przygotowane podłoże (np. pokryte akrylem płótno), które pełni funkcję ekranu²¹. Dotyczy to również prac istniejących w przestrzeni publicznej (choć trzeba zastrzec, że w galerii ktoś mógłby zadać sobie trud zbadania „fundamentu bytowego” dzieła, choćby w celach inwentaryzacji). W projekcie *Mapa odkryć – szpital jako krajobraz „małych spektakli”* (il.4) artysta przywołuje „krajobraz” jako gatunek malarski przede wszystkim w kontekście problematyki obrazowania. Jeśli istnieje element, który współtworzy tego typu realizacje, to nie jest nim terakota, linoleum, czy farba pokrywająca ściany, na które rzucane są projekcje, lecz przestrzeń publiczna. Nie ogranicza się ona oczywiście do fizycznej przestrzeni budynku i instytucji szpitala: obejmuje również negatywnie konstytuującą się wspólnotę pacjentów (przebywających tam z konieczności, nie z wyboru) oraz to, co oferuje praca Lejmana – nową przestrzeń komunikacji. Nowość polega nie tylko na włączeniu w przestrzeń szpitalną wymiaru zabawy, ale też na przekształceniu otoczenia tej wspólnoty poprzez wprowadzenie do niej nowych „mieszkańców”²²: wyświetlanych na ścianach, ruchomych obrazów zwierząt.

Czy to oznacza, że odbiorca może w ogóle nie widzieć medium, przypisanego dziełu przynajmniej z nazwy (*wideo-obrazu*, *wideo-fresku* itp.)? Na czym polega malarstwo u Lejmana? Częściowej odpowiedzi udziela Jarosław Lubiak, kurator wystawy *Obrazy jak malowane*, prezentującej polskie *videopainting*. Według niego właściwe media malarskie to nie farba czy płótno, a „światło

19 Ibidem.

20 Zob. T. Załuski, *Od spektaklu do sceny ekspozycji*, [w:] *Historia naturalna*, katalog wystawy, Atlas Sztuki, Łódź 2007 (wkładka w miesięczniku „Arteon”, nr 4(84), 2007, strony nienumerowane); T. Załuski, *Jednostkowa wielość wideomalarstwa*, [w:] „Format”, nr 1 (51), 2007, s. 22-26.

21 Tak jest choćby w przypadku prac *Diorama* lub *Moje pierwsze dwie sekundy spotyka moje pierwsze trzy sekundy* (Atlas Sztuki, Łódź 2007, wystawa *Historia naturalna*).

22 D. Lejman, *SZPITAL PRZYJAZNY DZIECKU. Mapa odkryć – szpital jako krajobraz „małych spektakli”*, <http://www.galeria-arsenal.pl/arsenal.php?id=116> (22.02.2010).

i kolor”²³ (*vide* Uecker). W ten sposób Lubiak arbitralnie wyznacza to, co Binkley nazwał „sferami, które pośredniczą między materiałami fizycznymi i jakościami estetycznymi”. Na domiar wszystkiego uznaje, że mamy dziś do czynienia z „niesamowitą reinkarnacją” malarstwa. Załuski zaś zwraca uwagę na „nową infrastrukturę” rozsadzającą w przypadku wideomalarstwa i nazwę, i ramy pojęciowe, i sposób istnienia malarskiego medium – do tego stopnia, że możemy mówić o narodzinach „nowej jednostkowej sztuki”²⁴. Nic dziwnego, że nie sposób tu dostrzec tradycyjnego malarskiego medium. Jednocześnie, najbardziej interesujące jest to, że kontekst tradycji malarskiej konstytuuje w tym przypadku nowe zjawisko. Medium sprzed reinkarnacji funkcjonuje jednak w zasadzie wyłącznie w sferze konceptualnej. Jego „reinkarnacja” zachodzi nie w toku obserwacji czy doświadczenia spektaklu wideo, a na poziomie pogłębionej lektury, która włącza do odbioru ten dodatkowy kontekst²⁵. Konsekwencje tego faktu przedstawię niżej, definiując transmedialność.

Koegzystencja a oscylacja mediów

Rozważmy inny przykład – poemiks. W środowisku komiksologicznym trwa burzliwa dyskusja nad sensownością wyodrębnienia tego gatunku. Autorzy poemiksów są przekonani, że tworzą nową jakość wynikającą z przenikania się poezji i komiksu. Adwersarze kontrargumentują, że mamy tu *de facto* do czynienia z obrazkiem zawierającym enklawę semantyczną w postaci napisu: „Bo co to właściwie znaczy, że [poemiks – W.K.-J.] znajduje się pomiędzy tymi dwoma gatunkami sztuki? Które elementy »bierze« z jednego gatunku, a które z drugiego? Jeśli przyjrzymy się konkretnym »poemiksom«, bez trudu znajdziemy prace niemające nic wspólnego z komiksem oraz [...] nieposiadające żadnych elementów poezji jako gatunku literackiego”²⁶. Tymczasem poemiks żyje własnym (i to nad wyraz bujnym) na stronach internetowych, znakomicie sprawdza się w komunikacji za pośrednictwem telefonu komórkowego itp. Można, poza tym, wskazać przykłady realizacji łączących w obrębie pojedynczego obrazka komiksową narracyjność (upada koronny argument, że jeden obrazek nie buduje właściwej komiksowi narracji) z formą poetycką, która nie jest „wklejoną” rymowanką (co kwestionuje argument o zwykłym sąsiedztwie napisu i ilustracji). Stosowny przykład może stanowić *Dance* (il.5) Joanny Kałuży. Kompozycja przedstawia dziewczynę wskazującą palcem listę „impres do zali-

23 Cyt. za T. Załuski, *Opóźniony obraz. O czasowości wideomalarstwa Dominika Lejmana*, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Czas przestrzeni*, Universitas, Kraków 2008, s. 268.

24 Ibidem, s. 276-280.

25 Korzystam z rozróżnienia na „obserwację” i „lekturę” – zob. R.W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia...*, op. cit., s. 215.

26 M. Siromski, *Twórca w pułapce wszechmożliwości i bezkrytycyzmu. Problem tzw. poemiksu*, [w:] K. Skrzypczyk (red.), *Komiks a problem kiczu. Antologia referatów 9. Sympozjum Komiksologicznego, Stowarzyszenie Twórców „Contur”, Łódź 2009*, s. 63.

czenia” i określa pierwszą – MATURA. Całość przypomina jednocześnie opcje wyboru w zadaniu testowym, co buduje dodatkową narrację: widz może sam dokonać wyboru, albo dokonać oceny wyboru bohaterki. Zaznaczona opcja dodaje „głos” przedstawionej bohaterki – obrazuje to, co udało jej się osiągnąć („zdana matura”), albo cel do osiągnięcia („najpierw matura”). Dalej, napis *PIERWSZY DZIEŃ RESZTY ŻYCIA TWOJEGO* – który można odczytać jako komentarz dodany przez kogoś innego lub jako autokomentarz bohaterki – jest cytatem m.in. z piosenki Kazika Staszewskiego *Cztery pokoje*²⁷. Szyk przestawny tego zdania, prawdopodobnie będący semantycznie pustą aluzją do znanej modlitwy, dobrze koresponduje z interpretacją poemiksu jako listy zadań maturzystki uzależniającej swe losy od realizacji poszczególnych celów w zaplanowanej kolejności. Zarówno elementy intertekstualne, jak i schemat zadania, zachęcający widza do interakcji, skutecznie podważają przekonanie o ikono-lingwistycznej jedności medium komiksowego.

Obie strony sporu o poemiks przyjmują utopijne założenie jedności gatunku²⁸. Dyskusja nad nim jest aktualna nieprzerwanie od romantycznej idei *corespondance des arts*²⁹, a korzeniami sięga Horacjańskiej formuły *ut pictura poesis, ut poesis pictura*. W aspekcie medialnym problem ten najbardziej sugestywnie został podjęty przez awangardystów. Otóż dzieła mogą być „dwujęzyczne”, czy też „dwumediálne”, jak np. plakat³⁰. To najprostszy sposób koegzystencji mediów. Jak zauważa Ryszard W. Kluszczyński, jest on także charakterystyczny dla nowych mediów, takich jak fotografia czy film, we wczesnej fazie ich rozwoju³¹. Cechą wyróżniającą tego typu praktyki jest przedmiotowe połączenie atrybutów przynależnych poszczególnym dziedzinom sztuki, przy czym jedno medium służy wówczas jako *wehikul* dla innych wartości³², np. obraz dla wartości *stricte* informacyjnych (jak w plakacie), fotografia – malarskich, czy kino – teatralnych. Od nieco innej strony sytuację tę ilustruje sposób, w jaki Władysław Strzemiński odniósł się do prac typograficznych Mieczysława Szczuki: „może najśluszniej byłoby to nazwać jakąś nową, przedtem nieznaną, odnogą sztuki – poezjografią. Coś podobnego do *Hamleta* (il.6) T. Czyżewskiego – integralne działanie pierwiastka literackiego i form graficznych – tylko że o *przewadze grafiki nad literaturą* [podkr. W.K.-J.]”³³. Według Strzemińskiego, obraz „ciągnie” lub też „dźwiga” elementy

- 27 Utwór pochodzi z płyty *Melassa* (2000). Sformułowanie to jest bardzo popularne i często pojawia się w popkulturowych produkcjach, zwłaszcza anglojęzycznych. Ostatnio (2008) utrwalone zostało przez francuski film Rémiego Bezançona *Le premier jour du reste de ta vie* (*The First Day of the Rest of Your Life*).
- 28 Na temat pograniczności gatunków i genologicznych konsekwencji tego faktu zob. E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, [w:] W. Bolecki, I. Opacki (red.), *Genologia dzisiaj*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000, s. 86-88.
- 29 Zob. I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk*. Stendhal, Hofmann, Baudelaire, Norwid, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- 30 Zob. klasyczne rozróżnienie Dicka Higginsa na *mixed media* i *intermedia* – D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zieliński, [w:] idem, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000, s. 128.
- 31 R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia...*, op. cit., s. 76.
- 32 Ibidem.
- 33 W. Strzemiński, *Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie*, cyt. za B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005, s. 79.

literackie. Refleksja nad takimi formami artystycznymi często przybiera właśnie postać przeciągania liny – raz w kierunku jednego, raz w kierunku drugiego medium, z przejściem przez punkt idealnej równowagi. Podobnie jest z komiksem. Dla jednych jest to literatura wsparta obrazkiem, dla innych obrazy nadające plastyczne życie jakiejś opowieści, dla jeszcze innych – jedność ikono-lingwistyczna. *Poezjografia*, hybrydalny termin Strzeмиńskiego, a także *słowografia*, kluczowe określenie zaproponowane przez Beatę Śniecikowską dla sztuki Tytusa Czyżewskiego, uwypuklają aspekt *kontrastowania* mediów³⁴. Jest jednak oczywiste, że to awangardowe *novum* jest ograniczane przez myśl o „właściwych” cechach danego medium. Koegzystencja mediów wydaje się tutaj zagadnieniem pierwszoplanowym, a eksponowanie właściwości każdego z nich z osobna – zadaniem dla artysty³⁵. (Z tego względu termin „wideomalarstwo”, akcentujący właśnie dwujęzyczność, jest nieco niefortunnym określeniem prac Lejmana; do problemu tego wracam w dalszej części tekstu).

Sytuacja medium znacząco zmienia się w kontekście intermedialności. Zjawisko to – według lansującego je Dicka Higginsa – charakteryzuje łączenie środków wyrazu, relacyjność i dialogiczność elementów, brak czystości gatunkowej³⁶. Wyrażeniem-kluczem może tu być chyba „oscylacja mediów”. Zmiana sytuacji medium polega na tym, że nie jesteśmy już pewni rozgraniczeń między gatunkami, które istnieją w obrębie dzieła – nie jesteśmy już w stanie stwierdzić, że jeden lokuje się faktycznie „obok” drugiego. Tak jest w przypadku wspomnianego „asamblażu” Rauschenberga. Patrząc na niego zastanawiamy się, czy jest to malarstwo, relief, rzeźba, podwieszona instalacja itp., powracając jednak w ten sposób do pytań o cechy gatunkowe obiektu artystycznego. Lecz nie względna jedność gatunkowa, a *relacje* pomiędzy mediami są elementem konstytuującym zjawisko intermedialności. Dobrze obrazuje to fakt, że choć z czasem nadawano różnym praktykom intermedialnym jednolite nazwy, to były one kontrowersyjne i z trudem przyjmowały się u artystów. Na przykład, mało który performer chciał być „performerem”.

Zjawisko intermedialności nie jest oczywiście jednorodne. Konrad Chmielecki, uwzględniając tę niejednorodność w zaproponowanej przez siebie typologii, każdorazowo kładzie jednak nacisk na wspólną cechę uruchamiania i podtrzymywania relacji pomiędzy mediami³⁷. Czym charakteryzują się te relacje? Okazuje się,

34 B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk...*, op. cit., s. 36-88.

35 W strukturach polimedialnych jest po prostu więcej elementów składowych. Warto zaznaczyć, że polimedialność nie jest tożsama z multimedialnością. Ta druga wiąże się z relacyjnością elementów składowych danej struktury oraz samej tej struktury i interaktora (w czym różni się także od intermedialności). Wyróżnia się dwie odmiany multimedialności: 1. charakterystyczną dla lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, w której – pomimo połączenia różnych komponentów i względnej koherentności spektaklu – poszczególne elementy zachowują autonomię ontyczną, a unifikujące je relacje są kształtowane na poziomie poetyki dzieła (performance, koncert rockowy – zawsze *live*); 2. powstającą od lat dziewięćdziesiątych XX wieku: rozgrywa się ona w cyberprzestrzeni i cechuje się procesualnością, komunikacyjnością, interaktywnością, nielinearnością, hipertekstualnością, telematycznością, immersyjnością (CD-ROM, *virtual reality*, Internet) – R.W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia...*, op. cit., s. 212-213.

36 D. Higgins, *Intermedia*, op. cit., s. 117.

37 K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Rabid, Kraków 2008, s. 50.

że mechanizmy intermedialne najlepiej opisywać za pomocą pojęć spod znaku... „trans-“. Gdy sąsiedztwo elementów implikuje ich wzajemne oddziaływanie, mamy do czynienia z transpozycjami lub translokacjami, gdy zaś prowadzi do ich przekształceń, mamy do czynienia z transfiguracjami lub transmutacjami. Przykładem transpozycji – polegającej na przystosowaniu danego elementu do innej funkcji – może być *Canyon* Rauschenberga. Translokacją – czyli przeniesieniem na inne miejsce – są przywoływane obrazy Burriego, w których płótno lub tworzywo sztuczne staje się medium i skrywa faktyczną powierzchnię malarską. Transfiguracją – przeistoczeniem w coś innego – będą wskazywane wyżej przykłady „reliefizacji” malarstwa. O transmutacji zaś mówimy wówczas, gdy konglomerat mediów przekształca się w medialne „nie-wiadomo-co”. Stosownie ilustrują je chyba wspomniane *clouages* Ueckera: nazwa ta, odsyłająca wyłącznie do czynności wbijania gwoździ, tylko potwierdza trudność adekwatnego określenia niektórych praktyk intermedialnych.

Jaka transmedialność?

Prefiks „trans-“ jest, jak widać, bardzo pomocny w definiowaniu intermedialności. A w jakim stopniu – i w jakim znaczeniu – może stać się wyznacznikiem transmedialności? Sądzę, że w wielu przypadkach transmedialność pojmuje się prostu jako szczególnego rodzaju intermedialność, w której wielość i różnorodność relacji przejawia się jako ich suma, a staje się procesem. Do tak rozumianej transmedialności predestynowane są dzieła hipermedialne, z uwagi na ich specyficzny status ontyczny (nieliniarną strukturę hipertekstu), oraz specyficzny dla nich rodzaj odbioru (nie oglądu czy lektury, lecz nawigacji). Takie ujęcie nie jest jednak zadowalające: nie pozwala na wystarczająco wyraźne odróżnienie transmedialności od intermedialności, łączy zjawiska nieporównywalne³⁸, a także implikuje ukryte założenie aksjologiczne – im bardziej skomplikowane dzieło, tym bardziej transmedialne.

W nazwach omówionych wyżej relacji intermedialnych – transpozycji, translokacji, transfiguracji, transmutacji – prefiks „trans-“ niesie w sobie semantyczne wartości *przez* i *poprzez*, ma sens *przeniesienia* i *przemiany*. Istnieje też jednak druga grupa wiązanych z nim znaczeń: *za*, *poza*, *z drugiej strony*³⁹. Do tej drugiej grupy znaczeniowej odwołuje się Kluszczyński, gdy definiując transmedialność za Jeanem Robertsonem i Craigiem McDanielem, pisze w następujący sposób: „współczesna sztuka zasadniczo rozwija się *poza* [podkr. W.K.-J.] granicami tradycyjnie wyznaczanymi przez rodzaj i medium. [...] ani czystość rodzajowa, ani tym bardziej pielęgnowanie i eksplorowanie właściwości charakterystycznych dla wy-

38 Zob. R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia...*, op. cit., s. 217-218.

39 Jak w słowach: *transatlantycki* – położony po drugiej stronie Atlantyku, rzadziej po obu jego stronach; *transcendencja* – istnienie przedmiotu poznania poza jego podmiotem, istnienie absolutu poza rzeczywistością zmysłową.

korzystywanych mediów nie określa obecnie tworzonych dzieł⁴⁰. Rzecz w tym, że nie zadajemy już sobie pytań w rodzaju: „Czy to jeszcze malarstwo? Czy może już rzeźba?” Analizę medium zastępuje dziś refleksja nad doświadczeniem. Tę zaś zdominowały takie kategorie, jak czas, przestrzeń, ciało, język, tożsamość oraz duchowość⁴¹. Doświadczenie sztuki *poza medium* nie jest jednak wcale oczywistością – nawet jeżeli przyjąć, że mamy do czynienia ze „strukturami [tak] heterogenicznymi, [tak] zróżnicowanymi wewnątrznie, zarówno na poziomie strukturalnym, jak i materiałowym”⁴², że nie sposób określić ich medium. Przejściowość, o której mowa, nie jest przecież jednoznaczna z brakiem medium. Zawsze wszak mamy do czynienia z jakimś medium, to znaczy z czymś, co – jak pisze Jürgen E. Müller – „za pomocą odpowiedniego transmitera przekazuje dla ludzi oraz pomiędzy ludźmi (sensowny) znak (lub ich kompleks) i co dokonuje się w czasie i przestrzeni”⁴³, a zatem jest dostępne percepcji. Pojęcie medium ma charakter dialogiczno-semiotyczny i jest na różne sposoby uwarunkowane *kulturą medialną*⁴⁴ (możliwościami, sposobami, kontekstami użycia mediów itp.). Sugestywną propozycją badawczą wydaje się więc ujęcie medium w system kategorii *dyspozytyw rejestracji – nośnik – postępowanie*, w którym ten ostatni element zakłada wiążący aspekt konceptualizacji medium⁴⁵.

Wróćmy do prac Lejmana – do jego malarstwa pozbawionego malowidła. Aspekt nieidentyfikowalności malarskiego medium podejmuje też Grzegorz Działowski, zauważając: „malarz może dzisiaj malować jak Grzegorz Sztwiertnia i jak Leon Tarasewicz, jak Ignacy Czwartos i Dominik Lejman, Jakub Adamek i Wojciech Leder, Jacek Dłużewski i Łukasz Huculak. Może malować, jak chce. Czy to oznacza, że malarstwo straciło sens [...]? Nie. Jeżeli jednak malarz chce przywrócić malarstwu znaczenie, musi wyjść *poza* [podkr. W.K.-J.] malarstwo”⁴⁶. Wydaje się wręcz, że malarstwo jest dziś o tyle interesujące, o ile przekracza uwarunkowania tradycyjnej konceptualizacji i praktyki malarskiego medium. Opis jego fizycznych cech jest z punktu widzenia transmedialności nonsensem. Jedynie z perspektywy procesu twórczego, obejmującego medialną metarefleksję, docieramy do sensu tych działań jako praktyk transmedialnych – rozwijających się *poza* medium malarskim. To ostatnie pojawia się w punkcie wyjścia, ale nie powraca w finalnym efekcie, czyli w dziele. W nim zaś odnajdujemy cechy, których próżno szukać w zwykłym malowidle: intermedialność, sytuacyjność, nieredukowalny aspekt czasowości, teatralizacja, współkształtująca rola widza, interaktywność⁴⁷. Nie ma sensu zadawać pytań w rodzaju: „czy to jest jeszcze malarstwo?”, „ile w tym jest malarstwa?” lub „czy jest to destrukcja gatunku, czy też powstawanie nowego?” Odniesie-

40 R. W. Kluszczynski, *Fotografia transmedialna Yumi Machiguchi*, www.galeriaff.infocentrum.com/2007/Yumi/yumi_p.htm (20.01.2010).

41 Ibidem.

42 Ibidem.

43 J. H. Müller, *Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach*, op. cit., s. 143-144.

44 Ibidem, s.144.

45 K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, op. cit., s. 22.

46 G. Działowski, *Malarstwo w czasach pluralizmu*, [w:] „Format”, nr 1 (51), 2006, s. 8

47 T. Załuski, *Opóźniony obraz. O czasowości wideomalarstwa Dominika Lejmana*, op. cit., s. 276-280.

nie do malarstwa jest tożsame z jego przekroczeniem. Zasadnicze znaczenie – również dla samego Lejmana – ma fakt, że przekroczenie nie polega tu na unieważnieniu. W pracach artysty dokonuje się proces przejścia poza malarstwo, a procesualność ta staje się również udziałem odbiorcy. Jest to związane z obecnym kryzysem pojęcia medium. Transformacji podlega przede wszystkim właściwość uzależniająca dany gatunek artystyczny od techniki przekazu. Transmedialność jest poziomem lektury.

To kuszący pretekst, aby przywileje uczestnictwa w procesie powstawania dzieła oraz sensorycznego kontaktu ze sztuką, od zawsze przysługujące artystom, przyznać także odbiorcom. Transmedialność, sankcjonując estetykę *zaangażowania*⁴⁸, przywraca w tym względzie pewną równowagę. Jej odmienność nie polega bowiem na odkryciu nowego medium, lecz na zaakcentowaniu procesualności sztuki i jej doświadczenia⁴⁹. Ważne pytanie Dwighta Conquergooda, zadane w reakcji na wzrost znaczenia performancje'u jako struktury poznania, w kontekście sztuki można by sparafrazować następująco: „jaki rodzaj wiedzy faworyzuje się lub okazuje, kiedy performowane doświadczenie staje się drogą poznania sztuki”⁵⁰? Odpowiedź brzmi: każdy rodzaj wiedzy, o ile dotyczy ona procesów i działań, w których sami bierzemy udział. Jeśli w ostatecznym rozrachunku liczy się doświadczenie, to nie ma chyba sensu licytować ilości tradycyjnych mediów na transmedialnych aukcjach.

48 A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, Universitas, Kraków 2007, s. 25-26.

49 Aspekty te znajdują też szersze uzasadnienie w innych kontekstach, np. w ramach dyskursu o transgresji jako matrycy kulturowej – zob. J. Koziński, *Transgresja i kultura*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2002, czy też w ramach dyskursu o transkulturowości – zob. W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*; R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna oraz myśl azjatycka*, [w:] K. Wilkowska (red.), *Estetyka transkulturowa*, Universitas, Kraków 2004.

50 D. Conquergood, *Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics*, cyt. za M. Carlson, *Performans*, PWN, Warszawa 2007, s. 301.

Konrad Chmielecki

Od estetyki intermedialności do estetyki transmedialności. Perspektywy refleksji nad sztuką w kontekście problematyki konwergencji mediów i transgresji kulturowej

64

Refleksja nad sztuką znajduje się dziś w kłopotliwej sytuacji. Musi bowiem uwzględnić przemiany, jakie niosą ze sobą współczesne praktyki artystyczne, zdecydowanie wykraczające poza ramy klasycznych dyscyplin rodzajowych lub gatunkowych. Nie ulega kwestii, że twórczość artystyczna podlega procesom *transgresji kulturowej*, która swym zasięgiem obejmuje rejony współczesnej kultury. Według Józefa Kozieleckiego, *transgresją* albo *działaniami transgresyjnymi* nazywamy

działania, które polegają na tym, że człowiek świadomie przekracza dotychczasowe granice materialne, społeczne i symboliczne [...]. Aktywność transgresyjna, te czyny – wyczyny, pozwalają przekształcać rzeczywistość. W ich wyniku powstają nowe odkrycia i wynalazki, rodzą się dzieła sztuki i przestrzenie wirtualne, kształtują się oryginalne struktury polityczne i znikają struktury już przestarzałe. Wykraczanie poza granice, w których działa jednostka i zbiorowość, to jakby kolejne akty stwarzania – lub przynajmniej poszerzania – świata. Czynności te mogą być źródłem rozwoju lub regresu¹.

Transgresja staje się obecnie podstawowym mechanizmem kulturotwórczym, a także bardzo ważnym sposobem formowania oblicza współczesnej kultury artystycznej. Warto również zwrócić uwagę, że nasza tożsamość jest określana przez obecność „Obcego”. W erze nowoczesnej był on produktem ubocznym, by następnie stać się surowcem dla przerobu wtórnego w niekończącym się procesie wytwarzania naszej ponowoczesnej tożsamości kulturowej². Obecnie coraz częściej „oswajamy” się z tym, co odmienne i dążymy do przekraczania dzielących nas granic. Tego rodzaju transformacje Wolfgang Welsch określa mianem transkulturowości: rodzi się ona jako odprysk wielokulturowości wspomaganey poszukiwaniem międzykulturowych przejść w strategii pluralizacji kultury ponowoczesnej³.

1 J. Kozielecki, *Transgresja i kultura*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2002, s. 43.

2 Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 44-51.

3 Zob. A. Zeidler-Janiszewska, „Kultura”, „kultury”, „transkulturowość”. *Kilka uwag o pojęciach i nie tylko*, [w:] R. Kubicki, P. Zeidler (red.), *Od logiki do estetyki*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 164-165.

W procesie tym aktywną rolę pełnią również mechanizmy konwergencji mediów i transgresji kulturowej, które wyznaczają główne kierunki przemian współczesnej sztuki. Jak bowiem stwierdza Ryszard W. Kluszczyński,

problematyka transgresji wyznacza współcześnie jedną z kluczowych perspektyw opisu kultury, a zwłaszcza kultury artystycznej. Dzieje się tak nie tylko, a nawet nie przede wszystkim, za sprawą programów i rozwiązań metodologicznych preferowanych przez poszczególnych badaczy i ugruntowanych w przyjmowanych przez nich założeniach filozoficznych. Perspektywa taka jest przede wszystkim narzucana przez same rozwijające się dziś praktyki artystyczne. Współczesna sztuka nie mieści się już bowiem w ramach poszczególnych dyscyplin, nie pozwala ująć się analitycznie a tym bardziej uporządkować za pomocą tradycyjnych kategorii poznawczych. Epoka społeczeństw sieciowych, multiplikujących się światów i zmiennych, nieprzerwanie rekonstruowanych tożsamości, epoka, w której komunikowanie staje się podstawową formą aktywności społecznej oraz fundamentem i zasadą funkcjonowania instytucji organizujących te praktyki, nie sprzyja artystycznej czystości rodzajowej ani poszukiwaniom cech specyficznych. Twórczość dnia dzisiejszego, ta przynajmniej, która prowadzi dialog ze współczesnością, to polifoniczna, wielotworzywowa, wielowymiarowa sztuka multimedialna, intermedialna, hipermedialna, do skrajności doprowadzająca zainicjowany niegdyś przez Romantyzm proces korespondencji sztuk. Sztuka, która już na poziomie wykorzystywanych struktur rodzajowo-gatunkowych i materiałów, a nie tylko na poziomie podejmowanych tematów, organizuje się w dyskursy, w których wewnętrzne pozycje bądź transgresyjne relacje, gry porozumienia i konfliktu, przekroczenia i anektowania, ciągłości i zerwania, wyznaczają charakter i ewentualne, przygodne znaczenia powstających dzieł⁴.

Refleksja nad sztuką powinna uwzględnić wskazane powyżej przemiany. Niestety, ciągle mamy do czynienia z sytuacją, w której bezprecedensowe tempo rozwoju technologii medialnych służących do tworzenia sztuki pozostawia w tyle wysiłek badawczy. Trudno nie zgodzić się z tezą, że estetyka nie nadąża za zmianami technologicznymi i nie jest w stanie wnikliwie opisywać ich społeczno-kulturowych konsekwencji. Trudno też nie dostrzegać negatywnych aspektów tego stanu rzeczy.

W książce *Estetyka intermedialności*, opierając się na kryterium transgresji kulturowej, wyznaczyłem następujące obszary badane przez wzmiankowaną w tytule dyscyplinę:

- wzajemne relacje (interrelacje) między ogólnie pojmowanymi mediami we współczesnej kulturze
- zjawiska oparte na wymianie i dialogu, które zachodzą między konkretnymi

4 R.W. Kluszczyński, *Słowo wstępne*, [w:] K. Kuropatwa, D. Rode (red.), *(Nie)obecne granice*, Rabid, Kraków 2003, s. 9.

- mediami, analizowane na przykładzie jednego intermedium: filmu, wideo, albo innego
- procesy aktywizowania i odsyłania jednego medium do drugiego; na przykład aspekty malarstwa, fotografii, wideo w filmie, albo innym intermedium⁵.

Przedstawiona koncepcja została usytuowana w kontekście filozofii postmodernistycznej, która kształtuje podstawy współczesnej refleksji nad sztuką. Ten wariant „odnowionej estetyki” obejmuje obecnie dwie tendencje. Z jednej strony mamy do czynienia z estetyką wzniosłości Jeana-François Lyotarda, która przywołuje estetykę Kanta i adaptuje ją do potrzeb współczesnych, a z drugiej strony z estetyką Welscha, podejmującego próbę rekonfiguracji pojęcia *aisthesis* (postrzegania, odczuwania i poznania). Barbara Szczepańska-Pabiszczak pisze:

Postulowana przez Welscha „estetyka poza estetyką” byłaby interdyscyplinarną dziedziną badań zarówno pluralistycznie ujętej sztuki, jak i różnorodnych zjawisk pozaartystycznych. „Transestetyka” obejmowałaby [natomiast – K.C.] wiedzę i metody badawcze filozofii, socjologii, historii, psychologii, antropologii, neurologii itd⁶.

Przywołana tutaj typologia dyscyplin naukowych i kwestia ich wzajemnych relacji jasno pokazuje, że mamy do czynienia z nowym modelem rozumienia istoty estetyki. Welsch postuluje otwarcie estetyki na obszary znajdujące się dotąd „poza estetyką” w tradycyjnym sensie. Zmiany tej trzeba dokonać przede wszystkim „dla dobra” samej sztuki, która coraz częściej odnosi się do zjawisk pozaartystycznych.

W moim własnym ujęciu estetyka intermedialności jest częścią projektu estetyki mediów, której zakres rozciąga się od literatury, poprzez media wizualne, aż po media audiowizualne (takie jak film, wideo, animacja komputerowa, Internet i rzeczywistość wirtualna). Status tej estetyki ciągle jeszcze wydaje się niepewny. Padają rozliczne pytania o możliwości konstruowania takiej dziedziny badań, niemniej jednak wśród teoretyków piszących o mediach (audio)wizualnych jej potrzeba jest wyraźnie dostrzegalna. W perspektywie estetycznej analizowane są zagadnienia związane z fotografią, filmem i wideo. Potrzeba stworzenia nowej estetyki daje o sobie znać jeszcze bardziej zdecydowanie w dziedzinie mediów cyfrowych.

Estetyka intermedialności mieści się w poszukiwanej tu formule, gdyż próbuje opisać zarówno media analogowe, jak i cyfrowe oraz stanowi część projektu estetyki mediów. Pod względem metodologicznym stanowi ona przykład Welschowskiej „estetyki poza estetyką”⁷, dającej możliwość przeniesienia refleksji estetycznej

5 K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Rabid, Kraków 2008, s. 76-77.

6 B. Szczepańska-Pabiszczak, *Czy możliwa jest „estetyka poza estetyką”?*, [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha – część 1*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 117.

7 Według Wolfganga Welscha model „estetyki poza estetyką” postuluje „otwarcie estetyki na zagadnienia leżące poza obszarem sztuki, [które – K. C.] może się okazać korzystne dla analiz samej sztuki. [...] Sama sztuka w coraz większym stopniu wykracza poza sztukę, nawiązuje do transartystycznych zjawisk i stanów estetyczności. Dlatego wyjście poza tradycyjne utożsamianie zakresu estetyki ze sztuką ku »estetyce poza estetyką« jest wręcz obligatoryjne również w odniesieniu do tradycyjnego jądra estetyki – w odniesieniu do analizy sztuki” – W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Gulczalska, Universitas, Kraków 2005, s. 132-133.

na inne obszary i podjęcia problematyki zacierania granic między mediami, a także ich ekspansji na terenie „rzeczywistości realnej”. Równie ważną płaszczyzną rozważań teoretycznych są wszelkie konteksty estetyki mediów, które kształtują dwa paradygmaty refleksji estetycznej ściśle powiązanej z wybranymi aspektami teorii mediów. Pierwszy z nich wydaje się ujmować omawiane zjawisko w szerokiej perspektywie kulturoznawczej, odwołuje się bowiem do przemian zachodzących w społeczeństwie ponowoczesnym. W drugim wypadku mamy do czynienia z zawężeniem badanej problematyki do interrelacji medialnych, nie pozbawionych co prawda rezonansu kulturowego, który jednak – w tym ujęciu – pozostaje na drugim planie i nie jest sprawą priorytetową. Jak wynika z określonej typologii, estetyka intermedialności jest w najszerszym tego słowa rozumieniu rodzajem „estetyki poza estetyką”, która z jednej strony może polegać na uzupełnieniu narzędzi estetyki o narzędzia innych dyscyplin (ujęcie interdyscyplinarne), a z drugiej na wykroczeniu tak rozumianej interdyscyplinarnej nauki poza przedmiotowe ramy tradycyjnie rozumianej estetyki.

Przyjęta przeze mnie koncepcja estetyki intermedialności domaga się jednak rozszerzenia o jeszcze jedną formułę wywiedzioną z refleksji Welscha, a mianowicie o pojęcie *transgresji kulturowej*. W przedstawionym projekcie skupiłem się bowiem na określeniu zakresu i ram teoretycznych estetyki intermedialności, która zasadniczo koncentruje się na interrelacjach pomiędzy mediami. Można więc powiedzieć, że przedmiotem badań estetyki intermedialności są media, które nawiązują między sobą dialog i wchodzą ze sobą we wzajemne relacje. Nie ma tu jednak mowy o przekraczaniu granic wyznaczonych przez poszczególne systemy medialne.

Transestetyka Welscha, pojęciowo spleciona z „estetyką poza estetyką”, mogłaby więc stanowić podstawę do określenia zakresu badań *estetyki transmedialności*. Proponowana przez Welscha postawa badawcza prowadzi bowiem do powstania interdyscyplinarnej estetyki, która w efekcie opisanych przemian ma raczej pomagać we wnikliwej analizie współczesnej sztuki niż porzucać swój dawny przedmiot badań i przenosić się na rozszerzone terytorium kultury (zagadnień socjologicznych). Jeśli więc przyjąć wymienione założenia jako kształtujące wymiar „nowej estetyki”, to dyscyplina ta powinna łączyć szeroko rozumiane aspekty estetyczne – ale w ich klasycznym znaczeniu – z dyskusją na temat przemian współczesnej kultury formowanej przez media (aspekty pozaartystyczne). Przedstawione postulaty „nowej estetyki” dają się sprowadzić do eksterytorialnego charakteru rekonstruującej się wiedzy. W jej zakres wchodzi również rozwój nowych technologii medialnych – znacznie poszerzających możliwości percepcyjne człowieka – jako wyznaczników nowych warunków odbioru i prób zdefiniowania pojęcia świata⁸.

8 Zob. M. Gołębiowska, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003, s. 140-150.

Genezę estetyki transmedialności stanowią kierunki awangardowe, które

wywarły ogromny wpływ na teorię sztuki. Przede wszystkim zmusiły teorię sztuki do wzięcia pod uwagę awangardowej praktyki artystycznej. Refleksja nad awangardą stała się częścią dzisiejszych teorii estetycznych⁹.

Rozwój estetyki transmedialności stał się więc możliwy, gdyż w XX wieku zaczęły powstawać dzieła sztuki, które mają charakter metaartystyczny i metajęzykowy, a co za tym idzie również metamedialny. Kontekstem teoretycznym dla tego rodzaju tendencji była koncepcja *the medium is the message* Marshalla McLuhana, która głosiła, że środek przekazu sam jest przekazem. Opisaną w ten sposób tendencję można odnaleźć między innymi w transformacjach dwudziestowiecznego malarstwa, na przykład w obrazach Kazimierza Malewicza *Czarny kwadrat na białym tle* (1913) i *Biały kwadrat na białym tle* (1918), które dają się potraktować jako artystyczne egzemplifikacje „nowej estetyki”¹⁰. Te procesy dały początek refleksji estetycznej, w której „środek przekazu sam staje się przekazem, prezentacja wkracza w miejsce reprezentacji (np. kwadrat Malewicza)”¹¹.

W prezentowanym przeze mnie ujęciu *estetyka transmedialności* jest silnie powiązana z nurtem filozofii postmodernistycznej. Przykładów na potwierdzenie tej tezy należy szukać w obszernej literaturze na temat „hybrydyzacji mediów” w kulturze współczesnej. Znamioną cechą refleksji postmodernistycznej jest kontekst dokonujących się obecnie przemian kulturowych (estetyzacja rzeczywistości realnej, pluralizacja i transgresja kulturowa, zmiana strategii artystycznych). Beata Frydryczak ujmuje opisane zjawisko w następujący sposób:

Sztuka postmodernistyczna przyniosła ze sobą pluralizm stylów, ale i eklektyzm, style-hybrydy, wszelką złożoność, sprzeczność i interdyscyplinarność, sztukę podwójnych kodów, zanik tradycyjnego podziału na sztukę elitarną i masową¹².

Postmodernizm stał się zatem następnym po sztuce awangardowej etapem rozwoju tendencji transmedialnych, etapem bardzo ważnym i ostatecznie sankcjonującym refleksję na ten temat. Ten przykład daje się również odnaleźć w postmodernistycznym sposobie obrazowania, o którym Anna Jamroziakowa pisze w następujący sposób:

9 H. Paetzold, *Przemysleć awangardę: pomiędzy Bürgerem a Lyotardem*, przeł. G. Dziamski, [w:] G. Dziamski (red.), *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996, s. 50.

10 Warto przypomnieć, że malarstwo Kazimierza Malewicza było realizacją „estetycznych” zasad suprematyzmu, które dają się ująć w następujący sposób: „Żadnych »obrazów rzeczywistości« – żadnych wymagowanych przedmiotów – nic poza pustynią! Tę pustkę ożywia jednak przenikający wszystko duch doznań nieprzedmiotowych” – K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. St. Fijałkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 66.

11 K. Wilkoszewska, *Estetyki nowych mediów...* op. cit., s. 11.

12 B. Frydryczak, *Czy istnieje estetyka postmodernistyczna?*, [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1992, s. 171.

Douglas Crimp mówi o zjawisku „hybrydyzacji” – odejściu od formalnego myślenia o obrazie artystycznym i o „wartościach przedstawieniowych” jako konsekwencji „nieczystości” mediów, ich dowolnego wykorzystywania w postmodernistycznym sposobie obrazowania (np. rzeźba oddana w fotografii, przywłaszczone obrazy fotograficzne w innych obrazach, teksty dodane do „gotowych” obrazów, zmniejszony obraz znany powszechnie z reklamy czy innego obiektu wizualnego...) [...]. „Bycie postmodernistycznym obrazem” łączy Crimp z możliwością „przełączania” różnych mediów, wykorzystywania różnych technik – fotografii, filmu, rysunku, malarstwa, rzeźby, *performance* w obrębie jednego obiektu – obrazu. Następuje to przez zwielokrotnienie mediów, piętzenie praktyk medialnych, nakładanie jednych na drugie, tak że obraz powstaje przez „przywłaszczanie” wielu obrazów będących i tak już reprodukcją, często niedokładną, „przesuniętą” w sposób ucharakterystyczniający to, co reprodukowane. [...] Crimp utrzymuje, że sztuka post-nowoczesna nie urzeczywistnia żadnej z form autonomii, bo pod danym obrazem podłożony jest inny obraz, zaś wielość wątków wizualnych istnieje w tak rozmaitych i tak wielu konfiguracjach, że one same mogą być traktowane jako tworzywo w „grze” znaków, a nie ze względu na własną genezę i wartość semantyczną¹³.

Sposoby funkcjonowania „postmodernistycznego obrazu” mogą jednocześnie posłużyć do wyjaśnienia samych pojęć intermedialności i transmedialności, ponieważ ujawniają problem „nieczystości mediów”. W tym sensie postmodernistyczne strategie artystyczne stają się podstawą rozważań na temat intermedialności i transmedialności.

Jednym z głównych kontekstów przemian w kulturze postmodernistycznej jest zjawisko hybrydyzacji mediów, które jest następstwem podejmowania relacji intermedialnych przez dużą liczbę mediów. Zjawisko hybrydyzacji staje się również narzędziem operacyjnym w refleksji na temat intermedialności. Przykładem tej tendencji może być esej *Hybridization. Some Reflections on the Technologies and Aesthetics of Contemporary Media Cultures*, w którym Yvonne Spielmann wykorzystuje pojęcie hybrydyzacji kulturowej, opisywane w *culture studies* jako aspekt multiplikacji różnic między sferami kultury: lokalną, narodową, międzynarodową i globalną oraz ich wzajemnego łączenia, mieszania charakterystycznego dla wysoko rozwiniętych społeczeństw kapitalistycznych. Tak rozumiana hybrydyzacja zostaje tutaj jednak wykorzystana do wyjaśnienia struktury współczesnych intermedialności i mediów cyfrowych¹⁴.

Zasady funkcjonowania *hybryd kulturowych* są więc przenoszone na *hybrydy medialne*, które wydają się podstawowymi strukturami współczesnych intermedialności i transmedialności. Welsch twierdzi, że hybrydyzacja znamionuje

13 D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, [w:] „October”, vol. 15, Winter 1980, s. 91-101; cyt. za A. Jamrozikową, *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 80-81.

14 Zob. Y. Spielmann, *Hybridization. Some Reflections on the Technologies and Aesthetics of Contemporary Media Cultures*, [w:] „Art Inquiry”, vol. V (XIV), 2003, s. 155-178.

współczesne przeobrażenia kulturowe, ponieważ „dla *każdej* kultury wszystkie *inne* kultury stopniowo stały się wewnętrznymi treściami albo ich satelitami. Proces ten zachodzi na poziomie zaludnienia, handlu i informacji”¹⁵. Prezentowana postawa teoretyczna została objęta mianem „transestetyki”, w której postuluje się przyjęcie założenia, że obecnie mamy do czynienia z konstruowaniem się „sieci tożsamości transkulturowych” o charakterze hybrydycznym¹⁶.

Podobna sytuacja daje się również zauważyć na terenie kultury kształtowanej poprzez media. Mamy tutaj do czynienia z tworzeniem się szczególnego rodzaju różnorodności, która nie uprzywilejowuje żadnej tendencji rozwojowej. Na terenie kultury dochodzi obecnie do spotkania praktyk medialnych pochodzących z różnych okresów funkcjonowania mediów. Z tego powodu można budować analogie między perspektywą proponowaną przez Welscha, a przemianami współczesnych mediów. Jak twierdzi Krystyna Wilkoszewska,

przyjęcie perspektywy transkulturowej w badaniach estetyki oznacza nie tylko próbę zrozumienia piękna i sztuki w kulturach innych, ale – nieuchronnie – bardziej dogłębne zrozumienie kultury własnej, gdyż swojskie znaczenia rodzimych pojęć tracą swą oczywistość dopiero w konfrontacji z kultura inną. W zetknięciu z innymi kulturami dokonuje się znacząca dekonstrukcja pojęć i twierdzeń estetyki europejskiej. Dekonstrukcja, jak wiadomo, nie oznacza destrukcji, lecz ujrzenie nowych, dotąd nieprzeczuwalnych, możliwości¹⁷.

W przedstawionym ujęciu koncepcja estetyki transmedialności stara się więc uwzględnić kontekst kulturowej refleksji nad mediami, która jawi się jako element większej całości. Być może w celu „oswojenia” paradygmatów tej „nowej estetyki” potrzebna jest radykalna zmiana perspektywy teoretycznej, wpisana niejako w formułę szeroko pojętej transgresji. Obecnie coraz bardziej popularny staje się pogląd, że estetyka, jeśli chce przetrwać, powinna przekonstruować teren swej refleksji. W tym celu proponuje się przyjąć perspektywę komunikacyjną, która ma dopomóc w konstruowaniu nowych paradygmatów estetyki mediów. Ta perspektywa wynika z przekonania o postępującej konwergencji mediów¹⁸. O ile jednak zjawisko konwergencji mediów wyznacza obszar *estetyki intermedialności*, o tyle transgresja kulturowa staje się podstawą określenia nowej dyscypliny – *estetyki transmedialności*.

Omówione perspektywy refleksji nad sztuką pozwalają sądzić, że estetyka intermedialności opiera się na modelu „estetyki poza estetyką” Welscha, natomiast

15 W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, przeł. B. Susła i J. Wietecki, [w:] R. Kubicki (red.), *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha – część 2*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 205.

16 W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka transkulturowa*, Universitas, Kraków 2004, s. 34-35.

17 K. Wilkoszewska, *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie*, [w:] eadem (red.), *Estetyka transkulturowa...* op. cit., s. 12.

18 Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiaciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 7-28.

estetyka transmedialności na modelu transestetyki. Oczywiście nie oznacza to, że należy te sfery refleksji estetycznej ze sobą nawzajem utożsamiać. Razem natomiast, „estetyka poza estetyką” i „transestetyka” wyznaczają pod względem metodologicznym bardzo szerokie spektrum refleksji. Opisana sytuacja może być skutkiem ekspansji mediów na teren sztuki, które obrazuje następująca konkluzja Welscha:

Współczesna sztuka ściera się zwłaszcza z dominacją obrazów dostarczanych przez media. Może przeciwstawić się ich natarczywości albo starać się im dorównać, albo zderzać ze sobą tradycyjne wzorce artystyczne i współczesną percepcję medialną. Jakkolwiek wyglądałyby te relacje, każde dzieło sztuki wymaga, by uwzględnić jego stosunek do innych sposobów kształtowania i postrzegania, a także zrozumieć jego interwencję w artystyczny i pozaartystyczny stan estetyczności. Nawet wybór kontemplacji jest determinowany przez sytuację medialną i transartystyczną estetyczność. Nie może być zadowalającego opisu sztuki, który by nie obejmował aspektów „estetyki poza estetyką”¹⁹.

Ostatnie zdanie z cytowanego passusu uwidacznia prawidłowość, która daje się odnaleźć w obrębie problematyki mediów. Nie może być zadowalającej refleksji estetycznej w zakresie mediów bez uwzględnienia aspektów wyznaczonych przez Welschowski model „estetyki poza estetyką” i „transestetyki”. Ramy teoretyczne refleksji nad sztuką mediów determinują jej przedmiot badań. Wyznaczony w ten sposób system zależności i relacji uwidacznia przesłanki metodologiczne, które mają fundamentalne znaczenie przy wszelkich ustaleniach dotyczących przedmiotu badań estetyki intermedialności i transmedialności.

Z jednej bowiem strony, jak wielokrotnie już to podkreślałem, istotą estetyki intermedialności jest refleksja na temat relacji intermedialnych, które zachodzą w medialnej między-przestrzeni. Z drugiej zaś strony wspomniane relacje tworzą i konstruują intermedia (hybrydy medialne), które z powodzeniem mogą stać się przedmiotem rozważań estetyki transmedialności. Mamy więc do czynienia z podwójną możliwością ujęcia przedmiotu badań „nowego” modelu estetyki, który rozciąga się między biegunowo różnymi rozwiązaniami teoretycznymi.

19 W. Welsch, *Estetyka poza estetyką...* op. cit., s. 133.

Marcin Składanek

Transmedialność i postmedialność – dialektyka konwergencji oraz dywergencji w nowych mediach.

72

Pojawienie się cyfrowych technologii medialnych diametralnie zmieniło zarówno charakter, status, narzędzia praktyk artystycznych, jak i modele procesów społeczno-kulturowej komunikacji. Trudno dzisiaj nie uznać powyższej konstatacji za trywialną, jako że od kilkunastu lat jest ona powtarzana w wielu dyskusjach rozpiętych pomiędzy różnymi perspektywami badawczymi. Jednocześnie, pomimo tego, że tak zwane „nowe media” dawno przestały już być nowe, a dyskurs nowomiedialny utracił już swój pierwotny impuls i powab eksploracji nieznanymi obszarami, zasadnicze pytanie – „na czym polega nowość nowych mediów?” – nadal pozostaje w dużej mierze bez odpowiedzi. Świadectwem tego stanu rzeczy jest chociażby to, iż w dalszym ciągu predykat „nowe” – z konieczności przecież tymczasowy – zdaje się najlepiej obejmować szerokie i złożone spektrum zjawisk. Problematyczność owego kluczowego pytania ujawnia się także z całą wyrazistością w momencie zderzenia argumentacji na rzecz przeciwstawnych sposobów interpretacji specyfiki nowych mediów – zarówno bowiem wpływowa hipoteza remediacji¹ (nowe media odtwarzają/reprezentują w nowym układzie i technologiach tradycyjne strategie medialne), jak i przekonanie o ich radykalnej odmienności poparte są szeregiem mocnych argumentów. Niezależnie od tego, czy skłaniamy się ku pierwszej, czy ku drugiej opcji, czy też decydujemy się uchylić samo pytanie, złożoność oraz dynamika zmiany współczesnego pejzażu medialnego wymaga wyjątkowej świadomości dyskursów oraz schematów pojęciowych, jakie powoływane są w próbach jego opisu.

Pojęcie transmedialności może być dobrym pretekstem do analiz w zarysowanym powyżej kontekście. Semantyczna pojemność, otwartość i wieloznaczność tego terminu stanowią o jego wartości w opisie dynamicznych rekonfiguracji, jakim podlegają współcześnie praktyki medialne. Implikuje to jednak wymóg odpowiedniego sytuowania go w ramach konstruowanych dyskursów oraz świadomości tradycji dyskursywnej, jakie ono ze sobą wnosi. Należy od razu zaznaczyć, iż transmedialność nie wiąże się w sposób konieczny

1 J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 1999.

z dyskursem poświęconym problematyce nowych mediów. Dlatego też czynione dalej uwagi oraz rozstrzygnięcia mają charakter cząstkowy i nie predestynują do całościowej charakterystyki pojęcia. Kategoria ta może bowiem desygnować te praktyki artystyczne (osadzone w konkretnym kontekście historycznym, niekoniecznie najnowszym), które obejmują przenoszenie wyznaczników, strategii kreatywnych, postaw, modeli recepcji właściwych jednemu medium (dyscyplinie artystycznej) w obręb drugiego. Efektem pojmowanych w ten sposób praktyk transmedialnych jest więc transgresja pewnej formuły sztuki, powstanie form pośrednich, intermedialnych, wskazanie na korespondencje i wzajemne partycypacje sztuk, bądź też subwersja tradycyjnych własności i celów danej aktywności artystycznej. Tak rozumiana transmedialność była w pewnym stopniu zawsze obecna na gruncie sztuki (choćby w idei *Gesamtkunstwerk*), jednak bez wątpienia dopiero w drugiej połowie XX wieku stała się fenomenem wyraźnie eksponowanym i eksplorowanym na wielu płaszczyznach. Przyczyną tego stanu rzeczy było z pewnością postępujące rozpoznanie znaczenia samych narzędzi twórczych oraz mediów sztuki. Przekładało się ono na powstanie szeregu strategii metadyskursywnych, promujących transmedialne gry i przesunięcia, znalazło też swoje odbicie w programach grup artystycznych (np. Fluxusu), w indywidualnych poszukiwaniach artystycznych (np. Allana Kaprowa, czy Roberta Rauschenberga) oraz dyskursach teoretycznych (np. w tekstach Dicka Higginsa).

Gwałtowny rozwój cyfrowych technologii reprezentacji oraz dystrybucji treści medialnych, zapoczątkowany na dobre na początku lat osiemdziesiątych, w naturalny sposób ułatwił i zintensyfikował rozwój praktyk transmedialnych; dziś nie ma już absolutnie żadnych technologicznych barier, które stałyby na drodze transferu pomiędzy mediami. Co więcej, strategie transmedialne przestały być domeną eksperymentów artystycznych, a stały się strategiami powszechnymi i powszechnie stymulowanymi. Transmedialność, gładko połączywszy się z kluczowymi dla diagnozy współczesności pojęciami konwergencji czy transgresji, urosła tym samym do miana kategorii opisującej zasadnicze przemiany kulturowe.

Niewątpliwie pojęcie transmedialności okazało się użytecznym terminem opisującym przenikanie się praktyk medialnych, tradycyjnie postrzeganych przez pryzmat swej wzajemnej niezależności – to w niej upatrywano ich tożsamości oraz źródła ich strategii kreatywnych. Powstaje jednak pytanie – i na nim właśnie będę się dalej koncentrował – czy pojęcie transmedialności posiada również potencjał opisu radykalnie złożonej i zróżnicowanej przestrzeni praktyk medialnych, która jest efektem procesu współczesnych przemian kulturowych; w wielu kontekstach teoretycznych do takiej roli bowiem predestynuje. Obecnie głównym wyzwaniem jest analiza dynamicznego układu kultury, który okazuje się być już mocno ugruntowany technologicznie, społecznie i kulturowo. Jest to układ, w którym obok form tradycyjnych oraz strategii przejściowych, intermedialnych, powstaje cały szereg rozwiązań istotnie nowych, bądź też takich, które będąc hybridami hybrid, znoszą ślady i pamięć konstytuujących je praktyk. Ujmując

rzecz inaczej: analiza współczesnych strategii medialnych i kreatywnych jest w dużej stopniu ufundowana na dyskursach, które można nazwać „dyskursami przejścia”. Stanowią one pomocne wehikuły, przeprowadzają nas ku nowym obszarom eksploracji i adekwatnie charakteryzują dokonującą się zmianę. Skuteczność opisu transgresji dokonujących się na wielu płaszczyznach wynika stąd, iż dyskursy tego typu posługują się dobrze znanymi schematami pojęciowymi oraz typologiami. Ujawniają one jednak swoją problematyczność – i podlegają pewnej inflacji – przy analizie skutków przemian oraz istotnie nowych fenomenów. Wydaje się, iż przykładem takiego „samoznoszącego” się dyskursu jest, przynajmniej w pewnym zakresie, dyskurs nowomediálny. Konfrontując „stare” media z „nowymi”, przenosi on tradycyjne strategie podziału porządków medialnych (ze względu na nośnik, tworzywo, strategie formalne, modele odbioru, instytucje, technologie) na obszar badania praktyk, które z trudem poddają się takim procedurom typologizacji. Poprzez swą wielość oraz złożoność, praktyki te stawiają opór kategoriom dyskursu nowomediálnego, te zaś stają się coraz bardziej inkluzywne, aż dochodzą do takiego stopnia ogólności, że tracą wszelką moc wyjaśniającą. Pojęcie „nowych mediów” stało się dzisiaj „workiem bez dna”. Jak otwarcie przyznają autorzy znaczącego opracowania problematyki nowych mediów², jego wartość sprowadza się przede wszystkim do ogólności (zakreśla ono bardzo szerokie pole badań) oraz komponentu ideologicznego (ewokuje sens zmiany i transgresji). Jak zaznaczałem wcześniej, ten drugi aspekt staje coraz mniej intrygujący. Natomiast pierwszy nie może być traktowany jako wartość sama w sobie, powinien raczej skłaniać do szukania perspektyw i schematów pojęciowych zdolnych zmierzyć się z radykalną złożonością współczesnych modeli komunikacyjnych oraz rozwiązań kreatywnych.

Różnorodność, zakres, charakter oraz dynamika dzisiejszych praktyk, wymuszają, moim zdaniem, daleko idące modyfikacje dyskursów bazujących na pojęciu „medium”. Uważam, iż świadomość tego stanu rzeczy powinna towarzyszyć dyskusji o transmedialnych strategiach sztuki, a przynajmniej takich, które wykorzystują technologie cyfrowe. Postaram się ugruntować to przekonanie, wskazując, po pierwsze, na nieuchronność inflacji dyskursu medialnego w zderzeniu z fenomenami kultury cyfrowej, po drugie zaś pokazując dialektyczne powiązanie procesów konwergencji i dywergencji mediów.

Transmedialność i postmedialność

O ile potrzeba modyfikacji dyskursów medialnych po rewolucji cyfrowej wydaje się nie być kwestią zanadto kontrowersyjną, o tyle zakres owych przekształceń jest już bardzo dyskusyjny. Mamy tu do czynienia ze znaczną rozpiętością możli-

2 M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly, *New Media: A Critical Introduction*, Routledge, New York 2009, s. 12.

wych stanowisk: od przekonania, iż choć każda nowa technologia medialna poddaje pewnym przewartościowaniom szereg praktyk medialnych, to „każde medium było kiedyś nowe” (to popularna dzisiaj fraza), a w efekcie również media cyfrowe prędzej czy później znajdą swoje miejsce obok innych mediów; poprzez perspektywę, która uwypukla potencjał konwergencji różnych współczesnych technologii, a tym samym możliwość tworzenia wielu form pośrednich; aż po przeświadczenie, że radykalny charakter dokonujących się zmian wymusza porzucenie tradycyjnych obszarów oraz narzędzi badawczych. Wydaje mi się, że konfrontacja dyskursu o transmedialności z tym ostatnim, skrajnym ujęciem jest cenna – choćby dlatego, że pozwala wyznaczyć jedną z granic *continuum*. Co więcej, uważam, że argumentacja, na jaką powołują się badacze postulujący daleko idącą redefinicję pojęcia medium jest trudna do zignorowania.

Reprezentantem takiej radykalnej – przynajmniej na pierwszy rzut oka – perspektywy jest Lev Manovich. Jego artykuł z 2001 roku pod znamienym tytułem *Post-media Aesthetics* rozpoczyna następujące stwierdzenie: „W ostatnim trzydziestoleciu XX wieku rozmaite przemiany kulturowe oraz osiągnięcia technologiczne wspólnie pozbawiły znaczenia kluczowe pojęcie nowoczesnej sztuki – pojęcie medium”³. Jak wyjaśnia Manovich, erozja znaczenia jest z jednej strony efektem postępującego rozwoju wielości i hybrydyczności form artystycznych (asamblaż, happening, instalacja, performance, akcja artystyczna, sztuka konceptualna, sztuka procesualna, intermedia etc.), z drugiej zaś skutkiem pojawienia się technologii cyfrowych, które podważyły dwa podstawowe sposoby definiowania mediów: ten, który odwołuje się do materiału, tworzywa (istnieje dziś bowiem możliwość łączenia dowolnych reprezentacji w komputerowym compositingu) oraz ten, który jest ufundowany na odmienności platform dystrybucji przekazów (dziś mamy raczej do czynienia z wielością rozproszonych i nakładających się kanałów). Jednocześnie, pomimo tego, iż typologizacja praktyk kreatywnych ze względu na medium ma coraz mniej wspólnego z rzeczywistą dynamiką kultury, założenie o możliwości takiego podziału wciąż określa charakter dyskursów teoretycznych, funduje wartości przyjmowane przez krytykę artystyczną i wyznacza konstrukcje programów edukacyjnych, czy też politykę instytucji wystawienniczych. Konsekwencją niemożności pozbycia się typologii medialnych jest przede wszystkim mnożenie kategorii pojęciowych i subdyscyplin. Rzadko przekłada się to jednak na większą adekwatność systematyzacji, ponieważ wyróżnikiem jest wciąż nowe tworzywo lub nowa technologia (przykładami mogą być takie kategorie, jak „net art”, „web art”, „interactive art”, „interactive installation art”). Zdaniem Manovicha rozwiązaniem jest stworzenie estetyki postmedialnej – estetyki, która konsekwentnie pomijałaby samo pojęcie medium, bazując przede wszystkim na pojęciach

3 L. Manovich, *Post-media Aesthetics*, www.manovich.net (15.03.2010).

„określających sposoby, w jakie obiekty kulturowe organizują dane oraz strukturyją doświadczenie użytkownika”⁴. Manovich sugeruje ponadto, że zasadnicze znaczenie w konstruowaniu nowego dyskursu ma aplikacja pojęć, metafor oraz perspektyw szeroko pojętej nauki o komputerach (inżyniera oprogramowania, sieci komputerowe, CGI etc.). Warto zaznaczyć, iż w pewnym zakresie Manovich realizuje swój postulat – jego „studia nad softwarem” (*software studies*), których efektem jest najnowsza książka *Software Takes Command*⁵, wyznaczają interesującą perspektywę ujęcia logiki narzędzi, praktyk oraz strategii formalnych kultury „głębokiej remiksowości” (*deep remixability*). Oczywiście kształt tak rozumianego „dyskursu o postmedialności” jest nadal kwestią otwartą; co więcej, należy się tu raczej spodziewać generowania wielu rozproszonych języków, które we wzajemnych powiązaniach odśtaniać będą złożoną siatkę zależności, przepływów, form oraz innowacji.

Jak podkreślałem wcześniej, moim celem nie jest podważenie możliwości dyskursu o transmedialności. Moją intencją jest jedynie wskazanie na istotne napięcia, jakie tkwią w samym pojęciu transmedialności. Dzieje się tak chociażby za sprawą jego osadzenia w teorii sztuki, która nadała kluczowe znaczenie kategorii medium. Perspektywa dyskursu postmedialnego z pewnością nie zakłada wyrugowania pojęcia „medium” ze słownika terminów badawczych – przypuszczenie takie wydaje się absurdalne. Niemniej jednak, im szersza i bardziej zróżnicowana staje się przestrzeń fenomenów obejmowanych pojęciem medium, tym bardziej kategoria ta traci wszelką moc porządkowania tego obszaru. Postaram się dalej pokazać, że mechanizm zróżnicowania ma obecnie mocne fundamenty, to zaś – jak sądzę – implikuje potrzebę kolejnej, jeszcze dalej idącej redefinicji praktyk medialnych.

Dialektyka konwergencji i dywergencji w nowych mediach

Transmedialność w oczywisty sposób wiąże się z procesami konwergencji. Obydwa pojęcia odśtaniają dynamikę przenikania się technologii, platform dystrybucji, strategii komunikacyjnych i kreatywnych, zachowań odbiorczych, modeli produkcyjnych etc. Bezpośredniego powiązania tych terminów dokonał chociażby Henry Jenkins⁶, który za jeden z przejawów szeroko pojętej konwergencji kulturowej uznał „opowiadanie transmedialne”. Analizując *Matrix* braci Wachowskich, Jenkins pokazał świadomą i konsekwentnie realizowaną przez nich praktykę budowania rozproszonej narracji, która sytuuje się niejako ponad poszczególnymi reprezentacjami medialnymi (wykorzystuje ona filmy, animacje, gry komputerowe, komiksy, strony www, internetowe fora fanowskie).

4 Ibidem, s. 3

5 L. Manovich, *Software Takes Command*, www.manovich.net (15.03.2010).

6 H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. P. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

Warto przy okazji podkreślić, iż Jenkins spełnia w pewnym zakresie Manovichowski postulat konstruowania dyskursu postmedialnego. Kładzie bowiem nacisk nie tyle na transfer strategii formalnych pomiędzy mediami, ale na nowy rodzaj opowiadania, które generuje wspólną płaszczyznę nowego typu aktywności odbiorców, użytkowników, czy też społeczności. Narracja transmedialna jest bowiem fundowana ponad pionowymi porządkami medialnymi, a co ważniejsze, w jej przypadku całość jest czymś więcej niż sumą poszczególnych części (pojęcie „opowiadania transmedialnego” jest używane zamiennie z pojęciem „opowiadania synergicznego”). Poszczególne teksty, realizacje, platformy dystrybucji stanowią jedynie równorzędne „punkty dostępu” do opowiadania. Celem Jenkinsa jest więc przede wszystkim analiza horyzontalnego modelu produkcji medialnej, który tworzy podstawę dla rozproszonego doświadczenia odbiorczego.

Powyższy przykład jasno wskazuje, iż samo pojęcie transmedialności posiada potencjał do desygnowania praktyk, które w istotny sposób wykraczają poza tradycyjne porządki medialne. Nader często jednak celem dyskursów o transmedialności staje się swoista archeologia strategii medialnych – śledzenie uwarunkowań, transferów i komponentów, jakie ujawniają formy pośrednie, intermedialne, czy multimedialne. Oczywiście sensowność tego typu procedur jest determinowana ich skutecznością, która jest z kolei pochodną stopnia złożoności analizowanych artefaktów – a zatem wszystko zależy od tego, na ile dana realizacja hybrydyczna daje się sprowadzić i opisać za pomocą tradycyjnych dystynkcji medialnych. Otóż wydaje się, że logika cyfrowej produkcji medialnej zmierza ku tworzeniu takich obiektów kulturowych, które owe archeologiczne poszukiwania czynić będą coraz trudniejszymi. Innymi słowy, analiza niejednorodności danego systemu doświadczenia niewiele już będzie w stanie powiedzieć o jego działaniu, implikacjach, kontekstach społeczno-kulturowych, czy nawet przyczynach powstania (być może nie należy już o tym mówić w czasie przyszłym lecz teraźniejszym, co wyjaśniałoby pewien impas, w jakim znalazł się obecnie dyskurs nowomediálny, wciąż zestawiający „nowe media ze „starymi“).

Aby wskazać, jak silnie mechanizm zróżnicowania ufundowany jest we współczesnych praktykach medialnych, warto ponownie odwołać się do rozstrzygnięć Jenkinsa. Konwergencja nie jest w jego ujęciu procesem prostym i jednolitym, między innymi dlatego, że towarzyszy jej siła przeciwna, jaką jest dywergencja⁷. Wskazanie na konieczne powiązanie przeciwstawnych wektorów konwergencji oraz dywergencji, które w dialektycznej grze określają dynamikę dzisiejszych rekonfiguracji medialności, jest w moim przekonaniu kwestią o podstawowym znaczeniu. Niemniej perspektywa przyjęta przez Jenkinsa – skupienie się przede wszystkim na praktykach kultury popularnej, a zatem na

7 Ibidem, s. 16.

konwergencji w jej wymiarze nie tyle technologicznym, lecz społeczno-kulturowym, określanym głównie przez koncentrację przemysłu medialnego oraz partycypację widowni – nie w pełni oddaje skalę działania wektora dywergencji. Jenkins nie bierze bowiem w należyty sposób pod uwagę tego, że główną siłą napędową mechanizmu zróżnicowania jest technologia komputerowa. Inaczej Manovich, u którego zagadnienie to zostaje wysunięte na pierwszy plan. Wynika to przede wszystkim z – wspomnianego wcześniej – ufundowania przez niego dyskursu mediów cyfrowych w analizach „logiki pracy” (*workflow*) cyfrowych narzędzi kreacji. Choć Manovich nie mówi *explicite* o opozycji konwergencji i dywergencji, to porusza analogiczną problematykę: jego zdaniem, współcześnie mamy do czynienia z daleko idącym procesem przenikania się narzędzi, strategii oraz kompetencji kreatywnych, który prowadzi do powstawania niezliczonej ilości hybrydycznych estetyk, stylistyk oraz strategii medialnych⁸.

O ile jednak dla Jenkinsa nie istnieje stałe prawo konwergencji, jej działanie jest bowiem złożone i nie zmierza ku żadnej ostatecznej stabilności, o tyle Manovich zdaje się sugerować, iż procesy konwergencji – przynajmniej jeśli sprowadzić je do konwergencji narzędzi kreacji medialnych – osiągnęły właśnie swój punkt kulminacyjny. Innymi słowy, wzrost na osi konwergencji mamy już za sobą, zaś dynamikę układu zapewnia jedynie sukcesywny ruch zgodny z wektorem dywergencji form medialnych. Konstatację tego typu można by potraktować jako zabieg czysto retoryczny; nie byłoby to jednak do końca właściwe, gdyż jest ona poparta argumentacją odwołującą się do rzeczywistego trybu pracy z narzędziami cyfrowej kreacji. Współcześni designerzy czy artyści cyfrowi, niezależnie od tego, czy tworzą na potrzeby druku, filmu, telewizji, czy też Internetu, posługują się relatywnie małym zbiorem programów. Należą do nich: pakiet Adobe Creative Suite (Acrobat, Illustrator, Photoshop, Flash, Dreamweaver, After Effects, Premiere, Soundbooth), programy do modelowania i animacji 3D, jak na przykład Maya, Cinema 4D lub 3D Studio, oraz programy do edycji i montażu wideo, jak choćby Final Cut Pro. Oczywiście w miejsce każdego z wymienionych programów można by wstawić „zamiennik”, odpowiadający preferencjom danego projektanta. Liczy się fakt, że ta stosunkowo niewielka liczba programów pozwala na tworzenie wszelkiego typu reprezentacji medialnych. Dodatkowo, programy te posiadają w zasadzie podobny interfejs, są oparte na logice swobodnej kompozycji wielowarstwowych, modularnych układów, a także pozwalają na szereg istotnych modyfikacji i transformacji wybranych obiektów bądź ich zbiorów. W większości przypadków są też ze sobą kompatybilne, co stwarza możliwość swobodnego przenoszenia obiektów pomiędzy nimi (*import/export*, *copy/paste*). Biorąc pod uwagę stopień integracji oprogramowania, jak również to, iż większość projektantów – niezależnie od oczywistej specjalizacji – sprawnie porusza się pomiędzy różnymi

8 L. Manovich, *Software Takes Command*, op. cit., s. 109.

typami programów, można dziś w uprawniony sposób mówić o spójnym, zintegrowanym środowisku projektowania na użytek poszczególnych mediów, jak również ich dowolnych hybrydycznych konfiguracji. Z tego stanu rzeczy Manovich wyciąga wnioski, które są kluczowe dla określenia istoty przełomu medialnego, jaki stał się udziałem technologii cyfrowych. Pomocne okazało się skoncentrowanie przez niego dyskursu wokół zaproponowanego w roku 1977 przez Allana Kay'a pojęcia „komputerowego metamedium”. Zawartość „metamedium” stanowią media, zarówno te już istniejące, jak i te, których jeszcze nie wynaleziono⁹. Manovich wskazuje więc, że media cyfrowe nie tylko remediują, symulują, czy przekształcają media tradycyjne, tworząc z nich formy hybrydyczne, nie tylko generują szereg nowych praktyk medialnych, ale także obejmują w sobie wszelkie przyszłe rozwiązania.

Powyższe uwagi wskazują, jak potężny – niemal nieograniczony – jest potencjał technologii cyfrowych, gdy idzie o dywergencję mediów. Jest on ufundowany z jednej strony na możliwości symulowania wszelkich procesów, obiektów, interakcji za pomocą języków programowania, z drugiej zaś na konwergencji narzędzi kreatywnych, która zapewnia niespotykaną wcześniej swobodę tworzenia dowolnych rozwiązań oraz ich transformacji. Co więcej, funkcjonalność oprogramowania kreatywnego pozwala na swobodę tworzenia i modyfikacji na każdym poziomie, od złożonych struktur (sekwencja montażowa, scena 3D), aż po najmniejsze elementy reprezentacji medialnych (piksele, werteksty, wektory, dźwięki, znaki graficzne etc.). Manovich sugestywnie oddaje tę sytuację za pomocą „metafory biologicznej”, twierdząc, że dotarliśmy niejako do poziomu DNA reprezentacji medialnych¹⁰. Dzięki technologii cyfrowej możliwa stała się „medialna inżynieria genetyczna”: możemy dziś swobodnie tworzyć, przekształcać, testować nowe gatunki mediów. Dlatego w dyskursach medialnych warto przesuwając akcent z pojęć słownika konwergencji, takich jak choćby multimedia, intermedia, transfer, transgresja, przenikanie, rekonfiguracja, na pojęcia ze słownika dywergencji, do których należą między innymi modularność, generatywność, elastyczność, eksperyment, innowacja, kombinatoryka.

Ale dywergencja współczesnych praktyk medialnych sięga jeszcze dalej. Manovich programowo marginalizuje znaczenie interakcji, skupiając się przede wszystkim na hybrydyczności języka komunikacji wizualnej, jednak wydaje się, iż to właśnie interaktywność odsłania kolejne źródło „radykalnych mutacji”, jakim podlegają dzisiaj media. Szeroko pojęta interaktywność stapia bowiem ze sobą komunikację medialną (repcję znaczeń i struktur formalnych, rozumienie oraz interpretację) z aktywnościami, które z pojęciem medium nigdy nie były związane – jak na przykład manipulacja na obiektach, nawigacja w przestrzeni, podejmowanie decyzji, gra, współdziałanie, współprojektowanie etc. Stąd też sądzę,

9 A. Kay, A. Goldberg, *Personal Dynamic Media*, [w:] „Computer”, vol. 10, no. 3, 1977, s. 31-41.

10 L. Manovich, *Software Takes Command*, op. cit., s. 109-191.

że zasadniczym wyzwaniem, przed jakim stoją dziś dyskursy medialne, jest taka ich rekonfiguracja, która uwzględniałaby praktyki wykraczające poza reprezentację, osadzające praktyki komunikacyjne i kreatywne w szerszym kontekście, to znaczy w środowiskach wielorakiej aktywności. Ujmując problem inaczej: nie chodzi tylko o to, że media są nazbyt hybrydyczne, aby można je było dzielić, systematyzować, wyznaczać ich granice, albo że weszły ze sobą nawzajem w daleko idące zależności i przestały być izolowanymi strukturami pionowymi z niezależnymi estetykami, strategiami formalnymi, modelami odbioru oraz platformami publikacji. Rzecz polega raczej na tym, że media głęboko zintegrowały się z przestrzeniami naszych codziennych aktywności. Systemy interaktywne (np. systemy społecznościowe, technologie mobilne, systemy augmentowanych rzeczywistości, media lokacyjne, systemy kontekstowe) nie tylko przyczyniają się więc do tworzenia nowych praktyk medialnych lecz jednocześnie generują szereg rozproszonych przestrzeni (światów) działania i doświadczenia.

Część 2.

Sztuki bycia poza sobą:
działania, spektakle, konteksty

Magdalena Moskalewicz

Eksperymenty transmedialne w Polsce na przełomie lat 60. i 70. Studium przypadku Jerzego Rosołowicza

82

Trans-medialność czyli przechodzenie pomiędzy nośnikami, bądź też kodowanie tej samej informacji zgodnie z konwencjami charakterystycznymi dla różnych kanałów dystrybucji, pozostaje w ścisłym, dialektycznym związku z tym, co Clement Greenberg nazywał „specyfiką medium” (*medium specificity*). Choć ta ostatnia kategoria jest najczęściej wiązana z nazwiskiem amerykańskiego krytyka, to w istocie wyrosła ona na gruncie modernistycznej teorii oraz praktyki artystycznej i na początku XX wieku była obecna w niemal każdej refleksji o proveniencji modernistycznej. Koncepcję tę można streścić chociażby w stwierdzeniu polskiego awangardowego poety i krytyka Tadeusza Peipera, iż „najistotniejszym i najważniejszym pierwiastkiem każdej sztuki jest to, czego inna sztuka wydobyć nie potrafi”¹.

Praktyka artystyczna, która próbowała umknąć takim sztywnym paradygmatom, bądź też demonstracyjnie przekroczyć je w akcie negacji, charakteryzowała się często zabiegiem przeciwnym: transferem specyficznych dla danej sztuki pierwiastków w obręb innej, pokrewnej. Nasilenie się tendencji do dokonywania takich transferów – tendencji do działań, które można określić właśnie jako transmedialne – miało miejsce w okresie „późnego modernizmu” lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, w nurtach określanych przez przedrostek „neo-”, dających się, zarówno na Zachodzie, jak i w niektórych krajach bloku wschodniego, objąć wspólnym mianem „neoawangardy”². W okolicach roku 1967, w Polsce, wśród artystów z tego właśnie kręgu popularne było tworzenie obiektów przestrzennych wyrosłych na gruncie malarstwa. Realizacje takie nie uzyskały w dyskursie polskiej historii sztuki ujednoczonej nomenklatury. Można jednak zaliczać je do „sztuki przedmiotu” i roboczo określać jako „pomalarskie”, akcentując tym samym fakt, iż w intencjach autorów (a także w recepcji ówczesnej krytyki) miały one przekraczać tradycyjne medium malarstwa i wyznaczać kolejny, doskonalszy etap w modernistycznym rozwoju form.

1 T. Peiper, *Ku specyficzności kina*, [w:] „Zwrotnica” nr 4, 1923.

2 Zob. P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005.

Jednym z takich artystów był Jerzy Rosołowicz. Jego twórczość wydaje się być dobrą egzemplifikacją tendencji transmedialnych tamtych czasów o tyle, o ile w swej jednostkowości łączy elementy dwóch ważnych i – wydawałoby się – odrębnych trendów artystycznych, reprezentowanych przez kolejne pokolenia artystów polskich. Trajektorja poszukiwań twórczych wrocławskiego artysty pokrywa się z drogami, jakimi podążało wielu innych twórców drugiej połowy lat sześćdziesiątych. Są to drogi dwojakiego typu. Te, którymi kroczyli malarze z odwilżowych kręgów „nowoczesnych”, prowadziły od abstrakcji bezforemnej końca lat pięćdziesiątych, przez malarstwo materii popularne na początku sześćdziesiątych, ku eksperymentom z tworzeniem przestrzennych obiektów lub environmentów, będących przejawem chęci zaprzeczenia malarstwu lub przekroczenia granic jego medium; taką drogę przeszli chociażby Włodzimierz Borowski, Tadeusz Kantor, Adam Marczyński, Jan Chwałczyk czy Jan Ziemiński. Inne drogi prowadziły ku łączeniu nowych mediów fotograficznych i filmowych z refleksją teoretyczną wypracowywaną na gruncie sztuki konceptualnej; przykładami mogą tu być zarówno artyści związani z wrocławską Galerią Permafo, jak i łódzki Warsztat Formy Filmowej. Rosołowicz był w tym okresie jedynym twórcą, który konsekwentnie i z sukcesem łączył przeprowadzenie obrazu abstrakcyjnego z refleksją teoretyczną sytuującą się w kręgu fotomedializmu, przy czym jego propozycja artystyczna, pomimo możliwości takiego sztucznego, konceptualnego podziału na dwie różniące się od siebie części, jest wyjątkowo spójna.

Z czego więc wypływa i na czym dokładnie polega transmedialność realizacji Rosołowicza? Wyprzedzając nieco analizy zawarte w niniejszym eseju, można stwierdzić, iż jej źródłem jest właściwa artyście zdolność do konsekwentnego podejmowania tej samej problematyki w obrębie różnych mediów artystycznych, do praktyki i refleksji, która zarówno wzbogaca temat dzieła, jak i stawia istotne pytania o naturę jego nośnika. Tym tematem jest kwestia postrzegania, czy też doświadczania dzieła sztuki, wspólna wszystkim mediom tzw. „sztuk wizualnych”. Zainteresowanie nią wynika z iscie modernistycznej wiary w czystą wizualność obrazu, traktowaną jako konieczny warunek jego wartości i „artystyczności”, ale też, paradoksalnie, z dążenia do tego, by ową modernistyczną wiarę przekroczyć.

Gdybyśmy chcieli zaprezentować wielość mediów, jakie wykorzystywał Rosołowicz, wystarczyłoby jego twórczość z najbardziej płodnych artystycznie lat 1959-1974 omówić na przykładzie pięciu reprezentatywnych prac: obrazu malarzkiego, dwóch obiektów, fotografii oraz filmu. Ten skrótowy przegląd można by rozpocząć od obrazu *Stadion I* z tak zwanej „Serii Olimpijskiej”. Obraz ten pochodzi z lat 1959-1961, z okresu, gdy artysta tworzył niemal monochromatyczne, abstrakcyjne kompozycje, formowane za pomocą gęstej masy plastycznej, nakładanej na deskę, a następnie malowanej olejami (il.7). Następną pracą, którą należałoby omówić, byłby obiekt powstały około roku 1967. Był to moment przełomu w twórczości Rosołowicza: artysta zaczął wówczas tworzyć

reliefy przestrzenne, w których wykorzystywał takie elementy, jak deski i szklane soczewki. Coraz większą wagę przykładał też do semantycznego potencjału soczewek. Na początku zwiększały one tylko przestrzenność obiektu, którego istotną częścią pozostawała farba – przykładem może tu być *Tryptyk Czerwony* z roku 1967. Później, w realizacjach określanych jako *Reliefy dwustronne* (il.8) i *Reliefy sferyczne*, szkło i pryzmaty w całości konstruowały dany obiekt.

Z tworzonych pod koniec lat sześćdziesiątych *Neutronikonów* (il.9, il.11) znikają wszelkie odniesienia do malarstwa: prace te składały się już wyłącznie z soczewek, przyczepionych do prostokątnych tafli transparentnego szkła. Wy-sadzana soczewkami szyba Rosołowicza pozwalała widzowi patrzeć nie na obraz, lecz *poprzez niego*, na otoczenie: obserwować innych ludzi odwiedzających galerię, albo spoglądać na to, co znajduje się za oknem. Artysta wymagał, aby jego prace były zawsze wieszane w znacznym oddaleniu od ściany – tak aby można było *przez nie* spoglądać z obu stron – albo też na tle okna³ (il.10). Fotografii, które zaczęły powstawać krótko potem, począwszy od roku 1971, jako dokumentacja tego procesu „spoglądania przez”, były opisywane przez artystę jako „nieskończona fotograficzna antydokumentacja sfery widzialnej” i nosiły nazwę *Fotoneutronikon*. Ostatecznie Rosołowicz postanowił sfilmować stworzone przez siebie, transparentne obiekty⁴. Powstała w ten sposób praca, zatytułowana *Kineutronikon* (il.12), była opisywana przez niego jako „nieskończona filmowa antydokumentacja sfery widzialnej”.

Jeśli chcielibyśmy zatem usystematyzować dorobek Rosołowicza z tej dekady, wtłaczając go w sztywne ramy tradycyjnych mediów, powiedzielibyśmy, iż mamy tu do czynienia z malarskimi reliefami, artystycznymi obiektami, fotografią i filmem. Jest jednak oczywiste, że oprócz faktu przechodzenia pomiędzy różnymi nośnikami wszystkie te prace łączy wspólna idea. Najsilniej uwydatnia się ona w tych realizacjach artysty, w których występują soczewki. Także trans-medialną jakość, właściwą pracom Rosołowicza, daje się uchwycić za pomocą metonimicznej figury soczewki. Choć bowiem soczewka, jako obiekt, pojawia się w twórczości artysty dopiero w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, to jego ówczesne prace powtarzają, niczym dalekie wizualne echa, kompozycyjne układy malarskie wcześniejszych reliefów⁵.

Czym jest soczewka? To proteza dla chorego – a zatem również widzącego inaczej – oka, okular wyznaczający normę patrzenia. To również narzędzie naukowe. *Reliefy* i *Neutrikony*, składające się z kilku, kilkunastu bądź kilkudziesięciu soczewek, można traktować jako metaforę tego, co Martin Jay nazwał

3 Notatki odręczne artysty w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu.

4 Film *Kineutronikon* został nakręcony na zlecenie Rosołowicza przez Marka Wąsę.

5 Chodzi w szczególności o obrazy tworzone około 1965 roku, bazujące na kompozycjach unistycznych Władysława Strzemińskiego: przykładem może być obraz *Neutrony temat 3/b* (1965), który jest niemal dokładnym powtórzeniem *Kompozycji unistycznej 14*. Zależność malarskiej twórczości Rosołowicza od spuścizny Strzemińskiego i wzajemne semantyczne „oświetlanie się” twórczości obu artystów stanowi jednak temat na osobne studium.

okularcentryzmem⁶. Opisywany przez amerykańskiego badacza okularcentryzmu ery nowożytnej był między innymi efektem wynalezienia druku i rozprzestrzenienia się umiejętności czytania, a także konsekwencją przyspieszenia naukowo-technicznego, przejawiającego się również w licznych odkryciach z dziedziny optyki. Wynalezione wówczas, nowe narzędzia wspomagające widzenie, takie jak mikroskopy i teleskopy, miały ten sam zasadniczy element składowy: szklane soczewki. W ten sposób soczewka staje się niemalże symbolem tamtego czasu.

Prace Rosołowicza nie stanowią jednak prostej afirmacji okularcentryzmu. Dokonuje się w nich pewne drobne przesunięcie – niewielkie, ale znaczące w swoich interpretacyjnych skutkach. Użycie „szkiełka”, oświeceniowego synonimu racjonalnego oka, wydaje się sytuować tę grupę prac artysty w centrum problematyki okularcentrycznej. Lecz „szyba” Rosłowicza działa inaczej niż Albertiańskie okno, opisywane przez włoskiego artystę w słynnym traktacie *De Pictura*. Wedle Albertiego, spoglądanie przez metaforyczne okno miało dopomóc w rozpoznaniu i przełożeniu na płaszczyznę obrazu promieni, które – jak wierzył – łączyły ludzkie oko i postrzegane przez nie przedmioty. Ich odtworzenie miało umożliwić skonstruowanie przedstawienia zgodnego z prawdami perspektywy centralnej, zakładającej jeden, niezmienny punkt widzenia. Również przestrzenne doświadczenie takiego obrazu warunkował jeden, stały i niezmienny punkt oglądu. Obraz okularcentryczny unieruchamiał malarza i widza w ściśle wyznaczonym miejscu.

Tak rozumiana perspektywa stała się symbolem paradygmatu nowożytnej epistemologii: koncepcji Kartezjańskiej, w której stabilny i autonomiczny podmiot jest oddzielony od przedmiotu swojego poznania. Nie bez powodu Jay, charakteryzując okularcentryzm ery nowożytnej, nazwał go „Kartezjańskim perspektywizmem” (*Cartesian perspectivalism*) i uznał za dominujący model wizualności w czasach nowożytnych⁷. W modelu tym perspektywiczny, jednooczny i statyczny sposób postrzegania łączy się z racjonalistyczną filozofią, umieszczającą bezcielesny podmiot poznania na zewnątrz poznawanego obiektu. Ciało podmiotu zostaje odrzucone na rzecz absolutnego, odcieleśnionego oka⁸.

Obrazy Rosołowicza, zamiast utrzymywać obserwatora w pojedynczym, stałym punkcie widzenia, wyznaczają kilka bądź kilkanaście równoważnych perspektyw oglądu. Oznacza to, iż nieruchomy wcześniej widz musi teraz poruszać się przed obrazem. Co więcej, zwielokrotnienie liczby soczewek, a zatem i symboliczna multiplikacja oświeceniowych punktów widzenia, z których każdy pretenduje do wyłączności, rozsadza okularcentryczną logikę od wewnątrz.

6 M. Jay, *Introduction*, [w:] idem, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London 1993, s. 1-20.

7 M. Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, [w:] H. Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Bay View Press, Seattle 1988, s. 4-11.

8 Ibidem, s. 7-9.

Widzenie przez *Neutronikony* Rosołowicza ma więc dosłownie charakter „okularcentryczny”, gdyż odbywa się za pośrednictwem „okularu”, niemniej jednak pozostaje odległe od Kartezjańskiego perspektywizmu.

Omawiając twórczość Rosołowicza, przemierzającą tak wiele przestrzeni medialnych, nie sposób nie wspomnieć o koncepcjach teoretycznych artysty. Są one istotne, gdyż całkowicie zdominowały dotychczasową recepcję jego prac – ich wpływ można dostrzec zarówno w interpretacjach ówczesnej krytyki, jak i współczesnej historii sztuki. *Neutronikony*, podobne jak wcześniejsze prace, były najczęściej interpretowane przez krytykę w kontekście sformułowanych przez artystę w latach sześćdziesiątych Teorii Funkcji Formy oraz teorii Świadomego Działania Neutralnego. Były one wyrazem przekonań Rosołowicza, iż dotychczasowe działania człowieka, przekształcającego i podporządkowującego sobie naturę, doprowadziły ludzkość na skraj „samounicestwienia”. Wyjściem z tej katastroficznej sytuacji ma być postulowane przez artystę, świadome działanie neutralne. Jest ono przeciwieństwem świadomego działania celowego, które dotychczas cechowało postępowanie ludzi, a jednocześnie jego dopełnieniem. Same w sobie, świadome działania neutralne są bezwartościowe, nie przynoszą szkody ani pożytku. Uzupełniając ideę świadomego działania celowego, stanowią wszakże potencjał zdolny zjednoczyć całą ludzkość i pozwalający jej na uniknięcie zagłady. W tym ujęciu rolą artysty jest tworzenie dzieł o funkcji bezwzględnej, czyli takich, które są stworzone na podobieństwo natury. Na szczycie hierarchii form powstałych w wyniku świadomego działania neutralnego znajduje się zaś obraz⁹. Warto by odnotować, iż jest to projekt głęboko utopijny i w tym sensie prawdziwie awangardowy – jeśli przyjmiemy, że awangardę charakteryzuje właśnie próba „odkupienia” świata poprzez sztukę. W tej chwili interesuje nas jednak bardziej to, iż podążając za teoriami Rosołowicza ówczesna krytyka oraz późniejsza historiografia artystyczna określała jego prace jako realizacje, które nie przynoszą ani szkody, ani żadnego pożytku, jako obiekty autonomiczne i niezależne od otoczenia¹⁰. Prace te miały prezentować rzeczywistość, nie prowadząc przy tym do jej trwałego anektowania¹¹. Zgodnie z większością istniejących interpretacji, transparentne obrazy Rosołowicza po prostu ukazują nam rzeczywistość, prezentują ją taką, jaką ona jest, nie dokonując w nią żadnej ingerencji. Otwierają przed nami neutralne okno na świat.

Sposobem na przekroczenie tego rodzaju interpretacji, powołujących się na deklarowane przez artystę intencje, jest spojrzenie na omawiane dzieła – zarówno dosłownie, jak i metaforycznie – „przez pryzmat soczewki”. Za sprawą

9 J. Rosołowicz, *Teoria Funkcji Formy*, [w:] E. Gorządek (red.), *Jerzy Rosołowicz 1928-1982*, katalog wystawy, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, s. 37-46.

10 P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jaty...*, op. cit., s. 208-210.

11 G. Sztabiński, *Między naturą a kulturą. O „działaniach neutralnych” Jerzego Rosołowicza*, [w:] E. Gorządek (red.), *Jerzy Rosołowicz 1928-1982*, op. cit., s. 19. Rozszerzona wersja tego artykułu ukazała się [w:] G. Sztabiński, *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004, s. 136-142.

przewrotnego zabiegu multiplikacji soczewek *Neutronikony* Rosołowicza podważają bowiem wartość perspektywy jako modelu adekwatnie odwzorowującego ludzkie widzenie. Wydobywając konwencjonalność perspektywy, poddają też krytyce tradycyjny model obrazowania. Jednocześnie są wyrazem poszukiwania nowego modelu. Świadczy o tym fakt, iż obrazy powstające na soczewkach *Neutronikonów* są odwrócone – dokładnie tak, jak obrazy rzeczywistości rzutowane na siatkówkę ludzkiego oka w procesie widzenia. Między tymi dwiema instancjami zachodzi w istocie ścisły związek. Obrazy wytwarzane przez *Neutronikony* powstają na wypukłym szkłe soczewki tylko wówczas, gdy na nią spoglądamy. Wizerunki rzeczywistości nie są tam zapisane, nie cechują się żadną trwałą, materialną obecnością. Odbijają się na soczewce w taki sam sposób, jak na siatkówce patrzącego na nią oka. Można więc powiedzieć, że zamiast umieszczać widza przed przedstawieniem świata, jak dzieje się to w przypadku tradycyjnego obrazu malarskiego, owe transparentne obrazy prezentują patrzącemu widzowi sam proces widzenia tego świata.

Interpretatorzy twórczości Rosołowicza powielają rozstrzygnięcia samego artysty w jeszcze jednej, kluczowej tu kwestii, a mianowicie wydają się nie brać pod uwagę istnienia *Fotoneutronikonu* ani *Kineutronikonu*. Najprawdopodobniej uznają je za zwykłe foto-filmowe dokumentacje właściwych dzieł, jakimi są wcześniejsze *Neutronikony*. Uważam jednak, że *Neutronikony* warto przeanalizować w kontekście tego, co – zgodnie z określeniem samego artysty – miało stanowić ich „antydokumentację” (sic!). Takie podejście może uwypuklić znaczenie *Fotoneutronikonu* i *Kineutronikonu* jako istotnych dla zrozumienia transmedialnej specyfiki sztuki Rosołowicza.

Jeśli więc mielibyśmy interpretować przemianę, jaka dokonało się w pracach wrocławskiego artysty, to znaczy przejście od malarstwa materii do soczewkowych reliefów, musielibyśmy przede wszystkim zwrócić uwagę na przesunięcie akcentu z problematyki obrazu i jego – iluzjonistycznej bądź realnej – przestrzenności na kwestię warunków odbioru dzieła sztuki. To, co przedstawione – a zatem to, na co się patrzy – schodzi na drugi plan, ustępując miejsca badaniu samego procesu patrzenia. Obecność zastępuje reprezentację. Później artysta próbuje utrwalić ów proces przy pomocy kolejnych mediów: fotografii i filmu. Obraz zostaje więc najpierw zredukowany do poziomu zero, do funkcji transparentnego okna. Dopiero dzięki późniejszemu przeniesieniu w obręb nowych foto-mediów odzyskuje tradycyjną funkcję przedstawiającą.

W eseju *Ku filozofii fotografii* Vilém Flusser stwierdza: „Obrazy są znaczeniowymi powierzchniami. Wskazują, najczęściej, na coś znajdującego się »na zewnątrz«, co powinny one uczynić dla nas wyobraźnym za sprawą abstrakcji, poprzez redukcję czterowymiarowych czasoprzestrzeni do dwuwymiarowych powierzchni”¹². Problematyzując kwestię odtwarzania rzeczywistości w foto-

12 V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Folia Academiae, Katowice 2004, s. 21.

grafii, filozof akcentuje przede wszystkim niebezpieczeństwo bezkrytycznego podchodzenia do obrazów technicznych. Fotografia jest dla niego tylko punktem wyjścia dla szerszej refleksji nad stanem współczesnej kultury, zdominowanej przez różnego typu aparaty programujące wszelkie aspekty naszego życia. „Uniwersum fotograficzne i wszystkie aparatystyczne uniwersa robotyzują człowieka i społeczeństwo”¹³, mówi Flusser, podkreślając jednocześnie, iż w świecie zdominowanym przez aparaty nie ma miejsca na ludzką wolność¹⁴. Krytycznie opisuje też działanie aparatu fotograficznego – a refleksja ta pochodzi jeszcze sprzed ery fotografii cyfrowej – zwracając uwagę na zależność fotografa od właściwego aparatowi programu. „Nic nie jest w stanie oprzeć się tej ssącej sile technicznych obrazów”, gdyż każde wydarzenie może zostać sfotografowane, sfilmowane i odtwarzane w nieskończoność. „Tym samym każde działanie traci swój historyczny charakter i staje się magicznym rytuałem, pewnym wiecznie powtarzalnym ruchem”¹⁵.

Jeśli przez pryzmat Flusserowskiej refleksji spróbujemy odczytać transmedialne przejście od malarstwa, poprzez obiekty, do fotografii i filmu, jakie obserwowaliśmy u Rosołowicza, nieuchronnie stwierdzimy istnienie pewnego rozdziewięku pomiędzy znaczeniami ujawniającymi się w poszczególnych fazach realizacji projektu obrazów neutralnych.

Fenomenologiczny aspekt prac artysty – uwydatniony w *Neutronikonach* przez koncentrację na samym procesie widzenia i obejmujący krytykę racjonalizatorskiego okularcentryzmu, a tym samym przekraczający modernistyczny paradygmat czystej wizualności – zostaje zatracony w późniejszej „antydokumentacji”. Co więcej, w jej ramach powraca modernistyczne myślenie. Sam bowiem projekt transkodowania przeżycia, jakie umożliwia spotkanie „oko w oko” z obrazami soczewkowymi, w obraz techniczny (fotografię), opiera się na kwestionowanej przez Flussera, naiwnej wierze w neutralność i transparentność obrazu fotograficznego. „Gest fotograficzny jest fenomenologicznym wątpliwieniem”¹⁶. Reprezentacja, odrzucona na wcześniejszym etapie twórczości artysty na rzecz bezpośredniego przeżycia, powraca w wiecznie powtarzanym rytuale fotografii, który uwodzi, obiecując spełnienie marzenia obecności.

Bardziej wieloznaczna jest natomiast wymowa *Kineutronikonu*. Realizacja ta, wykonana w medium filmowym, pozornie bliższym realnemu doświadczeniu niż fotografia, mogłaby zostać potraktowana jako próba jeszcze bardziej „obiektywnego” odzwierciedlenia procesu patrzenia. Działania artysty wskazują też jednak na możliwość odmiennej interpretacji: po pokazie *Kineutronikonu*, który miał miejsce w Galerii Akumulatory 2 w 1975 roku, Rosołowicz zniszczył taśmę filmową i zapakował ją do przezroczystego woreczka. Tym samym uniemożliwił jej dalsze odtwarzanie, zamieniając (na powrót) w prezentowany

13 Ibidem, s. 63.

14 Ibidem, s. 70.

15 Ibidem, s. 30.

16 Ibidem, s. 40.

w gablocie obiekt. Dokumentacja doświadczenia wizualnego została zamieniona w materialny ślad, jaki pozostał po próbie odtworzenia jego przebiegu; w resztkę uświadamiającą niemożność udokumentowania jednostkowego doświadczenia i neutralnego zapisu tego, co widzialne. W ten sposób artysta dokonał próby ostatecznego przerwania tego opisywanego przez Flussera, rytualnego, ahistorycznego zapętlenia, jakiemu poddają rzeczywistość obrazy techniczne.

Integracja sztuk i transmedialność w „Działaniach” KwieKulik

Działania, dokumentacja i upowszechnianie: te trzy wątki definiowały dążenia oraz praktyki artystyczne duetu KwieKulik, tworzonego w latach 1971-1987 przez Przemysława Kwieka i Zofię Kulik. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w twórczości obojga artystów – wówczas studentów Wydziału Rzeźby na warszawskiej ASP – dokonał się swoisty zwrot procesualny: nastąpiło przejście od dzieł do działań, od trwałych obiektów do efemerycznych zdarzeń, ujawniających sam proces twórczy i jego uwarunkowania. Od początku były to działania „dokamerowe”, rejestrowane fotograficznie i filmowo. Dokumentacja nie stanowiła zewnętrznego dodatku do aktu twórczego, lecz na różne sposoby stawała się częścią jego koncepcji i realizacji. KwieKulik dokumentowali nie tylko własne działania, ale też (od 1971 roku) efemeryczne akcje innych artystów i artystek. Uzyskane w ten sposób fotografie, diapozytywy i zapisy na taśmie filmowej wykorzystywali później do upowszechnienia wiedzy o procesualnych praktykach artystycznych, a także traktowali jako materiał do swych własnych działań. Układając w różnorodny sposób elementy tego, co sami określali mianem „banku czasos-kutków estetycznych”, realizowali „reżyserowane” projekcje dla publiczności¹.

Odejście od obiektu w stronę procesualnego działania wiązało się także z dążeniem do wykroczenia poza tradycyjny system artystyczny. Zakładał on jedność sztuki, a zarazem jej podział na wielość dyscyplin artystycznych, wzajemnie od siebie oddzielonych i posiadających dość wyraziście określoną specyfikę tematyczną, przedmiotową oraz warsztatowo-technologiczną. W przypadku KwieKulik sprzeciw wobec „parcelowania” sfery inwencji – zachodzącego już na etapie edukacji w szkołach artystycznych – przybrał pod koniec studiów postać postulatu „integracji sztuk”. Wyrażał się on w „chęci, by plastyk, aktor, reżyser, pisarz, poeta, baletmistrz, mim, muzykolog, historyk sztuki umieli działać nie tylko w swojej [...] specjalności, ale umieli uprawiać sztukę poprzez każdą z wymienionych specjalności w zależności od konkretnej sytuacji”².

1 Zob. T. Załuski, *Z archiwum KwieKulik: Działania z Dobromierzem i Stół z X-ami*, [w:] *Zofia Kulik prezentuje KwieKulik. Dobromierz X*, katalog wystawy w Atlasie Sztuki, opublikowany jako wkładka w „Art & Business”, nr 11, 2008, bez numeracji stron; T. Załuski, *Procesualne archiwum jako materia sztuki. O Działaniach duetu KwieKulik*, [w:] M. Ostrowicki (red.), *Materia sztuki*, Universitas, Kraków 2010, s. 129-142.

2 P. Kwiek, opis spektaklu politycznego Proagit II, [w:] „Robotnik sztuki”, nr 2, 1 kwiecień 1972 – 30 czerwiec 1972.

Znaczącą rolę w krystalizacji postulatu tak rozumianej integracji odegrały niewątpliwie niekonwencjonalne metody kształcenia, stosowane wówczas przez niektórych pedagogów warszawskiej ASP: Oskara Hansena, Jerzego Jarnuszkiewicza i Bogusława Szwacza. Wyrabiali oni u studentów zdolność do kreatywnego myślenia poza konwencjonalnymi uwarunkowaniami danej dziedziny sztuki, a jednocześnie podkreślali znaczenie specyfiki danego tworzywa artystycznego oraz konieczność doboru adekwatnych środków do podejmowania określonego typu zagadnień. W ten sposób podsycali potrzebę tworzenia z wykorzystaniem wielości różnorodnych, także „nietypowych” dla danej dziedziny materiałów oraz mediów. Największe możliwości przekraczania tradycyjnych granic sztuk stwarzały wówczas media fotografii oraz filmu. Początkowo były używane w celu zwykłej dokumentacji ćwiczeń, z czasem stały się jednak pełnoprawnymi elementami poszerzonego „warsztatu rzeźbiarza”³.

W tekstach z lat siedemdziesiątych Kwiekulik odnosili postulat „integracji sztuki” do trzech głównych kontekstów ideowych, artystycznych i kulturowych: sztuki konceptualnej, rewolucji naukowo-technicznej oraz prakseologii Tadeusza Kotarbińskiego. W teoretycznej pracy dyplomowej z pierwszej połowy 1971 roku Kulik traktowała sztukę konceptualną jako naturalną sojuszniczkę dążeń integracyjnych. Nie był to jednak wniosek płynący z analizy konkretnych propozycji artystycznych, lecz raczej własny pogląd młodej artystki na temat możliwości, jakie zdawała się nieść ze sobą sama idea sztuki konceptualnej, znana z tekstów zagranicznych i polskich krytyków sztuki⁴. Praca Kulik miała nieliniarną strukturę: napisane na maszynie, autorskie, programowe uwagi na temat sztuki, jak też cytaty z pism tworzących współcześnie artystów, pisarzy, filozofów, teoretyków, historyków sztuki oraz specjalistów z innych dziedzin nauki artystka nakleiła na trzy wielkoformatowe płachty papieru. Kreowała i modyfikowała znaczenia, odpowiednio zestawiając poszczególne fragmenty tekstu, a także zaznaczając graficznie łączące je relacje. W samym tekście zaś, obok odręcznie dopisanego indeksu „integracja”, znajdujemy hasłowe uwagi:

Integracja następuje:

rzeźbiarza, malarza, grafika → artysta

artysty, naukowca, poety, teoretyka → konceptualista.

Integracja powszechna – baza sztuki konceptualnej⁵.

Konceptualizm był tu przede wszystkim ujmowany jako akt odejścia od tradycyjnych, dość ścisłych podziałów dyscyplinarnych, opartych na materialno-

3 Zob. G. Kowalski, M. Sitkowska (red.), *Rzeźbiarze fotografują*, katalog wystawy w Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego Królikarnia, Warszawa 2004.

4 Na temat późniejszego, krytycznego stosunku Kwiekulik do praktyk polskich artystów i artystek funkcjonujących pod szyldem „konceptualizmu” – zob. wywiad *Anatomia Kwiekulik. Z Zofią Kulik i Przemysławem Kwiekikiem rozmawia Tomasz Żaluski*, [w:] Zofia Kulik prezentuje Kwiekulik. *Dobromierz X*, op. cit.

5 Teoretyczna praca dyplomowa Zofii Kulik, [w:] archiwum Kwiekulik, PDDiU, Łomianki.

warsztatowych uwarunkowaniach poszczególnych sztuk. Wydawał się dawać możliwość swobodnego korzystania z różnych narzędzi oferowanych przez dotychczas znane sztuki, jak również zastąpienia tradycyjnych narzędzi artystycznych przez nowe technologie materiałowe oraz medialne.

W pracy Kulik pojawia się także wzmianka o mającej się wkrótce odbyć w Nowej Rudzie koło Wrocławia, pierwszej edycji Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych (25-30.06.1971). Kwiek i Kulik należeli do grupy organizującej tę imprezę z ramienia warszawskiej ASP. Miała to być próba urzeczywistnienia idei integracji sztuk w wymiarze instytucjonalnym – na płaszczyźnie współpracy artystów przynależących do różnych dziedzin sztuki i wywodzących się z różnych środowisk twórczych. W tekście powstałym przed festiwalem i prezentującym jego założenia programowe Kwiek zwracał uwagę nie tylko na fakt wzajemnej izolacji artystów różnych dziedzin, lecz także sugerował, że przyczyna tego stanu rzeczy leży w niewydolnych strukturach tradycyjnego kształcenia artystycznego:

Dezintegracja ! Od tylu lat, jak długo trwa współczesność rodząca się w naszej świadomości, brak jest możliwości i miejsca spotkań, konfrontacji, wymiany myśli i doświadczeń muzyków, plastyków, aktorów, literatów, filmowców – studentów i absolwentów wyższych uczelni artystycznych. Wiemy, że rzeźbiarz nie orientuje się, co robi o piętro wyżej kolega malarz, nie mówiąc już o tym, że nie orientuje się, co ma na warsztacie rówieśnik kompozytor czy reżyser. Dlaczego tolerujemy ten stan rzeczy?⁶

Zdania te zacytowała w swej pracy Kulik, łącząc w jedną konfigurację kwestie konceptualizmu, integracji sztuk oraz krytyki i reformy instytucji artystycznych.

Kwiek ujmował integrację sztuk jako rewolucję artystyczną, która ma być konieczną konsekwencją i dopełnieniem dokonującej się rewolucji naukowo-technicznej. Łatwo dostrzec w tym wyraz ściśle nowoczesnej wiary w możliwość przeprowadzenia szeroko zakrojonej racjonalizacji oraz scjentystycznego uregulowania całokształtu życia społecznego na bazie obiektywnych zasad. Wiara ta krystalizowała się wówczas na nowo u młodego pokolenia artystów. Chcieli oni uczestniczyć w kolejnym akcie modernizacji rzeczywistości społecznej, aktywnie włączyć się w reformowanie jej mechanizmów. Uważali, że w tym celu ich sztuka powinna zbliżyć się do nauki: nie tylko stać się rodzajem eksperymentu poznawczego, ale też przenieść na swój grunt integracyjny impuls, jaki płynął ze sfery nauki. Ta stanowiła bowiem miejsce krzyżowania się różnych teorii, a także przekraczania

6 P. Kwiek, *Festiwal Studentów Szkół Artystycznych*, [w:] „Biuletyn Informacyjny Studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie”, nr 3, 1971, s. 4.

ustalonych granic dyscyplinarnych przez nowe paradygmaty epistemologiczne oraz technologie dyskursywne. W tonie manifestu Kwiek pisał:

Żyjemy w okresie trwania i gwałtownego rozwoju drugiej rewolucji naukowej oraz rewolucji w działalności artystycznej. W okresie tym nastąpiła istna eksplozja nauk interdyscyplinarnych: cybernetyka (Wiener) z teorią regulacji, teorią informacji (Shannon), teorią gier (Neumann), teorią systemów, teorią decyzji, a w tym teorią optymalizacji; teoria zarządzania, teoria projektowania, teoria eksploatacji i teoria sprawnego działania w ogóle, czyli prakseologia (Kotarbiński). Ta rewolucja stworzyła organizację, organizację czego? Dzieła filmowego? Obrazu? Rzeźby? Dzieła muzycznego? Architektury? Nie tylko. Rzec można – wszystkiego. Ta nieokreśloność stanowi największą bodaj wartość i siłę inspiracji tej rewolucji naukowej (artystycznej). Uwyraźniła ona z całą mocą potrzebę integracji rezultatów wielu dyscyplin naukowych i artystycznych. Korzyści integracji są ogromne⁷.

Spśród wymienionych nauk największe znaczenie miała dla Kwieka i Kulik prakseologia Kotarbińskiego. Już w okresie studiów uznawali ją za ważny punkt odniesienia, źródło inspiracji, a czasem wręcz model dla „unaukowanej” praktyki artystycznej. W prakseologii, czyli „ogólnej teorii sprawnego działania”⁸, KwieKulik poszukiwali metodologicznego i konceptualnego wsparcia dla prób formułowaniu zasad, na których opierały się ich własne „Działania” artystyczne. Teoria Kotarbińskiego miała za zadanie formułować prawa, normy i zalecenia, które obowiązywałyby we wszelkim działaniu (lub w możliwie największej ilości jego przypadków). Jedną z głównych metod jej konstruowania było uogólnianie doświadczeń płynących z poszczególnych rodzajów działania, z obserwacji i analizy jego konkretnych przejawów.

W analogiczny sposób KwieKulik próbowali charakteryzować swoje Działania: ujmowali je jako przestrzeń „integracji” różnych konkretnych typów działań, przypisanych poszczególnym sztukom. Powołując się na swe inspiracje prakseologiczne, artyści tak uzasadniali dążenie do integracji sztuk:

Dokonyjemy prostego zabiegu – otóż mówimy, że artysta robiąc dzieło w materiale: szkic, obraz, rzeźbę, film, wiersz, taniec – po prostu działa. Mniej nas interesuje obiekt, który powstanie, a staramy się wyluskać i zanalizować samo działanie. Pogląd ten był etapem w naszych ciągle czynionych obserwacjach i ustaleniach: w latach 60-tych przedmiotem obserwacji byliśmy my sami, wtedy studenci Rzeźby, nasze działania oraz koledzy-rzeźbiarze, a więc artyści, na jakich nas kształcono, potem obserwacje rozszerzyliśmy na artystów innych branż, malarzy, grafików, filmowców itp. – przecież każdy artysta działa. Wysunęliśmy wtedy, w roku 1970/71,

7 Ibidem, s. 3-4.

8 T. Kotarbiński, *Traktat o dobrej robocie*, wyd. VII, Ossolineum, Wrocław 1982, s. 7.

postulat integracji: jeden artysta umie robić wszystkie sztuki, i rozszerzyliśmy go na ogół ludzi. Ostatecznie przecież każdy człowiek działa:

Praca niektórych ludzi polega na urabianiu tworzywa, materiału (stolarz – drewno, budowlany – beton itd.); istnieją nauki o tworzywie i jego obróbce: inżynieria, materiałoznawstwo itd., sztuką będzie w tym pionie rzeźba.

Praca niektórych ludzi polega na powlekaniu płaszczyzn warstwą koloru, nauki tego obszaru to psychofizjologia barw, technologia powłok barwnych, a sztuka to malarstwo. Inna praca polega na zapisywaniu słowami papieru, nauka tu to językoznawstwo, a sztuka to poezja, literatura.

Analogicznie mówimy: działają wszyscy ludzie. Istnieją nauki, które zajmują się działaniami: prakseologia, teoria działań (których rozwój śledzimy), a sztuką będą tu Działania.

Tak jak nauka o działaniach zajmuje się bardzo szerokim wachlarzem czynności (działań, zachowań) wchodzących w skład różnych zawodów, tak Sztuka Działań zawiera elementy postępowania ze wszystkich sztuk⁹.

Jak daleko mogła sięgać owa analogia między prakseologią i Sztuką Działań? Stosowanej przez prakseologię metody pojęciowych generalizacji, mających na celu „wyabstrahowanie” ogólnych praw i mechanizmów działania z jego konkretnych przejawów, nie dało się przenieść na praktyki artystyczne, z konieczności zanurzone w każdorazowej konkretności samego aktu działania, jego materii oraz sytuacyjnego kontekstu. Nie może bowiem istnieć coś takiego jak „działanie w ogóle”. I choć KwieKulik interesowali się ogólnymi prawami działania artystycznego, jak również możliwością ich formalizacji, to jednak nie planowali stworzenia żadnej „super-sztuki”, która byłaby przestrzenią syntezy i totalizacji różnych dyscyplin artystycznych bądź pojedynczym źródłem sztuk, poprzedzającym ich wielość¹⁰. Decydującą rolę odegrało w tym wypadku przywiązanie do myślenia w kategoriach wielości sztuk. Artyści podkreślali, że

wartość Sztuki Działań dla sztuki i artystów leży w gromadzeniu sposobów i efektów postępowania, które to sposoby i efekty dadzą się zastosować we wszystkich sztukach: operatorce, rzeźbie, aktorstwie, scenografii, filmie, malarstwie, poezji, muzyce, tańcu itd. Od sztuk → nasza działalność → Działania → dla sztuk¹¹.

9 Autorska prezentacja KwieKulik, bez tytułu, [w:] „Kalejdoskop”, nr 7/8, 1979. Tekst powstał w 1978 roku, jednak niektóre z poruszanych tam wątków pojawiały się we wcześniejszych pismach KwieKulik.

10 Tego rodzaju dążenie definiowało na przykład sztukę performance Zbigniewa Warpechowskiego, zaliczającego swoje realizacje do „nowej dziedziny», którą można nazwać syntetyczną lub interdyscyplinarną. Syntetyczność należy tutaj pojmować inaczej niż syntezę sztuk np. w baroku. Jest to synteza tego, co we wszystkich sztukach jest wspólne, a odrzucenie tego, co jest charakterystyczne, co stanowi o jakości, tradycji i postępie w danej dziedzinie. Skierowanie się w głąb aktu twórczego, antycypacja i ujawnianie tego, co ulotne i nieprzekładalne na język [...]” – Z. Warpechowski, *Performare*, [w:] G. Dziamski, H. Gajewski, J. S. Wojciechowski (red.), *Performance*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 176-177. Nie bez znaczenia jest to, że punktem wyjścia dla performatywnych praktyk artysty była poezja, a ściślej poetycka improwizacja przed widownią. Jak zaś wiadomo, „poezja” – w szerokim sensie *poiesis*, „poetyzacji”, „twórczości” – od starożytności była ujmowana jako istota wszystkich sztuk i zapowiedź zniesienia ich wielości.

11 Autorska prezentacja KwieKulik, bez tytułu, op. cit.

W powyższych sformułowaniach można wciąż dostrzec chęć wzorowania się na prakseologii, która miała przecież formułować prawa, normy i zalecenia dające się odnieść do wszelkiego rodzaju działań. Jednocześnie mamy jednak do czynienia z opisem mechanizmu generującego efekty transdyscyplinarne i transmedialne. Sztuka Działań jawi się nie jako sfera „integracji” w ścisłym znaczeniu tego słowa, lecz raczej jako swoista „trans-sfera”, jako przestrzeń cyrkulacji i wymiany, w której może dochodzić do przenoszenia konkretnych sposobów i efektów postępowania z jednej sztuki do innych. Jest to więc przestrzeń wzajemnych transformacji sztuk.

W realizacjach artystów elementy charakterystyczne dla jednej sztuki miały przekształcać i wzbogacać potencjał innych sztuk. Różnice między sztukami nie mogły więc zostać zniesione. Zyskiwały jednak charakter dynamiczny, nabierały złożoności, stawały się nieoczywiste. Granice sztuk przestawały się układać w łatwo identyfikowalne kontury. W przerywanych, uskokowych zarysach przebiegały na wskroś tradycyjnych dziedzin artystycznych – rzeźby, malarstwa, fotografii, filmu itd. – wprowadzając do ich wnętrza silną heterogeniczność oraz relacyjność, eksponując ich pęknięcia, zrosty, nawarstwienia i spiętrzenia.

Praca nad przekształcaniem dyscyplinarnego pola poszczególnych sztuk nie stanowiła wszakże dla KwieKulik celu samego w sobie. Zawsze była wpisana w szerszy kontekst problemowy, w rozleglejszą konfigurację funkcji i dążeń. W realizacjach duetu z początku lat siedemdziesiątych tendencja do „integrowania sztuk” pozostawała podporządkowana dążeniu do wyjścia poza indywidualistyczny model twórczości artystycznej i potraktowania sztuki jako przestrzeni komunikacji międzyludzkiej. Podejmując próby współpracy z innymi artystami, KwieKulik eksperymentowali z komunikacją niewerbalną, intuicyjną, zachodzącą między jednostkami lub grupami, które posługiwały się niewspółmiernymi „językami” artystycznymi. W efekcie powstawały realizacje o rozproszonym i dzielonym autorstwie. Według terminologii KwieKulik były to „współdziałania intuicyjne” oraz improwizowane „gry plastyczne”, w których brali udział artyści wywodzący się z różnych dziedzin artystycznych. Niekiedy w tego typu przedsięwzięciach uczestniczyła także publiczność.

Spośród wielu takich praktyk uwagę zwracają: „epizod” *Gra na twarzy aktorki* (il.13) z filmu *Forma Otwarta* z 1971 roku oraz *Działania w Studio TV* z 1972 roku. Oprócz Kwieka i Kulik w działaniach składających się na realizację *Formy Otwartej* brali udział Jan Stanisław Wojciechowski, Paweł Kwiek, Ewa Lemańska i Bartłomiej Zdrojewski. We wspomnianym epizodzie tłem i „podłożem” gry plastycznej stała się twarz aktorki Ewy Lemańskiej. Wykonując na niej swe „ruchy”, uczestnicy gry mieli za zadanie „odpowiedzieć” na działania poprzednika, zareagować na powstałą w ich wyniku sytuację wizualno-skojarzeniową przy użyciu materiałów, technik bądź efektów zaczerpniętych z repertuaru malarstwa oraz rzeźby. Aktywną rolę w tej komunikacji pełniła też Lemańska, reagując ekspresyjną mimiką oraz ostentacyjnie „aktorskim” zachowaniem na działania pozostałych uczestników. W trakcie gry rzeźba, malarstwo, gra

aktorska oraz film wkroczyły nawzajem na swe terytoria. Rzeźbienie i malowanie ukazywały swą procesualną stronę, stając się ciągiem ruchomych obrazów. Znaczenie zyskiwała barwa materii rzeźbiarskiej, a malowanie nabierało ciężaru materialnego. Zarówno elementy „malarskie”, jak i „rzeźbiarskie” stawały się też rekwizytami, akcesoriami uczestniczącymi w grze aktorskiej i wydobywającymi jej ekspresyjny charakter. Z kolei gra aktorska była prowadzona w ten sposób, aby podkreślić materialne jakości przedmiotów wykorzystywanych w działaniach, a zarazem rozwinąć ich potencjał skojarzeniowy. Film zaś prezentował się jako miejsce, w którym czysta materialność działań barwnych, rzeźbiarskich, przestrzennych itd. jest w stanie generować efekty semantyczno-metaforyczne i budować zaczątki narracyjności.

W *Działaniach w Studio TV* (il.14), sfilmowanych przez Beatę Tomorowicz, oprócz KwieKulik uczestniczyli Jan Stanisław Wojciechowski i Krzysztof Zarębski (plastycy), Paweł Kwiek i Jacek Łomincki (operatorzy filmowi), Andrzej Kasprzyk, Milo Kurtis i Jacek Malicki (muzycy, członkowie zespołu „Grupa w składzie”), a także Jacek Dobrowski (poeta). Przez cztery dni, mając do dyspozycji studio telewizyjne i rekwizytornię, artyści tworzyli rodzaj „wizualnego jazzu”: prowadzili improwizowane działania, będące spontanicznymi, intuicyjnymi odpowiedziami na aranżowane przez poszczególnych uczestników sytuacje. W trakcie jednej z takich „sesji” wszyscy „przechodzili” przez uprzednio przygotowane „stanowiska” do działań, określone takimi kategoriami, jak „słowo/obraz”, „dźwięk”, „rekwizyt/rzecz”. Były to istne generatory efektów transmedialnych. Filmowa dokumentacja zawiera wypowiedź Przemysława Kwieka, który sugestywnie porównał cały eksperyment do „burzy mózgow”. Wyjaśnił też, że tego rodzaju grupowe, intuicyjne współdziałania artystów „różnych branż” miały wyzwalać ukryte możliwości twórcze poszczególnych uczestników, dające się potem świadomie przez nich wykorzystywać i rozwijać.

Działania z Dobromierzem były realizowane przez KwieKulik w latach 1972-1974¹². Artyści „użyli” w nich swego nowonarodzonego syna, którego „zestawiali” kombinatorycznie z różnymi obiektami, w tym przedmiotami codziennego użytku, będącymi „pod ręką” w ich ówczesnym mieszkaniu. Transmedialne relacje quasi-rzeźbiarskich działań „materiałowo-przestrzennych”, działań i efektów malarskich, dokumentowanych za pomocą fotografii czarno-białej oraz barwnych diapozytywów, czy wreszcie efektów animacji, mających się pojawiać w trakcie spektakularnych, wieloekranowych projekcji tychże diapozytywów, zyskały tu nową funkcję. Tym razem KwieKulik starali się bowiem konsekwentnie ukazywać również pozaartystyczne, „życiowe” uwarunkowania swych działań artystycznych. Innymi słowy, dążyli do tego, aby ich działania przybrały postać tego, co sami – ponownie dopuszczając do głosu inspiracje prakseologiczne – określali jako „ciągłe, sprawne zachowania się w konkret-

12 Próby kontynuacji *Działań z Dobromierzem* były podejmowane, aczkolwiek bardzo sporadycznie, w następnych latach, aż do roku 1984.

nych sytuacjach bytowych, artystycznych, społecznych, politycznych, umysłowych, materiałowych, przestrzennych¹³.

Z ogromnego zbioru kilkuset diapozytowych i fotograficznych „czasoskuteków estetycznych”, które były efektem *Działań z Dobromierzem*, przywołam jako przykład tylko jedną grupę slajdów. Dwudziestego grudnia 1972 roku, w trakcie spaceru ze śpiącym w wózku synem, w scenerii słonecznego, zimowego dnia, Kwiekulik zrealizowali serię diapozytywów utrzymanych w iście „piktorialistycznej” estetyce. Ukazują one sentymentalne piękno „malarskich” powierzchni i faktur, jakie utworzył szron oblepiający trawę, zeschnięte liście, gałęzie drzew oraz różnobarwne ławki parkowe. Na kilku wszakże slajdach te formalistyczne efekty znajdują kontrapunkt w postaci natrętnych świadectw ówczesnych uwarunkowań społeczno-politycznych. Były to hasła „1 maja”, pisane przez artystów na oszronionych ławkach (il.15), oraz propagandowa tablica „50 lat ZSRR”, zaburzająca swą natrętną czerwienią idylliczny obraz oszronionych drzew.

Do ekonomicznych i społeczno-politycznych uwarunkowań pracy artystycznej należała wówczas konieczność korzystania z zamówień przedsiębiorstwa „Pracownie Sztuk Plastycznych” – państwowego monopolisty w zakresie zlecania artystom zarobkowych „chałtur”. W oficjalnych pismach do władz i swych działaniach artystycznych Kwiekulik wielokrotnie krytykowali zasady oraz sposób prowadzenia przez PSP współpracy z artystami. Jednym z takich krytycznych komentarzy była fotografia z napisem „Ptak z gipsu do brązu w Barakach Sztuk Plastycznych”. Ukazywała ona Kulik we wnętrzu pracowni rzeźbiarskiej PSP, w trakcie pracy nad jedną z „chałtur”: tablicą upamiętniającą żołnierzy AK, pomordowanych przez hitlerowców. W tle widać było pracę innego artysty – gipsowego orła, zapewne część powstającego godła państwowego. W katalogu wystawy *7 Young Poles – Environments and Activities*, która odbyła się we wrześniu 1975 roku w szwedzkim Malmö, fotografię tę opublikowano obok innego, bardziej ogólnego (a zarazem bardziej dosadnego) komentarza pod adresem PRL-owskiej rzeczywistości: zdjęcia studenckiej rzeźby Kwieka z dodanym podpisem „Człowiek kutas”. W Polsce publikacja ta stała się pretekstem do tyleż humorystycznego, co absurdałnego oskarżenia artystów o „eksesy polityczne na godle państwowym”¹⁴ i wydania oficjalnego zakazu reprezentowania przez nich polskiej sztuki za granicą.

Zakaz ten obowiązywał wciąż jeszcze w 1978 roku¹⁵, gdy chcąc wyjechać na festiwal artystyczny do holenderskiego Arnhem, Kwiekulik spotkali się z odmową wydania paszportów. W akcie protestu, w październiku tego samego roku, w sopockim BWA, podczas Ogólnopolskiego Biennale Młodych, zrealizo-

13 Autorska prezentacja Kwiekulik, bez tytułu, op. cit.

14 Zob. wywiad Maryli Sitkowskiej z Zofią Kulik i Przemysławem Kwiekikiem, *Kwiekulik – Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami żywiołowymi czyli Sztuka z nerwów*, maszynopis, archiwum Kwiekulik, PDDiU, Łomianki.

15 Zakaz ten został ostatecznie uchylony przez władze rok później.

wali performance¹⁶ *Pomnik bez paszportu w salonach sztuk plastycznych*. Tradycyjne technologie i konwencje rzeźbiarskie pojawiły się w nim w charakterze wizualnych metafor, za pomocą których artyści stworzyli wyrazisty, demaskatorski komentarz do swej ówczesnej sytuacji. „Rzeźba” została tu skojarzona z ciężarem, unieruchomieniem, ograniczeniem swobody, zniewoleniem i odebraniem ludzkiej godności. Jednym z elementów wystąpienia było odczytanie przez Kulik listu do organizatorów festiwalu w Arnheim. List zawierał informacje o „aferze z orłem” i odmowie wydania paszportów, jak też propozycję wykonania na festiwalu, pod nieobecność KwieKulik i w ich imieniu, „performance korespondencyjnego” według przesłanego scenariusza. W trakcie czytania Kulik siedziała z głową wystającą przez otwór w blacie stołu, co przywołało na myśl konwencję „rzeźbiarskiej głowy portretowej”. Następnie uniosła i przechyliła stół, zmieniając jego blat w ekran dla projekcji. Wyświetlono na nim slajdy z ogólnopolskiego pleneru Młodej Rzeźby, który odbył się w 1971 roku w Legnicy. Na głowę artystki, tkwiącą w blacie stołu, zostały „zruczone” przeźrocza ukazujące stopy ciężkich, przerdzewiałych metalowych elementów. Wszystko to nastąpiło przy dźwiękach lekcji języka angielskiego, odtwarzanej z magnetofonu.

W dalszej części performance’u stopy Kulik, wciąż uwięzionej w blacie stołu, zostały zatopione przez Kwieka w gipsie wzmocnionym pakułami. Gdy gips stwardniał, artystkę „wyjęto” ze stołu, przeniesiono na niewielkie podium i ustawiono obok krzesła, którego nogi były również wtopione w gipsową podstawę. Kulik stała, trzymając w ręku teczkę z napisem „Pomysły na Arnheim”. Kwiek, po rozwinięciu wiszącego na ścianie rulonu ze słowami „*Pomnik bez paszportu w salonach sztuk plastycznych*”, usiadł obok na krześle. Oboje zastygli na kilkanaście minut, trwając w tych pozach do końca performance’u (il.16). Nawiązali w ten sposób do pełnej patosu konwencji monumentalnych pomników propagandowych, tworzących „historię zwycięzców”. Tym razem konwencję zawłaszczili jednak „zwyciężeni” po to, aby z gorzką ironią zaświadczać o swoim jednostkowym przypadku.

Innym wyrazistym przykładem użycia tradycyjnej technologii rzeźbiarskiej w nowej funkcji był performance z cyklu *Działania na głowę*, zrealizowany w listopadzie 1981 roku, w krakowskim BWA, w trakcie IX Międzynarodowych Spotkań Krakowskich. Miał on następujący przebieg. Na początku Kwiek i Kulik siedzieli na krzesłach, a ich głowy były pokryte wilgotną, „bezsztaltną” gliną. Po chwili, przesuwając krzesła po podłodze, artyści skierowali się w stronę oddalonego lustra. Aby do niego dotrzeć, musieli przedostać się przez strefę, w której znajdowała się grupa „obcych” (reprezentantów publiczności). Tam Kwiek i Kulik zaczęli własnoręcznie modelować swoje gliniane „głowy”, pozwalając jednocześnie, by w ich kształt ingerowali też „obcy” (il.17). Następnie, zbliżywszy się do lustra, artyści samotnie kontynuowali ten rzeźbiarski proces.

16 W tym okresie KwieKulik wpisywali już swe autorskie „Działania” w kontekst ogólniejszej i łatwiej rozpoznawalnej kategorii „performance”.

Wracając tą samą drogą, każde z nich jedną ręką kształtowało swoją własną „głowę”, drugą zaś „głowę” partnera. Po powtórny przejściu przez „strefę obcych”, KwieKulik zlepili swoje gliniane „głowy” tak, aby utworzyły one pojedynczy „korpus”. Wreszcie, położyli się na podłodze i zastygli na dłuższą chwilę, pozostając w tej pozycji do końca występu. Semiotyzacji i metaforyzacji zastała tu poddana sama plastyczność tradycyjnego rzeźbiarskiego tworzywa. Intrygujący proces rzeźbienia „głów” artystów, a dokładniej ich „twarzy” i „mózgów”, mógł nasuwać skojarzenia z kształtowaniem tożsamości i sposobu myślenia jednostki w relacjach z innymi ludźmi. Mógł także przywoływać na myśl konstytutywną rolę, jaką metafora „rzeźby” odgrywała – przynajmniej od czasów Platona – w dyskursie społeczno-politycznym. Interpretowany w tym kontekście, performance KwieKulik byłby gestem uwypuklenia i dramatyzacji pewnych negatywnych aspektów formowania jednostki w przestrzeni społecznych interakcji, jak również w ramach emocjonalnej, intymnej więzi dwojga ludzi.

Akt zastygnięcia i trwania w bezruchu, pojawiający się w wielu realizacjach KwieKulik, posiadał nie tylko „rzeźbiarskie” konotacje „pomnika”, „żywej rzeźby” czy „żywego reliefu”. Mógł się też kojarzyć ze statycznością obrazu fotograficznego, z „migawką” lub „żywym zdjęciem”. Artyści skądinąd często dążyli do tego, by dostosować sposób swego działania do charakteru dokumentującego je medium. Proces fotograficznej dokumentacji był też źródłem pomysłów formalnych i tematycznych dla samych działań. W przypadku performance’u *Banan i granat*, wykonanego w listopadzie 1986 roku w Galerii Dziekanka, bezruch miał zarówno odniesienia „rzeźbiarskie”, jak i „fotograficzne”. Odsuwająca się kurtyna ukazywała Kwieka i Kulik, którzy siedzieli nieruchomo, z plastikowymi kubkami na głowach. W kolejnych odśtonach na owych kubkach, a także w dłoniach artystów, pojawiały się odmienne konfiguracje przedmiotów (il.18). W swej strukturze performance zdawał się odgrywać proces fotografowania zestawu „pomnikowych alegorii” (następnego dnia cały występ został zresztą powtórzony w domu artystów, bez udziału publiczności, wyłącznie w celu utrwalenia na barwnych diapozytywach). Można go też było odczytać jako „projekcję” serii „slajdów”, prezentujących „migawki” z życia w polskich uwarunkowaniach: społeczno-politycznych, narodowych, symbolicznych, ekonomicznych, biograficznych. Rzeczowe idiomy historii indywidualnej i zbiorowej układały się w traktat o polskości, pisany z perspektywy osobistych doświadczeń KwieKulik.

W tekstach i realizacjach KwieKulik kwestia „integracji sztuk”, pojmowana jako mechanizm generowania efektów transmedialnych, od samego początku była ściśle powiązana z polityką artystyczną duetu, to znaczy z dążeniami do krytyki i reformy tych instytucji, które w rzeczywistości PRL-u lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych warunkowały twórczość artystyczną. Próby reorganizacji istniejących instytucji artystycznych oraz powoływania do życia nowych były zresztą traktowane przez KwieKulik jako część właściwej działalności artystycznej: stanowiły element „sprawnych zachowań” w konkretnych sytuacjach

bytowych, artystycznych, społeczno-politycznych itd. Wspominałem już o formułowanych na początku lat siedemdziesiątych postulatach reformy szkół artystycznych. Nieco później KwieKulik zaangażowali się w działania mające na celu powołanie nowego organu związkowego dla tych artystów, których praktyki nie mieściły się w klasycznych dyscyplinach sztuki. Miał on przybrać postać sekcji „innych mediów”, „sztuk innych” lub „sztuk nietradycyjnych”, wchodzącej w skład istniejącego Związku Polskich Artystów Plastyków, albo stać się całkiem odrębnym, niezależnym stowarzyszeniem. Próby utworzenia „innej” przestrzeni instytucjonalnej, organizowane lub współorganizowane przez KwieKulik od 1974 roku, napotykały na opór władz państwowych oraz instytucji artystyczno-kulturalnych. Najbardziej zaawansowane – pod względem formalnym i organizacyjnym – starania o wydzielenie Sekcji Inne Media (lub „Sekcji Sztuk Nietradycyjnych”) w obrębie ZPAP-u¹⁷, nastąpiły na początku lat osiemdziesiątych, zostały jednak przerwane przez stan wojenny. W 1984 roku Kwiek wystąpił z kolejną inicjatywą: stworzył zarys statutu i rozpoczął prace nad rejestracją odrębnego Stowarzyszenia Artystów Sztuk Innych. Były one prowadzone z przerwami i zakończyły się sukcesem dopiero w 1988 roku. SASI nigdy nie stało się realną siłą instytucjonalną¹⁸, do dziś pozostaje jednak symbolicznym świadectwem kompleksowości rodzimych dążeń do wprowadzenia sztuk w przestrzeń transdyscyplinarną i transmedialną.

17 Zob. J. Świdziński, Z. Kulik, P. Kwiek, *Sekcja Sztuk Nietradycyjnych? Sekcja „Inne Media”? Uzasadnienie wniosku o utworzenie w ZPAP nowej sekcji*, [w:] „Informator ZPAP”, nr 11 (89), 1980, s. 21.

18 Jak dotąd instytucjonalna działalność SASI ograniczyła się zasadniczo do organizacji kolejnych „walnych zjazdów”, połączonych z festiwalami artystycznymi i występami członków stowarzyszenia: pierwszy zjazd odbył się w Galerii Wschodnia w Łodzi (1989 rok), drugi w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie (1992 rok), zaś trzeci i czwarty w Muzeum Narodowym w Warszawie (1993 i 2001 rok). Statut SASI zakłada jednak, że działalność stowarzyszenia to „indywidualna działalność jego poszczególnych członków” (w domyśle: wszelka działalność, również ta, która nie jest realizowana pod szyldem stowarzyszenia). Gdyby wziąć to pod uwagę, należałoby zapewne uznać, że SASI jest od lat jednym z najaktywniejszych „ciał instytucjonalnych” w obrębie sztuki polskiej...

Łukasz Guzek

Teoria kontekstualna a procedura transmedialna

101

Łukasz Guzek
Teoria kontekstualna
a procedura transmedialna

Jan Świdziński sformułował teorię kontekstualną w 1976 roku. Już jednak w roku 1975, w jego tekście *Model kina*¹, pojawia się główne twierdzenie kontekstualne, zapisane w postaci tak zwanej „formuły kontekstualnej”, wzorowanej na zdaniach logicznych. Oznacza to, iż sposób rozumienia kontekstu oraz tego, czym jest „sztuka jako sztuka kontekstualna” wynikał pierwotnie z rozważań Świdzińskiego nad eksperymentami prowadzonymi – głównie pod sztandarami strukturalizmu i kina rozszerzonego – w obszarze sztuki mediów. Z tego też obszaru pochodziły pierwsze przykłady ilustrujące teorię kontekstualną. Skupienie się przez Świdzińskiego na mediach było naturalną konsekwencją jego wcześniejszego zainteresowania fotografią. Fotografia i inne media odgrywały też ważną rolę w ówczesnej praktyce artystycznej Warsztatu Formy Filmowej (WFF). To właśnie ta wspólnota zainteresowań Świdzińskiego i WFF doprowadziła do powiązania teorii kontekstualnej ze sztuką mediów.

Kontekst w ujęciu Świdzińskiego

W swoich tekstach Świdziński operuje co najmniej dwoma sposobami rozumienia określenia „kontekst” oraz „kontekstualizm”². Ogólnym, gdy mówi o sztuce w ogóle, teorii kontekstualnej, wszelkiego rodzaju odniesieniach filozoficznych i logicznych, czy też wzajemnych relacjach teorii i rzeczywistości. Szczegółowym, gdy mówi o „sztuce jako sztuce kontekstualnej”, czyli o zastosowaniach (pragmatyce) stworzonej przez siebie teorii w dziełach sztuki.

Teoria kontekstualna ujmuje sztukę z jednej strony w powiązaniu ze współczesną kulturą, ze „światem w którym żyjemy” – co przekłada się na uwzględnienie czynników społeczno-ekonomicznych – z drugiej zaś strony jako zjawisko historyczne. Kontekst to więc kontekst aktualny, ale i kontekst dziejowy. Osadzeniem bieżących zjawisk (czyli sytuacji z połowy lat siedemdziesiątych)

1 Odwołuję się do pierwszej wersji tekstu *Model kina* z 1975 roku – zob. przedruk [w:] J. Robakowski (red.), *Żywa galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1981*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 2000, s. 166.

2 Nie zachowuje jednak tej dwoistości w sposób konsekwentny, co wynika ze stylu pisania, oscylującego pomiędzy ścisłością żargonu naukowego a swobodą języka mówionego.

siątych) w historii Świdziński zajmuje się szerzej w książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*³. Przedstawia tam charakterystykę całego szeregu „logik”, wypracowanych i dominujących w danych okresach rozwoju naszej cywilizacji, a następnie wychodzących z powszechnego użycia na skutek dokonujących się w niej zmian⁴. Nie będę streszczać tu całego wywodu Świdzińskiego. Wspomnę tylko, że wyróżnia on cztery takie logiki: logikę norm, logikę wolności, logikę epistemiczną i logikę gry. Tylko ta ostatnia pozostaje adekwatna względem „szybkich przemian” ówczesnej rzeczywistości, odzwierciedlającej się w sztuce opartej na wykorzystaniu nowych mediów. W ramach tych rozważań kontekst jest rozumiany w sposób ogólny, a mianowicie jako „całość otoczenia” (*environment*)⁵. Niewiele odbiega to od potocznego i intuicyjnego rozumienia kontekstu. W takim ujęciu kontekst pozostaje kategorią niezwykle pojemną, czymś nieokreślonym czasoprzestrzennie, jak i znaczeniowo. Może też być dowolnie interpretowany.

Oryginalność cechuje dopiero szczegółowy sposób rozumienia kontekstu w stworzonej przez Świdzińskiego „formule kontekstualnej”, w której nadał on pojęciu kontekstu specyficzne znaczenie. W tekście *Model kina* Świdziński wskazuje, że jej źródłem jest sformułowanie „kontekst pragmatyczny”, jakim posługuje się Yehoshua Bar-Hillel: kontekst pragmatyczny jest koniecznym warunkiem tego, by dane wyrażenie spełniało swoją funkcję semantyczną, czyli po prostu coś znaczyło⁶. Bar-Hillel, pionier badań nad automatyczną translacją, sformułował twierdzenie mówiące, że w językach sztucznych wyrażenie okazjonalne – czyli takie, którego znaczenie zależy od kontekstu – ma jedno znaczenie w danym kontekście. Zaslugą Świdzińskiego jest powiązanie tego rozumienia kontekstu ze sztuką i wykorzystanie go do stworzenia formuły definiującej to, czym jest „sztuka jako sztuka kontekstualna”. Wydaje się, że poszczególne dyscypliny sztuki, takie jak fotografia, film czy performance, można uznać za sztuczne „języki” sztuki współczesnej, w obrębie których Świdziński kolejno testuje funkcjonowanie teorii kontekstualnej.

Formuła kontekstualna Świdzińskiego jest kwintesencją jego teorii kontekstualnej. Ma ona postać następującego zdania: „Przedmiot »O« przyjmuje znaczenie »m« w czasie »t«, w miejscu »p«, w sytuacji »s«, w stosunku do osoby/osób »o« wtedy i tylko wtedy”. Oznacza to, że kontekst jest specyficznie lokowany. Kontekst to „tu i teraz”: konkretne miejsce i czas, dotyczące konkretnej osoby lub osób. Podobnie została zdefiniowana sztuka – nie jako

3 J. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, przeł. Ł. Guzek, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009. Książka ta została napisana w języku angielskim i pierwotnie była opublikowana w 1979 roku w Kanadzie, pod tytułem *Art, Society and Self-consciousness*.

4 Początkowo, w tekście *Model kina*, Świdziński używał jeszcze terminu „modele”. Ostatecznie jednak zdecydował się od niego odstąpić i zaczął mówić o „logikach”.

5 „Otoczenie” to termin ogólny i potoczny, natomiast „environment” posiada szersze konotacje, odsyłające do praktyk ówczesnej sztuki.

6 Zob. uwagi Jana Piekarczyka na temat sztuki kontekstualnej Świdzińskiego i pojęcia kontekstu pragmatycznego – J. Piekarczyk, *Galois*, www.galoisquarterly.webpark.pl

wieczny, pozaczasowy byt, co odpowiada jej tradycyjnemu rozumieniu, lecz kontekstualnie, czyli w związku z jej każdorazowym „tu i teraz”. Tak samo jak znaczenie wypowiedzi, definicja sztuki może być ustalana tylko w związku z określonym kontekstem.

Formuła kontekstualna opisuje pewien specyficzny typ relacji czasoprzestrzennej, którą można nazwać relacją kontekstualną. Formuła ta uzupełnia i uszczegóławia potoczny, ogólny sposób rozumienia kontekstu. Oba sposoby rozumienia wchodzi ze sobą w relację: kontekst rozumiany jako konkretne „tu i teraz”, dotyczące konkretnej osoby lub osób, zostaje powiązany z otoczeniem (*environment*) i wobec niego zrelatywizowany. Sztuka jako sztuka kontekstualna dotyczy poszczególnych rodzajów twórczości artystycznej opartych na relacji kontekstualnej i opisanych w tekście *Model kina* – takich jak performance, projekcja, czy film – a jednocześnie osadza sztukę w szerszym kontekście wspomnianych już „logik” rządzących „światem, w którym żyjemy”.

Forma zapisu formuły kontekstualnej nawiązuje do założeń przyjętych przez Josepha Kosutha, który swoje pierwsze definicje-dzieła sztuki konceptualnej nazywał „zdaniami sztuki” (*art propositions*), co miało przydać jego praktyce artystycznej znamion naukowej obiektywności. Podobnie naukowy kierunek dociekań nad sztuką wybrał Świdziński, gdy w połowie lat sześćdziesiątych zakładał Dział Badań nad Sztuką przy Polskim Towarzystwie Cybernetycznym. Według Kosutha istotą sztuki konceptualnej jest „tworzenie znaczeń” (*making meanings*), stąd też zajmuje się ona definicją, pojęciem, ideą, a w konsekwencji rozrywa związek znaczenia z formą wizualną i materialną dzieła. Znaczenie lokuje się poza tak rozumianą formą. Sztuka konceptualna to sztuka poza formą, ale nie sztuka pozbawiona formy – choć często tak właśnie rozumie się konceptualizm. Sam Kosuth zaproponował nową formę dla sztuki, tworząc swój projekt realizacji sztuki jako idei (*art as idea as idea*). Został on nakreślony w tekście *Sztuka po filozofii*, czyli w pierwszym okresie uprawiania przez artystę sztuki konceptualnej; umownie jest to tzw. „pierwszy” Kosuth.

W perspektywie historycznej, teoria kontekstualna (wraz z formułą kontekstualną) jest odzwierciedleniem zmiany parametrów ontologicznych dzieł sztuki, jaka stopniowo dokonywała się w sztuce po II Wojnie Światowej. Wyrazem tego procesu jest między innymi wzrost roli form efemerycznych, akcyjnych – ogólnie rzecz biorąc, wszelkiego rodzaju działań na żywo – a także realizacji odwołujących się do kategorii obecności, do jakich należą rozmaite typy instalacji. Jednocześnie pojawia się sztuka wykorzystująca media, która z czasem zaczyna odgrywać rolę wiodącą. Szczytowy moment procesu wprowadzania do sztuki form efemerycznych, w tym medialnych, przypada na połowę lat siedemdziesiątych, a zatem na okres dojrzałego konceptualizmu. To wtedy Kosuth postuluje, aby artysta, zamiast prowadzić logiczno-lingwistyczne analizy pojęć i proponować nowe definicje sztuki – czyli dodawać coś do zakresu pojęcia „sztuka” – pracował jako antropolog, który w centrum zainteresowania stawia człowieka i jego kulturę. Umownie jest to tzw. „drugi” Kosuth, z tekstu pod

znamiennym tytułem *Artist as Anthropologist*. Używając określenia „artysta jako antropolog”, a nie „sztuka jako antropologia”, Kosuth wskazuje, że nie chodzi mu już o nową definicję sztuki, lecz o określenie nowej roli artysty. „Sztuka jako sztuka kontekstualna” Świdzińskiego jest propozycją komplementarną wobec postulatów Kosutha. Stanowi też krytykę wczesnego, quasi-naukowego konceptualizmu opartego na tautologii. Formuła sztuki kontekstualnej wiąże znaczenie dzieła z jego aktualnym kontekstem kulturowym. Bierze też pod uwagę różne efemeryczne sposoby konkretyzacji dzieł sztuki konceptualnej, w tym akcjonizm, medializm (w tekście *Model kina*), a w późniejszym okresie performance. Uwzględnia tym samym wskazaną wcześniej, ontologiczną przemianę sztuki, jak również towarzysząca jej zmianę statusu artysty.

Według Świdzińskiego, najlepszym wyrazem i sposobem realizacji sztuki kontekstualnej jest performance. Tak zdecydowane uprzywilejowanie jednej z dyscyplin artystycznych pojawia się jednak dopiero w późniejszych tekstach i w późniejszej praktyce artysty⁷. W roku 1975, w tekście *Model kina*, performance stanowi jedynie część szeroko rozumianej tendencji konceptualnej i jest omawiany w ścisłym związku z działaniami medialnymi, najbardziej wówczas aktualną formą praktyk artystycznych. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych Świdziński realizuje serię *Działań lokalnych*, w których jeszcze silniej uwidacznia się jego zwrot ku człowiekowi rozumianemu jako podmiot kultury. W 1979 roku, w pracy *Stale mówimy o człowieku*, zrealizowanej w Galerii Małej w Warszawie, artysta deklaruje: „Nie mówmy o człowieku »w ogóle«, mówmy o człowieku konkretnym, takim, który istnieje w rzeczywistości, takim, który jest określony własną sytuacją, w której istnieje”. Ów stopniowy „zwrot ku człowiekowi”, powiązany z krytyką modernizmu, przypomina drogę, jaką przebył Kosuth od tautologicznej koncepcji wyłożonej w tekście *Sztuka po filozofii*, do postulatów zawartych w *Artist as Anthropologist*. U Świdzińskiego wyrazem tego zwrotu staje się też uprzywilejowane miejsce, jakie w jego ówczesnej praktyce artystycznej oraz w dyskursie teoretycznym zyskuje performance. Pisze o tym w swej najnowszej książce *Sztuka i jej kontekst*, stanowiącej swoiste *résumé* jego dorobku życiowego:

Tworząc performance wchodzimy w kontakt z rzeczywistością, w której aktualnie się znajdujemy i – co najważniejsze – z rzeczywistością, która stwarza nam szansę wejścia w kontakt z innymi. Performance staje się wytwarzaniem wspólnoty przez spotkanie ze mną takim, jakim jestem. Jest to lokalna kultura w sensie innym niż terytorialny. W epoce stałych przemieszczeń (rzeczywistych czy wirtualnych) zostaje zatarta granica między tym, co jest tylko moje – a tym, co należy do kogoś innego. Między obiektywnym a subiektywnym, między tym, co prezentowane –

7 W sztuce konceptualnej zanika podział na teorię i praktykę. Konferencje (wykłady, referaty etc.) są w konceptualizmie pełnoprawnymi formami uprawiania sztuki. Jest to jeden z powodów, dla których ich opisy zajmują tak ważne miejsce w książkach Świdzińskiego.

a tym, co prezentuję, między tym, co jesteśmy skłonni uważać za prawdę – a tym, co tylko i wyłącznie za opinię, między przekonaniami innych – a moimi, między tym, co naturalne – a tym, co sztuczne. Między tym, co mielibyśmy ochotę nazwać sztuką – a tym, co jest życiem... I to zacieranie granic oraz wynikająca stąd otwartość na świat innych, to porozumienie i solidarność (w miejsce z góry przyjętych zasad), jest tym, co sprawia, że to performance najlepiej wyraża rozumienie sztuki jako kontekstu⁸.

Performance jest sztuką, która „z natury” dzieje się „tu i teraz”, w obecności lub przy udziale osób znajdujących się w danym miejscu i czasie. Dzieło sztuki performance „z natury” jest powiązane z kontekstem swego zaistnienia, a zatem pozostaje w zgodzie z przytoczoną wyżej formułą kontekstualną. Performance jest sztuką *par excellence* kontekstualną. „Performance »jest taki, jaki jest« w czasie, gdy go robimy”⁹, pisze Świdziński. Przykładem może być seria jego działań *Puste gesty*. Polegały one na powtarzaniu zwykłych, banalnych gestów, jakie wykonujemy codziennie, często nawet nieświadomie. W trakcie performance ich „pustka” była jednak – zgodnie z zasadą wyrażoną w formule kontekstualnej – każdorazowo wypełniana odmienną treścią.

Formuła kontekstualna zakłada obecność. Właśnie dlatego sztuka performance, oparta na dosłownym rozumieniu obecności, jest najlepszym sposobem urzeczywistnienia formuły kontekstualnej w praktyce artystycznej. Zbliża to „sztukę jako sztukę kontekstualną” do Deweyowskiej sztuki jako bezpośredniego doświadczenia życiowego (pragmatycznego). Sztuka nie zajmuje się już definiowaniem sztuki (tautologią), ale obecnością. W realizacjach „kina jako struktury”, które opisuje Świdziński w tekście *Model kina*, obecność pełni rolę konstytutywną. Zaznacza się ona w procesie tworzenia filmów, ale i w procesie ich odbioru. Tworząc swe dzieło, swoiste „laboratorium” form filmowych, artysta analizował elementy danej struktury wizualnej. Odbiór takiego dzieła polega na dokonaniu podobnej analizy. W przypadku zaś, gdy dzieło przybiera postać performance lub instalacji interaktywnej, jego odbiór jest tożsamy z uczestnictwem w kreowanej przez nie sytuacji.

Czego modelem jest „model kina”?

Przyjrzyjmy się tytułowi tekstu *Model kina*. Czym jest model? „Słowo model oznacza tu zwerbalizowaną strukturę abstrakcyjną odnoszącą się do jakiejś określonej części rzeczywistości empirycznej. Chodzi o spójny zbiór elementów, które mogłyby być uznane za niezmienniki organizacji systemów danego typu,

8 J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, Ośrodek Działań Artystycznych, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Piotrków Trybunalski i Radom 2009, s. 82-83. Pierwodruk: *L'Art et son Contexte*, Inter, Le Lieu, Quebec 2005.

9 Ibidem, s. 81.

lub przebiegów procesualnych danego typu”¹⁰. Modelowanie zmierza do wyodrębnienia i nazwania niezmiennych elementów tworzących strukturę (system). Ujmując to „po Kosuthowsku”, modelowanie jest „tworzeniem znaczeń”. Zarazem jednak, inaczej niż w konceptualizmie „pierwszego” Kosutha, model musi być powiązany z rzeczywistością empiryczną, musi odnosić się do czegoś, co istnieje, a w efekcie musi na przykład przybrać postać dzieła sztuki. Mówiąc zaś o „kinie”, Świdziński ma z kolei na myśli „kino strukturalne” bądź „kino rozszerzone”, czyli wiodące tendencje sztuki mediów tego czasu. Analizy strukturalne dzieł w tekście *Model kina* zmierzają do wskazania oraz nazwania niezmiennych elementów i zasad – nazwijmy je strukturalnymi – którymi posługują się artyści sztuki mediów; podstawową zasadą „kina jako struktury” Świdziński odnajduje oczywiście w formule kontekstualnej, traktowanej jako zasada realizacji dzieła. Wreszcie, *last but not least*, „model kina” odnosi się do „świata w którym żyjemy” i „cywilizacji szybkich zmian” (a ściślej do jej stanu z około 1975 roku). Interpretacja kulturoznawcza pozwoliłaby zapewne wskazać szersze elementy kulturowe składające się na „model kina” i przekształcające go w rodzaj pojemnej metafory.

Współpraca Świdzińskiego z WFF rozpoczęła się w 1971 roku, w trakcie I Festiwalu Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie¹¹. Świdziński pojawił się tam, mimo, iż metrykalnie był starszy niż większość uczestników – studentów i absolwentów szkół artystycznych. Opublikowany rok wcześniej tekst jego autorstwa *Spór o istnienie sztuki*¹² wywarł duże wrażenie na środowisku artystycznym, głównie dzięki podjęciu samego problemu istnienia sztuki. Rozpoczęta wtedy współpraca z WFF trwała praktycznie do końca istnienia grupy, czyli do roku 1977. Przełomowym dla wzajemnych kontaktów był rok 1975 – moment, gdy WFF zaczął zyskiwać znaczenie na międzynarodowej scenie artystycznej, potwierdzając je jeszcze i ugruntowując w roku następnym. Świdziński uczestniczył w licznych w tym okresie wyjazdach grupy na międzynarodowe wystawy i festiwale, na których sam prezentował swoje dociekania teoretyczne. Można powiedzieć, że był wówczas „teoretykiem grupy”¹³. Po roku 1976 jego współpraca z WFF wyraźnie się jednak rozluźnia. *Model kina* stanowi zatem jej ukoronowanie, a zawarte w nim analizy prac filmowych wyznaczają najwyższy poziom zainteresowania Świdzińskiego sztuką mediów jako tym rodzajem praktyki artystycznej, który najlepiej odpowiada założeniom teorii kontekstualnej. Świdziński zestawia tam przykłady prac twórców z całego świata z pracami artystów WFF, upatrując w nich wszystkich wyrazu współczesnych tendencji sztuki i cywilizacji w rozwoju historycznym. Istotnie, ówczesne prace WFF należą do

10 A. Wierciński, *Magia i religia*, Nomos, Kraków 1994, s. 123.

11 Zob. J. Robakowski (red.), *Żywa galeria...*, op. cit., s. 38.

12 J. Świdziński, *Spór o istnienie sztuki*, [w:] „Życie i myśl”, nr 5, 1970.

13 Jak już jednak wspominałem, teksty, wykłady, panele dyskusyjne i konferencje były radykalnymi formami sztuki konceptualnej i tak też były traktowane przez Świdzińskiego. Tworzył on własne taśmy – filmy, będące zapisem jego wypowiedzi teoretycznych (powstały trzy takie taśmy, dziś niestety zaginione).

najbardziej reprezentatywnych przykładów kina strukturalnego lub rozszerzonego, co zostało wykazane w badaniach Ryszarda W. Kluszczyńskiego na temat WFF¹⁴. Świdziński w *Modelu kina*, osadzając realizacje artystów WFF w teorii mediów i zestawiając z twórcami światowymi, czyni pierwsze próby stworzenia wzorców rozumienia oraz interpretacji ich prac. W tym okresie tworzona przez Świdzińskiego teoria sztuki opiera się na konstrukcjach zaczerpniętych z logiki. To one dostarczają modelu dla formuły kontekstualnej. Oznacza to, iż w swej głównej inspiracji oraz pierwotnym ujęciu teoria kontekstualna przynależy wciąż jeszcze do nurtu konceptualizmu analitycznego „pierwszego” Kosutha.

Jednocześnie, w 1975 roku, Świdziński zaczyna blisko współpracować z grupą artystów należących do grona założycieli powstałej rok wcześniej, wrocławskiej Galerii Sztuki Najnowszej. Byli to Anna i Roman Kuterowie oraz Lech Mrozek. Świdziński staje się (nieoficjalnie) twórcą programu galerii. W efekcie tej współpracy powstaje tzw. wrocławska grupa kontekstualna (nazwa zwyczajowa). Artyści wspólnie wprowadzają teorię Świdzińskiego w praktykę. Główną próbą urzeczywistnienia programu „sztuki jako sztuki kontekstualnej” jest projekt *Działania lokalne*. Był on realizowany w społecznościach wiejskich, oddalonych od terytoriów sztuki współczesnej. Miał na celu zestawienie sztuki z kulturą lokalną, ich wzajemną konfrontację i będącą jej efektem kontekstualizację działań artystycznych. Kontekstualizm praktykowany w kręgu grupy wrocławskiej czerpał też inspiracje ze sztuki socjologicznej tworzonych przez członków Collectif d’art sociologique (Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thenot)¹⁵, z którymi Świdziński nawiązał bliski kontakt¹⁶.

Zwrot od logiki ku socjologii sztuki oraz sztuce uprawianej jako antropologia i etnografia okaże się być trwałą tendencją w sztuce Świdzińskiego. Będzie się ona rozwijać w następnych latach¹⁷. Znika natomiast zainteresowanie mediami. Media, w takim ujęciu, w jakim prezentuje je Świdziński w *Modelu kina*, pozostają zbyt bliskie konceptualizmowi „pierwszego” Kosutha. Zmiana sposobu myślenia o sztuce dokonuje się u Świdzińskiego stopniowo, ale staje się wyraźnie uchwytna właśnie po 1975 roku. Doświadczenie wyniesione z realizacji *Działań lokalnych* owocuje kolejnymi opracowaniami, poczynając od książki *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*. Po analizach „logik” rządzących cywilizacją w rozwoju historycznym, w zakończeniu tego tekstu po-

14 Kluszczyński pisał wielokrotnie na temat WFF. Podstawowa praca to: R.W. Kluszczyński, *Warsztat Formy Filmowej*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000.

15 Collectif d’art sociologique został założony w 1974 roku – dziesiątego października tegoż roku miała miejsce publikacja pierwszego, założycielskiego manifestu grupy w piśmie „Le Monde”. Jako grupa artystyczna, Collectif d’art sociologique działał do 1978 roku.

16 Fischer i jego kolektyw prezentowali swoje interwencje i prace wideo w warszawskiej Galerii Współczesnej w 1975 roku. Świdziński spotkał też Fischera w 1976 roku w Toronto. W efekcie, członkowie grupy po raz drugi przyjechali do Polski w 1977 roku, na zaproszenie Świdzińskiego, na konferencję „Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości”. Później Świdziński pojechał do Paryża z wykładem *L’Art et transformation sociale* [Sztuka i przeobrażenia społeczne], który wygłosił w otwartej przez Fischera w maju 1976 i działającej przez dwa lata, alternatywnej szkole École sociologique interrogative, pełniącej też rolę forum dyskusyjnego.

17 Zagadnieniu temu należałoby jednak poświęcić osobny tekst.

jawia się, niejako w charakterze postulatu, stwierdzenie o potrzebie poszukiwania „konkretnie istniejącego świata”¹⁸ – nie jest nim już wówczas sztuczny świat naszej cywilizacji oraz sztuki. Rozważania te zostały ugruntowane w teście *Freedom and Limitation*¹⁹ [Wolność i ograniczenie] z 1987 roku, a ich podsumowaniem jest ostatnia książka Świdzińskiego *Sztuka i jej kontekst* z 2005 roku. Opisując w niej z perspektywy czasu praktykę kontekstualną, Świdziński przywołuje właśnie *Działania lokalne*, a nie medialne prace WFF²⁰. Co ciekawe, teoria kontekstualna (wraz z formułą kontekstualną) nie uległa modyfikacjom, gdy została zastosowana do innego typu sztuki niż działania medialne WFF. Z drugiej strony, prace Świdzińskiego powstałe w ramach *Działań lokalnych* bazują wciąż na metodzie strukturalnej, fotograficznej i filmowej wypracowanej w WFF; przykładem może być fotograficzna praca Świdzińskiego *Wolność i ograniczenie*, realizowana na zasadzie metrycznej – fotografowanie tego samego motywu, widoku z okna, co godzinę, przez dwadzieścia cztery godziny. Tym niemniej zwrot ku badaniom nad szeroko rozumianą kulturą pozwolił Świdzińskiemu wyprowadzić sztukę poza obszar zagadnień tautologicznych, ku modelowi „artysty jako antropologa”, czyli ku temu, co proponował „drugi” Kosuth.

Wróćmy do *Modelu kina*. Świdziński rozpoczyna swe rozważania, tak jak miał to w zwyczaju robić w innych wywodach, od osadzenia „modelu kina” w historii, czyli wskazania modeli poprzedzających. Wyróżnia trzy modele sztuki, powiązanie z otoczeniem kulturowym, czyli naszą cywilizacją. To powiązanie przyjmuje za aksjomat; nie analizuje owych związków, poprzestając na stwierdzeniu, że znajdują one odzwierciedlenie w naturze, czy inaczej mówiąc – w morfologii sztuki. Na ich bliższą analizę przyjdzie czas w następnych publikacjach, takich jak *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, powstających po bliższym zapoznaniu się z pokrewnymi koncepcjami i postawami, na przykład artystów z Collectif d’art sociologique. Póki co, w *Modelu kina* Świdziński postępuje jeszcze ścieżką nauk ścisłych (czyli drogą wskazaną przez „pierwszego” Kosutha), a nie społecznych. Opracowany przez niego podział można oczywiście poddać krytyce, jednak moim celem nie jest analiza jego zasadności, lecz skutków – wniosków, do jakich pozwalał on dojść artyście. To one wyznaczają bowiem teoretyczną ramę prezentacji konkretnych form sztuki współczesnej, zarówno praktyk samego Świdzińskiego (performance), jak i realizacji innych artystów (WFF).

Świdziński wyróżnia następujące modele: uniwersalny (nie poświęca mu zbyt dużo uwagi, uznając go za oczywisty – wymienia jedynie „wielkie kino” Roberto Rosseliniego, Michelangela Antonioniego, René Claira i Luisa Buñuela), relatywistyczny (obejmujący awangardy artystyczne z ich wiodącym hasłem „sztuka dla sztuki”) oraz trzeci, dający się ująć w formule „kino jako struktura”. Dalej

18 J. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, op. cit., rozdział *Rzeczywistość lokalna*, s. 131.

19 J. Świdziński, *Freedom and Limitation - The Anatomy of Postmodernism*, Syntax Publishing, Calgary 1987.

20 J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, op. cit., rozdział *Kontekstualna praktyka. Działania lokalne*.

analizuje jedynie ów trzeci model. Zanim przyjrzymy się bliżej tej analizie, zwróćmy uwagę na pewien szczegół. Świdziński używa sformułowania „kino jako struktura”, mówi też o „sztuce jako sztuce kontekstualnej”. Nie jest to zabieg czysto językowy. Z jednej strony, słowo „jako” oznacza zastępstwo, jednak z drugiej strony odsyła do postawy badacza i artysty, który nie wygłasza „mocnych” twierdzeń, lecz raczej zgłasza hipotezy, podkreślając swą niepewność i wahanie. Dokładną wykładnię owego „jako” znajdziemy w książce *Sztuka i jej kontekst*. Świdziński pisze tam, że zastępuje ono „jakiś termin, co do którego nie mamy pewności, czy jeszcze można go użyć. Dlatego swój manifest nazwałem: »sztuka jako sztuka kontekstualna«, a nie po prostu »sztuka kontekstualna«”²¹.

Podstawowe założenia modelu „kina jako struktury” Świdziński wywodzi z pochodzących z 1970 roku koncepcji i realizacji Paula Sharitsa. Powołuje się na główne pojęcie, za pomocą którego Sharits określa istotę swojego kina, a mianowicie na ideę „nieznaczącej składni” (*meaningless syntax*). Podkreśla ona zainteresowanie wewnętrzną budową (strukturą) dzieła oraz rządzącymi nią zasadami, czyli – jak się to określało w używanym wówczas żargonie konceptualizmu – morfologią, nie zaś narracją, treścią, literaturą, rozrywką. Przypomina to założenia wyłożone w tzw. drugim manifestie WFF z 1975 roku, opublikowanym w tym samym zeszycie WFF „Warsztat” (nr 7 z 1975 roku), co *Model kina*. (Manifest ten, wbrew konwencji gatunku, nie tyle zapowiadał przyszłe działania twórców WFF, ile stanowił podsumowanie ich dotychczasowego, sporego już wtedy dorobku. Był więc przejawem świadomości tego, czym jest film, nabytej w procesie i doświadczeniu twórczym. Tekst Świdzińskiego, opublikowany razem z Manifestem WFF, wydaje się stanowić jego teoretyczne uzasadnienie, osadza bowiem zawarte w nim postulaty w szerokim kontekście historii sztuki i kina strukturalnego). W Manifestie, w punkcie drugim, czytamy: „Odrzucamy również wszelkie inne użytkowe funkcje, wzięte spoza istoty kina, a więc: politykowanie, moralizowanie, estetyzowanie, i bawienie widza”²². Dalej pada ważna deklaracja: artyści WFF podkreślają, że nie mają „ambicji konstruowania obrazu świata (więc niejako ukończenia dzieła)”, Oznacza to, że ich dzieło ma charakter otwarty, jest modelem. Jednocześnie, jak dodają, daje ono szansę „subiektywnemu”, czyli jest otwarte na obecność, zbliżając się pod tym względem do formuły kontekstualnej.

W tekście Świdzińskiego znajdziemy analizy filmów WFF prowadzone z pozycji strukturalnych. Sam nie będę analizował konkretnych realizacji WFF, gdyż doskonale zrobił to już Kluszczyński, a także ze względu na fakt, że nie one same są właściwym tematem moich rozważań, lecz abstrakcyjny „model kina”. W uchwyceniu jego specyfiki najważniejszą rolę odgrywa zdaniem Świdzińskiego czas. Wydaje się to oczywiste, gdyż chodzi tu o kino, i to kino strukturalne.

21 J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, op. cit., s. 47.

22 WFF, *Manifest*, [w:] J. Robakowski (red.), *Żywa galeria...*, op. cit., s. 162.

ralne, w którym czas jest jednym z elementów „składni” (*syntax*), owej wewnętrznej budowy, podobnie jak we wszelkiego typu strukturach mających budowę „metryczną” (by nawiązać tym określeniem do Petera Kubelki, na którego kilkakrotnie powołuje się w tym tekście Świdziński). „Kino jako struktura” operuje czasem statycznym. Oznacza to, że zakłada, iż „wszystko co istnieje, istnieje teraz, w tym momencie”²³. W tym miejscu rozważania nad „kinem jako strukturą” stykają się z formułą kontekstualną i zapisanym w niej, specyficznym pojęciem kontekstu: czas statyczny odsyła do „tu i teraz” danej osoby lub osób. Formuła kontekstualna pozwala uchwycić ten statyczny czas, czyli czas aktualny, jako bazowy element struktury. W zależności od rodzaju dzieła i elementów, z jakich się składa, może być to czas percepcji, partycypacji, akcji, projekcji. Świdziński podkreśla, że „nie ma odrębnych czasów – czasu sztuki i czasu rzeczywistego”²⁴. I dalej pisze: „wprowadzenie czasu aktualnego materializuje go. Staje się on parametrem oglądanej rzeczywistości filmowej. Tyle widzimy z rzeczywistości, ile poświęcamy czasu na jej oglądanie”²⁵. Film jako struktura aktualizowana „tu i teraz” w pełni wpisuje się w formułę kontekstualną, ta zaś może być wzorem dla rozumienia i interpretacji tego typu dzieł.

W realizacjach odpowiadających modelowi „kina jako struktury” wzrasta też rola obecności, wprowadzanej do struktury dzieł sztuki dzięki aktywizacji ich związku z przestrzenią (w instalacjach), bądź w postaci akcji bezpośredniej. Do tego typu działań Świdziński zalicza opisujące przestrzeń filmy Ryszarda Waśki *Rejestracja*, *Teoria przestrzeni* i *Układ I-IV*, instalacje medialne typu *closed circle* Wojciecha Bruszewskiego, powiązane też z akcją, jak na przykład *Transmisja przestrzenna*, filmy oparte na „zapisie mechaniczno-biologicznym” Józefa Robakowskiego, jak na przykład *Idę*, a także akcje dokamerowe Waśki oraz Pawła Kwieka. Przytacza także, wielokrotnie później omawianą, pracę Andrzeja Różyckiego *Żywa projekcja*, instalację, która obejmowała projekcję za pomocą spreparowanego projektora.

We wszystkich filmach WFF wymienianych przez Świdzińskiego (jak również w wielu innych realizacjach filmowych WFF) istotny jest czas statyczny: „tu i teraz” sytuacji powstania dzieła, a także jego percepcji. Sposób konstruowania i użycia czasu jest więc kolejnym czynnikiem, który sprawia, że element obecności zyskuje w nich znaczenie konstytutywne, a także zbliża je do akcjonizmu i sztuki performance. Dzięki temu, formuła kontekstualna może opisywać zarówno filmy, jak i działania peformatywne.

23 J. Świdziński, *Model kina*, op. cit., s. 171

24 Ibidem.

25 Ibidem.

Środki artystyczne używane w realizacjach wpisujących się w model „kina jako struktury” oraz w sztuce performance łączy relacja, którą można określić jako transmedialną. Transmedialność daje się opisać jako procedura twórcza oparta na transferach między medialnych. Przeniesieniu mogą podlegać wyznaczniki danego medium, bądź też praktyk definiujących pole danej dyscypliny w inne obszary medialne i dyscyplinarne. Transfer może też dotyczyć określonego sposobu myślenia, idei artystycznych, podejmowanych przez twórców zagadnień itp. W omawianym przypadku oba te aspekty są ze sobą ściśle powiązane.

Przejście od modelu „kina jako struktury” do sztuki performance i przeniesienie strukturalnych wyznaczników jednej dziedziny w drugą dokonuje się w teorii kontekstualnej Świdzińskiego stopniowo, od roku 1975 do końca lat siedemdziesiątych. Jest procesem komplementarnym wobec przemiany w obrębie szerokiej tendencji konceptualnej w sztuce, którą streszcza różnica między „pierwszym” a „drugim” Kosuthem. Świdziński pozostawał blisko źródeł tej przemiany, stąd też ów transfer w ramach jego sztuki odpowiada powszechniejszej tendencji. Formuła kontekstualna była pierwotnie opracowana w oparciu o analizy filmów Paula Sharitsa i WFF, jako zapis zasady rządzącej „kinem jako strukturą”. W tego typu pracach strukturalnych, jak i w całej szerokiej tendencji konceptualnej, znaczącą rolę odgrywała obecność, przybierająca postać rozmaitych otwartych form przestrzennych, instalacji, jak i działań performatywnych. W późnych latach siedemdziesiątych to właśnie sztuka performance zyskała rolę wiodącą w praktyce Świdzińskiego. Wciąż jednak podlegała tej samej zasadzie strukturalnej, jaką wyraża formuła kontekstualna. Przejście transmedialne dotyczyło więc zasady i formy prac opartych na obecności – pełniła ona konstytutywną rolę zarówno w realizacjach należących do nurtu „kina jako struktury”, jak i w realizacjach z zakresu sztuki performance. Przekłada się to również na wspomniane już wcześniej zastosowanie metody strukturalnej, fotograficznej i filmowej WFF w realizowanych przez Świdzińskiego *Działaniach lokalnych*.

Kazimierz Piotrowski
**Skopofilia a problem
transmedialności w sztuce**

112

Zdobienie mieszkania kwiatami na przyjęcie ukochanej, podróże poślubne do pięknych miast i pięknych krajobrazów mają swój odpowiednik np. w zachowaniu się australijskiego ptaka altanowego, który przed zbudowaną przez się w celach miłosnych altaną gromadzi, nieraz z wielkim nakładem trudów, ozdobne muszelki, lśniące kamyki, barwne pióra, kawałki białych kości i inne dostępne mu klejnoty. Trzeba dodać, że altana jest tylko pałacem, służącym miłości i pięknu, a nie ma, jak się zdaje, żadnych funkcji użytecznych, bo ptak altanowy gniazdo swoje buduje na drzewie. Podobnie zachowuje się ptak ogrodnik (*Amblyornis*), tylko że gdy ptak altanowy znosi trwałe ornamenty, ptak ogrodnik zdobi teren przed swą altaną barwnymi jagodami i kwiatami, zmieniając je jak więdną i usuwając zwiędnięte na specjalny śmietniczek.

Stanisław Ossowski¹

Przy dzisiejszym stanie wiedzy przywoływanie naturalistycznych rozważań Ossowskiego nad wpływem popędu seksualnego na sztukę można by uznać za prowokację, gdyby nie fakt, że rzucają one istotne światło na związek skopofilii – czyli popędu do oglądania – z interesującym nas tutaj problemem transmedializmu. Trudno oprzeć się wrażeniu, że w swym podejściu do medium sztuka naszej zachodniej cywilizacji przypomina raczej technikę ogrodnika niż altannika. Choć obie bazują na naturalnej skłonności do oglądania i zaspokajają tę samą odwieczną popędliwość, to technika ogrodnika jest ewolucyjnie bardziej zaawansowana i wyrafinowana. Oprócz ekonomii perwersji (odwracania funkcji jakiegoś organu, względnie medium), praktyka ogrodnika silnie akcentuje ekonomię subwersji (obalania). Pomiędzy techniką altannika i techniką ogrodnika zachodzi oczywiście konwergencja: obie dotyczą kumulacji, gdyż ptaki gromadzą stosowne przedmioty w atrakcyjnie wizualnie kolekcje. O ile jednak w pierwszym przypadku kumulacja ma występować samodzielnie, o tyle w drugim motyw libidalny jest uzupełniany bądź wypierany przez motyw tanatologiczny w momencie eliminacji przedmiotu z kolekcji.

1 S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 320.

Oczywiście samo to porównanie jest konceptem, ale konceptem uprawnionym. W obu przypadkach chodzi bowiem o skopofilię, bez której trudno byłoby pojąć „społeczeństwo spektaklu”, w jakim od wielu dekad żyjemy. Gdybyśmy chcieli szukać jakiejś dobrze ugruntowanej analogii pomiędzy wspomnianymi technikami – perwersyjną techniką altannika i perwersyjno-subwersyjną ogrodnika – a tendencjami w zachodniej kulturze i sztuce XX wieku, to moglibyśmy na przykład prześledzić przejście od logiki klasycznej (logistyki), opartej na metalogicznej zasadzie monotoniczności (kumulatywności), do logiki niemonotonicznej (unieważniającej). Analogia ta nie będzie żadną intelektualną ekstrawagancją, jeżeli logikę monotoniczną przyporządkujemy konceptualizmowi Josepha Kosutha, a niemonotoniczną kontekstualizmowi Jana Świdzińskiego – co też ostatnio uczyniłem, zestawiając ze sobą te dwa przejawy XX-wiecznego konceptyzmu². Konceptualizm i kontekstualizm są otwarte na transmedializm. Kosuth, niczym altannik, wyznaje przeciwieństwo zasady Donalda Judda, która głosi, że jeśli artysta uzna coś za dzieło sztuki, to jest to sztuka. Sytuacja ta odpowiada mechanizmowi perwersji i zasadzie kumulatywności (a jej egzemplifikacją może być Duchampowskie „przekręcenie” pisuaru). Z kolei Świdziński ujmuje sztukę jako *pusty znak*, który nabiera znaczenia dopiero w danym kontekście: to, co jest artystycznie prawdziwe w jednym kontekście, nie jest prawdziwe w innym. Świdziński, niczym ogrodnik, wyczulony jest na moment akceptowalności czegoś jako sztuki w konkretnym miejscu i czasie, w konkretnych okolicznościach. Tak więc Świdziński-ogrodnik jest w swej perwersji subwersyjny, nie wierzy w możliwość nieograniczonej multiplikacji (kumulacji) znaczenia w sztuce, w co wierzył z kolei Kosuth-altannik. Świdziński zakłada pewien skończony obszar, w którym sztuka jest nieustannie weryfikowana: przedmioty, które kiedyś należały do sztuki, mogą przestać nią być w innych warunkach, tak jak przedmioty w kolekcji ogrodnika tracą dlań swoją atrakcyjność. Model sztuki stworzony przez Świdzińskiego jest bardziej realistyczny, jeśli prawdziwa jest teza, że wszyscy myślimy niemonotonicznie. Tak twierdzi David Makinson, który zaproponował pozytywne ujęcie logik niemonotonicznych. Owe „logiki i rozumowania unieważniające”, jak je nazywa Makinson, są to rozumowania, w których raz dowiedziona konkluzja nie musi zawsze pozostawać ważna, lecz może ulec unieważnieniu, gdy zmianie ulegną okoliczności: „Krótko mówiąc, daną relację konsekwencji nazwiemy »niemonotoniczną« wtedy i tylko wtedy, gdy może być tak, iż zdanie x jest konsekwencją zbioru zdań A, ale nie jest konsekwencją jego nadzbioru A v B”³. Teza ta jest niezwykle ważna dla proponowanego tu rozumienia roli medium w sztuce.

W rozważaniach nad problemem transmedializmu w sztuce proponuję wyjść od naturalnej dążności zwierzęcej, jaką jest skopofilia. Instynkt spektaklu

2 K. Piotrowski, *Jan Świdziński w poszukiwaniu logiki bez cierni*, [w:] B. Łukasiewicz (red.), *Global Communication Festival*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Radom 2009, s. 20-22.

3 D. Makinson, *Od logiki klasycznej do niemonotonicznej*, przeł. T. Jarmużek, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2008, s. 1-2.

osiąga swą potęgę w ludzkiej kulturze. Oczywiście realizując tę tendencję do intensyfikowania widowiska, skopofilia – co wiemy z badań psychiatrycznych – wyradza się w perwersję lub też, przeciwnie, w subwersję. Perwersja jest powierzchnią ekonomią odwrócenia funkcji, a jej przejawem w sztuce jest kumulatywny efekt hybrydyzacji (nie bez przyczyny intermedialność altannika jest typowa dla akademickiego kosmosu tradycyjnych mediów, uzupełnianego też o nowe media). Natomiast subwersja, stanowiąca inny moment transmedialności, wiąże się z procesem niszczenia danego medium sztuki, jego obalania lub unieważniania, pogrążenia go w destrukcyjnych mechanizmach głębi (przykładem może tu być antyakademizm awangardy lub postawangardowy „chaosmos”). O ile perwersja jest bliska monotonicznej (kumulatywnej) zasadzie myślenia, o tyle subwersja odpowiada myśleniu niemonotonicznemu. Niżej wyjaśnię tę analogię, odwołując się do „logiki zmysłowości” Gilles’a Deleuze’a.

Uzupełniając powyższą *logikę transmedializmu*, nasze wstępne rozpoznanie możemy odnieść do prób odwrócenia platonizmu, podejmowanych w celu zakwestionowania prymatu idei (i prawdy) już od czasów stoicyzmu i epikureizmu, aż po nietzscheanizm i postmodernistyczny poststrukturalizm. W *Logique du sens* (1969), przy okazji systematyzacji wszelkich paradoksów, Deleuze podejmuje również kwestię perwersji. Wykazuje, że zarówno medykalizacja, jak i penalizacja nie wyczerpują jej problematyki, ponieważ zasada perwersji jest konstytutywną zasadą *ja*. Odwołując się do Freuda i inspirując Lacanem, uwypukla on perwersję, bez której nie doszłoby do przekształcenia heterogenicznych popędów – powierzchniowej energii libido i destrukcyjnych mechanizmów głębi – w spójną organizację genitalną. Problem perwersji nie jest więc wyłącznie problemem medycznym czy prawnym. Perwersyjne odwracanie funkcji danego organu (jak w organizacji oralnej i analnej) okazuje się pozytywną projekcją (medializacją) libido, które znajduje korelaty swego pożądania tam, gdzie wcześniej ich nie było i funduje strefy erogenne, których kumulacja pozwala scalić organy w jeden organizm. Jest to swoista rehabilitacja perwersji, która – jak wiemy – w swej *robinsonadzie* zwyczajowo eliminuje podmiotowość, na przykład przez fetyszym. Pierwotnie perwersja jest jednak związana z projekcją *ja*. Zakłada ona konwergencję dwóch sfer – Ziemi i Nieba, w trakcie której podziemna subwersja ma zostać opanowana w wyniku perwersji (odwrócenia) na tle niebiańskiego, irrealnego ekranu⁴. Bez założenia tego medium, jakim jest ów irrealny ekran, efekt powierzchni – a więc *ja* – w ogóle nie mógłby się wydarzyć. Szczególnie godna uwagi jest faza narcystyczna, w której perwersja – co oczywiście stanowi paradoks – czyni obrazem to, co się wówczas dopiero konstituuje. Tak więc *ja* musi się zawsze pojawiać w apriorycznej strukturze *Innego*. Oglądający sam dla siebie staje się *Innym*, by dopiero dzięki temu doświadczeniu obcości, w którym sam dla siebie staje się medium, do-

4 G. Deleuze, *Logik des Sinns*, übers. von B. Dieckmann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, s. 242-249, 364-385.

konała się jego optymalna ontogeneza. Przypomina to grę, jaką artysta toczy sam ze sobą w sztuce. W trakcie tej gry sztuka sama staje się inna, obca, a dzięki temu – dzięki taumaturgicznemu przetworzeniu – ponownie zajmująca.

W sposób skrajny motyw ten ujawnił się w autodestrukcyjnym akcjonizmie, a zwłaszcza w komunie Otto Muehla, gdzie subwersja zdominowała perwersję i osiągnęła swe apogeum w zbiorowej orgii (dobrze widać to na parodystycznym filmie Dusana Makavejeva *Sweet Movie* z 1974 roku). Przypadek ten pokazuje, że obecna tam strategia transmedializmu, zwłaszcza odniesiona do ciała, staje się czymś więcej niż tylko jedną ze strategii ówczesnej sztuki. Transmedializm należałoby raczej ująć jako formę terapii. Przypadek subwersyjnych praktyk w komunie Otto Muehla byłby wówczas terapią *ja*, które w pozornie normalnym życiu mieszczańskim zostało zredukowane do medium – nośnika destrukcyjnej energii cywilizacji. Czy jednak sprowadzona do przesady konsumpcja, pomieszana z seksem i defekacją, rzeczywiście może uwolnić *ja*, czy też raczej ponownie pogrąży je w regresie, w kolektywnym, orgiastycznym doświadczeniu, z którego *ja* – dzięki Platońskiemu misterium duszy – miałoby się w jakiś cudowny sposób odrodzić?

Deleuze i Félix Guattari zaproponowali swego czasu terapię transwersalną, która polegała na wyjściu z siebie i przyjęciu w zbiorowym transie innej roli, podsuwanej przez terapeutę bądź innego pacjenta z grupy. Koncepcja ta była między innymi inspirowana myślą Nietzschego, dla którego ważne postaci z historii stawały się medium pozwalającym odzyskiwać wrażliwość i siły (Nietzsche utożsamiający się z Chrystusem/Dionizosem, Janem Matejką i każdym nazwiskiem z historii). Trop ten wydaje się szczególnie ważny, gdyż w dziele *Nietzsche i filozofia* Deleuze – posiłkując się hipotezą topiczną Freuda – podkreślał, że Nietzsche z *zapominawczości* uczynił pozytywną zasadę konserwującą wrażliwość. Zapomnienie sprawia, że świadomość nie zastyga w reaktywną postać pamięciowych śladów, która hamuje aktywność organizmu, lecz zachowuje swą plastyczność i moc, czyli zdolność podlegania wpływom. Pomysły te legły u podstaw koncepcji transwersalnego rozumu Wolfganga Welscha, do niedawna jeszcze szeroko dyskutowanej w Polsce. W swym dziele *Vernunft* inspirował się on między innymi transwersalną terapią Deleuze'a i Guattariego, przy czym oprócz zagadnienia *transwersalności* poruszał też kwestie *transdyscyplinarności* i *transkulturowości*⁵.

W ramach odwrócenia platońizmu nowy status zyskuje złudzenie. Deleuze demaskuje najpierw platoński podział, pokazując, że nie jest on produktem obiektywnej dialektyki, lecz wytworem rywalizacji. Idea (jako byt sam w sobie i dla siebie) zostaje ostatecznie przeciwstawiona nie tylko swym kopiom, lecz najdalszej możliwej partycypacji w tym, co artystyczne (należałoby powiedzieć

5 W. Welsch, *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995; K. Piotrowski, *Wprowadzenie. Anestetyczna perspektywa rozumu (w ujęciu Wolfganga Welscha)*, [w:] idem (red.), *Promieniowanie myślokształtów – od estetyki do anestetyki*, Seminarium Orońskie, t. III, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 1998, s. 11-20, 24-42.

w tym, co *techniczne*). Sztuka potęguje złudzenie prawdy, a więc staje się synonimem fałszu, ale samo złudzenie staje się rodzajem zbiorczej kategorii, obejmującej zarazem to, co prawdziwe i to, co fałszywe. Filozofia medium – by wyeksplikować nasz problem w oparciu o rozważania Deleuze’a – nie jest więc tylko filozofią sztuki (kopii kopii), lecz przede wszystkim złudzenia, które medium, pośredniczy pomiędzy prawdą realności (czykolwiek by ona nie była) i dającym się technologicznie udoskonalać fałszem. Medium koniecznie wiąże się ze złudzeniem, ponieważ medium zawsze w czymś pośredniczy. Jeżeli mówimy o transmedializmie, to musimy też mówić o przekroczeniu medium albo w kierunku prawdy, albo w kierunku fałszu. W obu przypadkach medium (za pośrednictwem, mediacja, mediumizacja, trans, hipnoza etc.) musi zostać przekroczone i unieważnione. Przekroczenie, czyli transgresja (łac. „*trans-*” oznacza „za”, „poza”, „z tamtej strony”) medium może mieć charakter metafizyczny (jak w platońskiej dialektyce, w której ogląd idei nie jest w niczym zapośredniczony), albo też antymetafizyczny, jak w nietscheańskim radykalnym wyniesieniu złudzenia przez jego powtórzenie w *wiecznym powrocie* (Deleuze zaznacza, że wieczny powrót sam posiada status złudzenia). Możemy więc powiedzieć, że w tej super-pozycji medium usiłuje spektakularnie dokonać inkluzji prawdy i fałszu w postaci operacyjnej całości (*simulacrum*).

*

Jeśli chodzi o warstwę demonstratywną, dalsze rozważania będą się tu koncentrowały na wzrastającej obecności sztuki performance w „społeczeństwie spektaklu”. To właśnie jego ekonomii zostają podporządkowane wszystkie media w ramach omawianej wyżej, dwoistej ekonomii transmedializmu. Nie wystarczy powiedzieć, że sztuka ostatnich dekad ulegała jako taka teatralizacji, gdyż jednocześnie sam teatr podlegał w coraz większym stopniu strategii transmedialnej. Można to prześledzić na przykładzie twórczości Krzysztofa Zarębskiego, w której znajdujemy wiele przykładów przełamывania medialnych ograniczeń⁶. Artysta współtworzył ten nurt neoawangardy, który w latach siedemdziesiątych został rozpoznany jako *para-teatralny* (il.19-20).

W 1979 roku Kazimierz Braun zaprosił Zarębskiego do stworzenia scenografii do przygotowywanej przez siebie inscenizacji sztuki Tadeusza Różewicza *Przyrost naturalny*⁷:

6 K. Piotrowski, *Krzysztof Zarębski. Erotematy słabnącego Erosa. Przyczynek do dziejów sztuki performance w Polsce i Stanach Zjednoczonych po 1968 roku*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia, Radom 2009.

7 Prapremiera sztuki odbyła się 30 XII 1979 w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu; następna miała miejsce w 1989, w A Theatre Work in Progress w Chicago Actors Ensemble.

Przyrost naturalny to jedna ze „sztuk nienapisanych”, właściwie mniej niż projekt widowiska, parę filozoficznych notatek, parę profetycznych wizji, a zarazem olbrzymia energia, gotowa wybuchnąć w pracy reżysera z aktorami. Pamiętam, jak jeździliśmy na bocznicy na stacji kolejowej Wrocław Główny, gdzie wypożyczałem wagon, w którego przedziale improwizowaliśmy sceny narastania tłoku w przedziale. Potem zakupiliśmy ten wagon, wycięliśmy z niego ten jeden przedział i ustawili na scenie, otaczając go stojącymi wokół na podestach widzami. Już samo ich gromadzenie się było procesem narastania masy ludzkiej, ciśnienia, tłoku. Potem ten proces intensyfikowali aż do utraty tchu aktorzy, w uderzającej zespołowością wysiłku. Scenografię do *Przyrostu...* opracował Krzysztof Zarębski, wybitny artysta plastyk i performer. Współpraca z nim wzbogaciła mnie ogromnie⁸.

Dalej jest mowa o incydencie, do jakiego doszło tuż po entuzjastycznym przyjęciu sztuki na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Dublinie (pojawiła się wówczas szansa na dalsze przedstawienia na Zachodzie – w Anglii i w USA). Otóż 5 lipca 1984 roku władze komunistyczne zwolniły Brauna, dotychczasowego dyrektora i kierownika artystycznego Teatru Współczesnego. Doprowadziło to do rozpadu zespołu i czasowego zamknięcia teatru. We wspomnieniach Brauna można dostrzec problem wydobyty przez Guya Deborda, który pisał o ścieraniu się dwóch typów spektaklu: *zintegrowanego*, narzucanego przez totalitarne reżimy, oraz *rozproszonego*, właściwego dla liberalnej demokracji. Braun z Zarębskim brali udział w tej batalii, najpierw pracując w PRL-u, a następnie emigrując do USA, gdzie zetknęli się z inną patologią społeczeństwa spektaklu.

Wróćmy jednak do *Przyrostu naturalnego*. Historia powstania tego wyjątkowego przedstawienia została szczegółowo opisana przez reżysera. Co więcej, dokonana przez niego analiza zamysłu Różewicza i próba zmierzenia się z nim na scenie rzuca wiele światła na interesujący nas problem transmedializmu. Rzecz z jednej strony dotyczyła bowiem namysłu Różewicza nad naturalnym, ale i dziejowym problemem *przyrostu naturalnego*, czyli kwestią osiągania przez ludzkość widowiskowej masy krytycznej. Z drugiej strony, ten niewątpliwie spektakularny problem – o wymiarze mistycznym lub eschatologicznym – Różewicz wiązał z własnym pragnieniem kontaktu z ludźmi za pośrednictwem teatru, którego, jak wybitny dramaturg, był miłośnikiem i współtwórcą:

Przyrost naturalny nosi podtytuł *Biografia sztuki teatralnej*. Jednak w tekście pojawiają się dwa inne terminy: autor nazywa pisany tekst „komedią” i stwierdza, że pracuje nad „widowiskiem”. Od razu więc daje znać, że, po pierwsze, nie jest zdecydowany co do rodzaju tekstu dramatycznego, który tworzy – jest skłonny przy tym sądzić, że pisanie komedii w okrutnych i mrocznych czasach, w jakich żyje, jest

8 K. Braun, *Listy na Babilon. Pisma przypomniane i odszukane*, Wydawnictwo Kontekst, Poznań 2007, s. 213.

wręcz „grzeszne”, więc skłania się do pisania tragedii, i to tragedii dotyczącej całej ludzkości. Po drugie, wskazuje na to, że opisuje raczej widowisko (a więc zdarzenia) niż dramat. W konsekwencji, istotnie, nie tworzy dramatu. Zaś widowisko tylko szkicuje, pozostawiając jego doprecyzowanie reżyserowi i aktorom⁹.

Braun interesująco stawia problem otwartości teatru na menippeę (by użyć tu terminu opracowanego przez Michaiła Bachtina i jego komentatorów). Moment satyryczny, hybrydalny czy parodystyczny ma służyć intensyfikacji widowiska. Każde zamknięcie się w ramach gatunku artystycznego, na przykład komedii czy tragedii, w jego języku czy metajęzyku, ogranicza spektakularność. Ogranicza ją również pozostawanie dramaturga na uboczu, poza dramatem rozgrywającym się bez jego udziału w teatrze. Tęskni on bowiem za teatrem, za światem przedstawionym, postaciami i scenami, a także za żywymi aktorami. Jego fizyczne pozostawanie poza teatrem odwleka pełnię spektaklu. Jak miałby ją wszakże ujrzeć, gdyby tkwił zamknięty wewnątrz granej sztuki?

Wszelkie zamknięcie pociągałoby więc za sobą zniweczenie idei intensywnego widowiska, o jakim marzy Różewicz. Taumaturgia Różewicza ma charakter diaporezy (od. grec. *diapóresis*, łac. *dubitatio* – wahanie się). Figura ta, od dawna znana w filozofii i retoryce, uwydatnia celowe niezdecydowanie poznającego i retorycznego podmiotu. Dlatego *Przyrost naturalny*, utwór mający na celu eskalację teatralności, nie posiada tradycyjnej struktury dramatu, z wyraźnie rozbudowaną warstwą dialogów i didaskaliami. Ten liczący niespełna dziesięć stron tekst zawiera jedynie kilka krótkich kwestii i dwa monologi wierszem. Wydaje się to dość kuriozalne, by w oparciu o tak mizerny, szkicowy materiał pokusić się o stworzenie wielkiego, największego widowiska (sic!).

A jednak udało się, bo Braun potrafił tak odczytać transmedialną intencję Różewicza, że dzięki jego przyzwoleniu, a nawet pomocy, rozbudował tę mikrostrukturę do rozmiarów wielkiej narracji. Wyszedł od motywu *przyrostu naturalnego* i uczynił wiele, aby jego dojmujące doświadczenie stało się udziałem widzów, integralnie włączonych w samo przedstawienie i stanowiących jego część. Zgodnie z diaporetyczną taumaturgią Różewicza widzowie mogli oglądać samych siebie w parateatralnych sytuacjach rozgrywających się w teatrze. W ten sposób stawali się również aktorami.

Sztuka zaczynała się już przed wejściem do teatru od złośliwo-uprzejmej parabazy: przybyli na spektakl widzowie, stłoczeni i obcesowo traktowani przez pracowników teatru, niecierpliwie domagali się wpuszczenia na widownię – przez okna mogli bowiem obserwować, jak wybrana, uprzywilejowana grupa ochotników jest tam już witana przez aktora-reżysera (będącego też niejako figurą samego Różewicza). Kolejne sceny były odgrywane w miejscach rozsia-

9 K. Braun, 'Przyrost naturalny' Tadeusza Różewicza. Od wizji dramatu do wizyjnego widowiska, [w:] Z. Kwieciński, M. Jaworska-Witkowska (red.), *Ku integralności edukacji i humanistyki. Księga jubileuszowa dla Lecha Witkowskiego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008, s. 844-845.

nych po całym teatrze, między innymi w rekwizytorni oraz piwnicy. Przez trzy godziny grupy widzów krążyły pomiędzy tymi miejscami, przy czym reżyser umiejętnie manipulował dostępem do widowiska i „poziomem wtajemniczenia” każdej z nich. Taka taumaturgia, czyli sztuka panowania nad spektaklem, pozwalała widzom doświadczyć – tak pożądanego przez Różewicza – widowiskowego efektu przyrostu naturalnego. Kolejne sceny uświadamiały im bowiem, iż biorą bezpośrednio udział w toczącym się na ich oczach, egzystencjalnym spektaklu. Powoli zaczynali rozumieć, że sami stali się elementem jakiegoś ogromnego widowiska, które wylało się ze sceny, by ich pochłoniąć. Bystrzejsi pojęli, że stłoczeni w tłum i zorganizowani w przemieszczające się, cielesne masy sami stworzyli ów *przyrost naturalny*, który przyszli tu oglądać.

Sceny – jak to w życiu – były więc rozmaite: lżejsze i nieco drastyczne, pełne kultury i gwałtu, nasycone niespodziewaną refleksją i zmysłowością. Ewokowały zwyczajstwo ludzkiej przyzwoitości i kultury, bądź też jej upadek, pograżanie się w orgazmie i brutalności. Bycie w tym sztucznym, a jednak realnym świecie cechującym się uciążliwą spektakularnością otwierało widzów na wymiar eschatologiczny, bądź też soteriologiczny (jego figurami byli obecni na scenie, podobni do aniołów, akrobaci).

Zarębski po mistrzowsku rozgrywał scenografię wszystkich scen (il.21-22), organizując wraz z Braunem masę ludzką wedle stale przywoływanej w spektaklu frazy Różewicza, który pisał, że ludzi *ciągle przybywa*... Stałym efektem było więc zagęszczanie i rozluźnianie się masy ludzkiej – widzów spektaklu, którzy stawali się zarazem jego materią. Masa ta łagodniała i cywilizowała się, bądź też rewoltowała, oddając się niskim instynktom. Każda scena była wyreżyserowaną częścią przedstawienia, jednocześnie jednak, za sprawą aktywizacji widzów, zdawała się przeradzać w odrębny performance. Oto opis jednej z takich scen:

Dom życia był pracownią uczonego, który prowadził badania nad przyrostem naturalnym. Ta pracownia była więc ekwiwalentem pracowni autora *Przyrostu* w jego domu. Ulokowanie jej zaś w piwnicy było bezpośrednio oparte o tekst Różewicza: „sklepiona na kształt piwnicy pracownia uczonego”. Uczony badał problemy mnożenia się ludzi, posługując się takimi samymi lalczkami-ludziki, jak reżyser w Prologu. Pisze Różewicz: „ten obraz powstał w oparciu o obraz taśmy produkcyjnej, transportera w kopalni oraz pewnych obrazów przedstawiających piekło i niebo w wyobrażeniu malarzy XV i XVI wieku – gdzie anioły i diabły transportują całe naręcza zbawionych lub potępionych do miejsca ich przeznaczenia”. Uczony miał na biurku małą maszynę z pasem transmisyjnym. Wsypywał ludziki do pojemnika z jednej strony maszyny – z tego pojemnika ludziki spadały na pas transmisyjny – pas transmisyjny przemieszczał je przez długość biurka uczonego – ludziki spadały z niego do drugiego pojemnika, z drugiej strony maszyny. Pas transmisyjny był cały czas w ruchu. Uczony obserwował uważnie przesuwane się ludziki, niekiedy wybierał któryś „egzemplarz” i oglądał go przez lupę, łączył ludziki w pary, potem

odkładał na taśmę, albo wyrzucał do kosza na śmieci. Wokół biurka Uczonego, scenograf, znakomity artysta plastik i „performer” Krzysztof Zarębski ustawił szereg jakby „mansjonów” z eksponatami dotyczącymi rodzenia się, rozrodczości, seksu. Píše Różewicz: „szeregami stoją kobiety-naczynia...” – była tam więc „kobieta-naczynie”. Wspomina Różewicz o „pracowni pasów cnoty” – była więc kolekcja pasów cnoty. Były też współczesne rzeźby z gotowych przedmiotów, m.in. prezerwatyw. Dalej, ustawiona była mała scenka, na której dwie kobiety – stara i młoda – wykonywały mechanicznie *strip-tease* – fragment przedstawienia burleski; ich działania obejmowały tylko kilka ruchów w takt muzyki; muzyka kończyła się i kobiety zastygały; muzyka odzywała się znowu, a one wykonywały te same ruchy. Strażnik objaśniał, że uczoney bada tutaj wpływ elementów erotycznych w przemyśle rozrywkowym na rozrodczość. Widzowie przechodzili od mansjonu do mansjonu¹⁰.

Dopełnieniem tej sceny może być kolejna – rozgrywająca się w *Domu śmierci*:

Pomysł tego „domu” był również wywiedziony z tekstu *Przyrostu*: „pisanie jest umiowaniem” zanotował Różewicz, który często pisze o śmierci – to jeden z ważnych motywów całej jego twórczości. „Dom śmierci” znajdował się na górnym poziomie Rekwizytorni i urządzony był jak salka we współczesnym domu świeckim pogrzebowym. W centrum, na podeście stała trumna, a raczej, jak objaśniał Strażnik, maszyna do hibernacji, w której leżał „zamrożony” osobnik w czarnym garniturze. Jego rodzina, ubrana na czarno, trzymająca na kolanach wieńce pogrzebowe, zgromadzona była wokół na krzesłach. Widzowie stawali za siedzącą rodziną, jako jakby nowo przybyli uczestnicy pogrzebu. Osobnik w trumnie, co pewien czas budził się nagle i wygłaszał monolog Śmiesznego Staruszka (ze sztuki Różewicza pod tym tytułem) o przeludnieniu świata, o umieraniu, o śmierci. Po wysłuchaniu monologu „zamrożonego” czy też „umarłego”, widzowie byli kierowani do wyjścia z Rekwizytorni. Po drodze przechodzili jeszcze koło małego baru usytuowanego w korytarzu, gdzie Kelner powtarzał monotonicznie z małymi tylko przerwami: „Wszystkie alkohole zostały wypite”. – „Nie ma nic do picia”. – „Nie ma nawet wody”. W Chicago ta scena rozgrywana była w rzeczywistym barze teatru¹¹.

Widać tu wyraźną chęć rozbicia tradycyjnego modelu przedstawienia teatralnego, wraz z charakterystycznym dla niego „pudełkiem” scenicznym i odizolowaną widownią, która siedzi w ciszy na ustawionych w rzędy krzesłach i biernie obserwuje akcję:

Po wyjściu z Rekwizytorni widzowie kierowani byli do *foyer* teatru, gdzie zgromadzone były różne dokumenty z procesu pracy nad spektaklem: reżyserskie wykresy analityczne (tekstu i widowiska), projekty dekoracji i kostiumów, egzemplarze, fo-

10 Ibidem, s. 857-858.

11 Ibidem, s. 858-859.

tografie z prób. Tu znowu widzowie doświadczali narastania masy ludzkiej, bowiem w ciągu około pół godziny, a nawet do godziny czekania, we foyer pojawiały się kolejne grupy widzów, przechodząc z Rekwizytorni. Narastał tłok. Początkowo widzowie mogli chodzić swobodnie po foyer, potem już tylko stać w tłumie. W Dublinie ta część przedstawienia była szczególnie rozbudowana. Jak wspominałem, rozgrywała się w zrujnowanym teatrze Ambassador. Między innymi, w jednym z pomieszczeń ustawiony był duży stół do prób czytanych – leżały na nim otwarte egzemplarze aktorskie scenariusza *Przyrostu* – ponad nimi scenograf Krzysztof Zarębski zawiesił laleczki/ludziki (takie same jak w Prologu i w pracowni uczonego) zatopione w bryłkach lodu. Lód topił się. Woda kapiała na stół. Była to metafora rodzenia się – i spektaklu teatralnego, i człowieka. W innej części foyer trwała cały czas projekcja slajdów: na ekranie ukazywały się na przemian twarze i inne części ciała w dużych zbliżeniach, oraz obrazy tłumów. W jeszcze innej części wystawiono, jak informował napis, pobrane w dniu przedstawienia próbki czterech żywiołów: ziemi, ognia, wody i powietrza. W Sitges (Hiszpania) ta, z kolei, część została bardzo rozbudowana. Pobieranie próbek żywiołów odbyło się nad brzegiem morza. Widzowie zostali poinformowani, że przedstawienie *Przyrostu* zacznie się na plaży i tam też się zgromadzili¹².

Przyrost naturalny był więc faktycznie przyrostem widowiskowości. Efekt ten intensyfikowała osmoza teatru i sztuki performance, której sprzyjały transmedialne wynalazki scenograficzne Zarębskiego. Artysta twórczo zinterpretował tekst Różewicza – szczególnie wczuł się w piątą scenę, zatytułowaną *Badania rozrodczości*:

Uczony-pustelnik w swojej pracowni-grocie prowadzi badania nad rozrodczością. Posługuje się kobietami-naczyniami oraz dziewicami-skałami. Obie są „naczyniami grzechu”. Zasugerowana tu jest obecność kobiet (dojrzałych) i dziewcząt (młodych). W pracowni produkuje się również pasy cnoty. Ale może uczony jest szatanem? Bowiem wąż-szatan pojawia się tam również, i również eksperymentuje z dziewicami. W tej scenie, wyjątkowo, jest tekst mówiony – dwa krótkie monologi Kobiety-Naczynia¹³.

W tekście Różewicza nie ma mowy o *przymierzalni pasów cnoty*, lecz jedynie o ich *produkcji*. Wyczuwając transmedialną intencję skopofilii dramaturga, Braun założył jednak, że gdzieś na uboczu powinien pojawić się element, który dodatkowo intensyfikowałby widowiskowość spektaklu. Zarębski zaprojektował więc *Przymierzalnię pasów cnoty* (il.23), realizując sugestię reżysera. Składały się na nią dwie kabiny. W jednej znajdował się manekin (a ściślej jego dolna część), eksponujący stalowy, zamykany na kłódkę pas cnoty. Druga kabina była zaś pomyślana jako instalacja interaktywna. W czasie premiery sam Zaręb-

12 Ibidem, s. 859-860.

13 Ibidem, s. 848.

ski zapraszał kobiety do wejścia do kabiny, zasłonięcia kotary i przymierzenia pasa, a tym samym do jeszcze bardziej widowiskowej partycypacji w spektaklu. Dzięki temu sytuacja stawała się niezwykle atrakcyjna dla widzów, którzy oglądali czy też podglądali samych siebie jako wystawiających się na pokaz aktorów. Partycypując w tej chwilowej, żywej rzeźbie Zarębskiego, mogli oni pokazywać się sobie nawzajem i wzajemnie się podpatrywać, a dzięki temu dać upust swym perwersyjnym skłonnościom.

Podsumowując: cała efemeryczność i nieprzewidywalność sztuki performance wlała się do teatru i przekroczyła (obaliła) jego dotychczasowe, kontrolowane granice. Tak właśnie działa w historii właściwa nam i innym zwierzętom skopofilia z jej perwersją i subwersją. Wytwarza ona w sztuce efekt transmedializmu, który jednocześnie trzeba pojmować jako pewną strategię życiową – ważną terapię związaną z konstytucją *ja*.

Płynne granice płynnych dzieł. Działania intermedialne z wykorzystaniem wideo jako przykład kreowania transmedialnej praktyki odbiorczej

Przystępując do pracy nad niniejszym tekstem sięgnęłam ponownie do znanego eseju Dicka Higginsa *Intermedia*. Napisany z pasją i swadą, nie jest on wolny od uproszczeń i oczywistych skrótów myślowych. Nadal stanowi jednak dobry punkt wyjścia dla refleksji nad dynamiką współczesnej kultury audiowizualnej. Intermedialność i – coraz popularniejsza – transmedialność, wspierane też przez pojęcie konwergencji mediów, zdają się odgrywać kluczową rolę w interpretacji współczesnych przekształceń kulturowych. Pojęcie konwergencji mediów jest zresztą bardzo obszerne: swoim zakresem obejmuje zarówno zjawisko łączenia się rozwiązań technologicznych dotychczas przynależnych odrębnym urządzeniom w ramach jednej supermaszyny, spełniającej oczekiwania nowych użytkowników, jak i wszechogarniającą sieć sposobów produkowania znaczeń, której rozrost prowadzi do powstania nowej jakości kulturowej.

W swym eseju (pochodzącym z 1965 roku) Higgins zauważa między innymi, że „instytucjonalizacja dzieł sztuki wymaga ich podziału na czyste środki wyrazu”¹. To pragnienie jest do dziś widoczne zarówno w nazwach poszczególnych departamentów w muzeach, jak również nazwach niektórych cyklicznych przeglądów sztuki (np. Biennale malarstwa „Bielska Jesień”, czy Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie), bądź plenerów artystycznych. Jednocześnie od kilku lat można zaobserwować wyraźne dążenie do przekraczania tego rodzaju granic, zwłaszcza poprzez poszerzanie formuły przeglądów sztuki (na wystawach kuratorskich, które wygrywały w ostatnich latach konkurs organizowany przez Galerię Bielską w Bielsku-Białej, bardzo często pokazywano prace wideo, odchodząc tym samym od sztywnej formuły „malarstwa na płótnie”, a podczas ostatnich edycji krakowskiego Triennale Grafiki zaprezentowano szereg prac multimedialnych i interaktywnych).

W swoim eseju Higgins stwierdzał, że „potrzebujemy więcej portatywności i elastyczności”², a swoją opinię uzasadniał „znamienną cechą naszej nowej mentalności, którą jest raczej ciągłość, a nie klasyfikowanie”³. Sam termin

1 D. Higgins, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu i inne eseje*, przeł. K. Brzeziński i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 118.

2 Ibidem, s. 124.

3 Ibidem, s. 125.

„intermedia” Higgins zaczerpnął z tekstu Samuela Taylora Coleridge’a z 1812 roku, podkreślając, że ma on „absolutnie współczesne znaczenie – w określe- niu prac, które pojęciowo mieszczą się w obszarze między już znanymi środkami wyrazu”⁴. Niemal dwadzieścia lat później, w roku 1981, Higgins ostrzegał jed- nak, że „żaden renomowany artysta nie może długo pozostać »artystą inter- mediów«”⁵, gdyż byłby to czynnik hamujący jego artystyczny rozwój, a także ograniczający możliwości kształtowania dzieła, nad którym w danym momen- cie pracuje. Higgins dostrzegał także szersze konsekwencje usztywnienia poję- cia intermedialności. Jak pisał, „to, co było na początku pomocne, gdyby się ostało, przekształciłoby się w obsesję, powstrzymującą przepływ – od pracy, od jej wy- mogów i tkwiących w niej możliwości. Często wyraża się żal, że artysta przyłgął do jakiegoś zespołu dogmatów: tak jak »artysta ruchu«, który pozostaje wierny przykazaniom swojego ruchu jeszcze długo po tym, jak ten utracił swoje zna- czenie”⁶. Higgins obawiał się akademizacji stworzonych przez siebie formuł arty- stycznych. Twierdził, że to, co może być przydatne z perspektywy dydaktycznej, działa jednak hamująco na rozwój możliwości twórczych i samej sztuki, która powinna być w nieustannym ruchu. Jako swoisty manifest tej postawy można potraktować stworzony przez niego w 1995 roku wizualny esej podsumowujący koncepcję intermedialności. W głównym kręgu, symbolizującym dzieło interme- dialne, Higgins umieścił również trzy pomniejsze kręgi, które nie zostały opat- rzone nazwami znanych już dziedzin sztuki, lecz znakami zapytania. Pokazuje to, że mimo pozornego zamknięcia, intermedialność jest wciąż w jego przeko- naniu pojęciem otwartym.

Higgins formułował swoją teorię w trybie doraźnym, czując palącą potrzebę stworzenia terminu zdolnego opisać nowe relacje tworzenia i odbioru dzieł sztuki w latach sześćdziesiątych oraz na początku lat siedemdziesiątych XX wieku. Nie rościł sobie pretensji do stworzenia niepodważalnej, ukutej raz na za- wsze koncepcji. Świadczy o tym najlepiej nieustanna refleksja nad tym zagad- nieniem, jaką sam prowadził w kolejnych dziesięcioleciach. Jednym z jej efektów był właśnie wspomniany esej wizualny z 1995 roku.

Kategoria zaproponowana przez Higginsa może być dziś zaledwie punktem wyjścia dla refleksji, koniecznym historycznym nawiązaniem, lecz nie definiującą podstawą. Dzieje się tak przede wszystkim ze względu na głębokie przemiany, jakie zaszły w kulturze i będącym jej źródłem społeczeństwie na przestrzeni ostatnich dekad. Od masowego społeczeństwa Fordowskiej taśmy i Taylorow- skiego zarządzania systemowego przeszliśmy do społeczeństwa refleksyjnego opartego na indywidualizmie i kulturowej kreatywności. Od konsumpcjonizmu, którego podstawą były produkty, do konsumpcjonizmu opartego na pożądaniu dóbr symbolicznych. Z konsumentów coraz częściej stajemy się prosumentami, a proces ten wytwarza w nas określone oczekiwania także w stosunku do pro-

4 Ibidem, s. 127.

5 Ibidem, s. 132.

6 Ibidem, s. 133.

duktów artystycznych. Zamiast kontemplacji pragniemy interakcji, która nie tylko i nie zawsze musi oznaczać rzeczywistą operację z wykorzystaniem interfejsu cyfrowego. Często interakcja staje się operacją o charakterze semantycznym, realizowaną na zwielokrotnionej ilości danych, dostarczanych nam za pośrednictwem rozmaitych interfejsów. Kreujemy z nich własne historie, a w efekcie tworzymy zindywidualizowane dzieło sztuki, które jest dostępne jedynie naszej percepcji. Możliwość podejmowania decyzji i kreowania indywidualnych struktur znaczeniowych jest jednym z czynników kształtujących dzisiejszą postawę odbiorczą.

W obszarze sztuki granica pomiędzy intermedialnością i transmedialnością bywa na ogół trudna do ustalenia. Sam fakt wykorzystania kilku narzędzi o odrębnym statusie nie oznacza automatycznie tworzenia dzieła o charakterze transmedialnym czy intermedialnym. Wydaje się, że transmedialność można definiować z dwóch perspektyw: z perspektywy wzajemnej relacji mediów w obrębie danego projektu, którego cechą jest hybrydyczność medialna, oraz z perspektywy sytuacji widza w ramach dzieła oraz roli podejmowanej przez niego aktywności interpretacyjnej.

W niniejszej analizie będzie mnie interesować nie tyle relacja mediów w obrębie dzieła, ile rola odbiorcy w procesie produkowania znaczeń. Widz staje się tu rodzajem „platformy” transmedialnej, obszarem konstytuowania się transmedialności jako strategii odbiorczej. Można w tym wypadku mówić o doświadczeniu transmedialności w procesie obcowania z dziełem i nadawania mu znaczeń.

Jednym z mediów, które pozwala artystom wyrastającym z tradycyjnych dziedzin sztuki (z malarstwa, rzeźby, grafiki) na tworzenie dzieł mających niejednoznaczny status ontologiczny i doświadczanych w odbiorze jako transmedialne, jest wideo. Dlatego też niniejszą analizę poświęcę relacjom między technologią wideo a tradycyjnymi dziedzinami sztuki. Wykorzystanie wideo jako narzędzia kreacji artystycznej sprzyja nie tylko rozwojowi działań poszczególnych artystów, lecz przyczynia się także do poszerzania ogólnych możliwości tego medium. Z narzędzia rejestracji i dokumentacji wideo zmienia się w ważny środek artystyczny, kształtujący samo dzieło sztuki. Jednocześnie wyzwala się z uwikłania w autoteliczną analizę medialną, której geneza tkwi w tendencjach konceptualnych końca lat sześćdziesiątych i początku lat siedemdziesiątych XX wieku. Na przestrzeni ostatnich czterdziestu lat wielu artystów, wyrastających z rozmaitych środowisk i wykorzystujących zarówno tradycyjne techniki, takie jak malarstwo, grafika czy rzeźba, jak również nowe formy wypowiedzi artystycznej, m.in. performance oraz environment, zwróciło się w stronę poszukiwań intermedialnych i transmedialnych, dostrzegając w wideo sprzymierzeńca w analizie dotychczas wykorzystywanych sposobów kreacji oraz w tworzeniu całkowicie nowych jakości artystycznych.

Pojawienie się w obszarze działań artystycznych mechanizmów konwergencji medialnej prowadzi do powstawania hybrydowych projektów, które łączą w sobie cechy starych i nowych mediów. Działania te mają – by ponownie odwołać się tu do słów Higginsa – charakter elastyczny i nieciągły. Ważnym ich aspektem jest traktowanie wideo jako naturalnego stymulatora odbioru o charakterze transmedialnym. Przesuwają one tym samym akcent z mediów i środków artystycznych na konkretne, zróżnicowane komunikaty – formułowane i wprowadzane w obieg kulturowy przy aktywnym współuczestnictwie odbiorców.

Dzieła takich twórców, jak Izabela Gustowska, Katarzyna Kozyra czy Otto Zitko są efektem przechodzenia od tradycyjnych narzędzi i mediów artystycznych ku sztuce wideo, rozumianej nie jako autonomiczna, samozwrotna dziedzina artystycznej, lecz jako przedłużenie i poszerzenie pola eksploracji transmedialnych. Poniżej dokonam analizy wybranych realizacji tych twórców. Będę je traktowała je jako przykłady połączenia intermedialności istniejącej na poziomie struktury dzieła z transmedialnym charakterem jego doświadczenia i konstytuowania jego znaczeń⁷.

Uprzestrzennienie i uczasowanie malarstwa

Otto Zitko kształcił się w pracowni Petera Weibla, przepelnionej eksperymentami spod znaku *expanded cinema*. Choć sam postrzega siebie jako malarza, to równie chętnie sięga po wideo, traktując je nie tylko jako odrębną formę wypowiedzi artystycznej, lecz również jako narzędzie poszerzania struktury tworzonych przez siebie malarskich environmentów. W latach osiemdziesiątych artysta przyjął taktykę uprzestrzenniania malarstwa poprzez rezygnację z powierzchni płótna na rzecz wkroczenia w realną przestrzeń galerii. Towarzyszyło temu uczasowanie medium malarskiego, dokonujące się na dwóch poziomach: na poziomie procesu twórczego, który jest dla Zitko immanentnym elementem gotowej realizacji, oraz na poziomie efemeryczności samej realizacji, która znika wraz z końcem prezentacji galeryjnej, przykrywana przez kolejne warstwy białej farby. Dzięki zastosowaniu wideo, taktyka artysty zyskuje nowy wymiar czasoprzestrzenny, związany zarówno z procesem tworzenia materiału wideo, jak i jego prezentacją w przestrzeni malarskich environmentów.

7 Intermedialność rozumiem tu podobnie, jak czyni to R.W. Kluszczyński, to znaczy jako wyraz potencjalności i nieostateczności, choć – inaczej niż u niego – przytaczane przeze mnie przykłady nie obejmują dzieł powstałych na platformie cyfrowej. Realizacje, o których piszę, mają ów potencjalny i nieostateczny charakter, nie są bowiem – jak miało to miejsce w przypadku dawnych intermediiów – strukturami złożonymi z trwale połączonych elementów, które przekształcałyby się w nowe medium (np. wideo-performance). Mamy tu w zamian do czynienia ze strukturami wysoce hybrydycznymi. Jednocześnie wielokrotne stosowanie przez omawianych artystów i artystki określonych połączeń medialnych wyklucza możliwość zaklasyfikowania ich dzieł jako multimedialnych – niezależnie od tego, czy miałyby one być utrzymane w tradycyjnej, czy też nowomedialnej konwencji. Zob. R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010, s. 22-24.

Tego rodzaju podejście możemy obserwować w dokonanych przez niego rejestracjach własnych prac malarskich w Galerii Heinricha Ehrhardta w Madrycie (2002) oraz Galerii Cheim & Read w Nowym Jorku (2003). Rejestracja przestrzeni obu galerii, szczelnie wypełnionych abstrakcyjnymi kompozycjami Zitko, nie jest jedynie dokumentacją wykonanego dzieła. To rodzaj gry z widzem, w której malarstwo staje się tworzywem uzyskującym nowy wymiar czasowy i przestrzenny. Artysta zestawia ze sobą dwa filmy. Jeden prezentuje w panoramicznym ujęciu zaanektowaną przez niego i malarsko przetworzoną przestrzeń galerii. Drugi ukazuje w tej samej przestrzeni postać widza. Dzięki zawężeniu kadru oraz jednoczesnej zmianie kolorystyki malowidła, film ten prowadzi do wytworzenia się swoistego dialogu pomiędzy mediami, a także pomiędzy widzem i dziełem. Oba filmy były prezentowane w przestrzeni galerii wraz z ekspozycją samego malarskiego environmentu. Generowało to nowy rodzaj relacji widza z obrazem – zarazem bezpośredni i zmediatyzowany.

Przestrzeń wykreowana przez Zitko ma charakter intermedialny, lecz doświadczenie, jakie staje się udziałem obcującego z nią widza, nosi w sobie znamiona transmedialności. Intermedialność dzieła wyraża się tu przede wszystkim w jednoczesnej obecności dwóch różnych mediów – malarstwa i wideo – oraz potencjalności ich połączenia. Jednak hybrydowość rodzi się dopiero na etapie percepcji. Gdy widz wkracza w realną przestrzeń galerii, w której obrazy malarskie spotykają się z prezentacjami wideo, kreuje własną przestrzeń percepcyjną. Oba media przenikają się w niej, tworząc nową, heterogeniczną jakość. A zatem to widz w procesie odbioru dzieła przekracza granice między mediami. To w nim dokonuje się to, co stanowi zasadniczą treść przedrostka „trans-“, czyli przekraczanie i przekształcanie, wyjście poza i przemiana. Realizacja Zitko, przekraczając istotę malarstwa (dwuwymiarowej powierzchni niepodlegającej przemianom czasowym – chyba, że za takie uznamy blaknięcie barw lub odpadanie cząstek materii od płótna, jest to jednak proces długotrwały i praktycznie niezauważalny w ramach jednorazowej wizyty w galerii), przekształca przestrzeń, dynamizuje ją i dokonuje jej uczasowienia. Ruch i czas są bowiem nie tylko niezbywalnymi cechami rejestracji wideo, lecz również konstytutywnymi wymiarami percepcji widza. Strategia artysty wymaga obecności widza: osoby pojawiające się w wideodokumentacji pełnią rolę jego awatarów, stanowią prefigurację rzeczywistych odbiorców. To dzięki nim intermedialna przestrzeń wykreowana przez Zitko może się przekształcić w transmedialne dzieło.

Pomiędzy kontrolą i otoczeniem

Intermedialną formułą cechują się też dwie instalacje Katarzyny Kozyry: *Łaźnia żeńska* (1997) i *Łaźnia męska* (1999). Dobrze ilustrują one związki, jakie mogą zachodzić między mediami w momencie, gdy wideo łączy się z myśleniem rzeźbiarskim i przekształca się w instalację uprzestrzeniającą zapis elektromagne-

tyczny. Prace te wykorzystują dwa przeciwstawne modele prezentacji materiału wideo w ramach instalacji przestrzennej. W przypadku *Łaźni żeńskiej* widz wkra- cza w realną i imaginacyjną przestrzeń, jaka tworzy się między trzema projek- cjami. Realizacja ta była prezentowana w różnych przestrzeniach galeryjnych i zyskała wiele wariantów aranżacyjnych. Tym, co za każdym razem pozosta- wało jednak niezmiennie była konieczność wkroczenia widza między prezento- wane projekcje, które otaczając go, zyskiwały nad nim symboliczną kontrolę. W przypadku *Łaźni męskiej* Kozyra zdecydowała się na skonstruowanie prze- strzeni w kształcie walca, którego zewnętrzne ściany stanowiły „ekran” dla pro- jekcji poszczególnych partii zapisu wideo. Widz porusza się wokół tej panoptycznej konstrukcji, ustalając własną procedurę percepcji wyświetlanych obrazów i wykorzystując je do stworzenia indywidualnej narracji⁸.

W ten sposób, poprzez przestrzenną manipulację sposobem prezentacji ma- teriału wideo, stworzyła Kozyra dwa odmienne modele odbioru. Pierwszy – w którym widz jest zdominowany przez napierające na niego obrazy (efekt ten osiąga swą pełnię, gdy każda z trzech projekcji jest kadrowana w identyczny sposób i prezentowana na osobnej ścianie pomieszczenia, jak miało to na przykład miejsce w krakowskim Bunkrze Sztuki podczas wystawy *Negocjatorzy sztuki* w 2002 roku). Drugi – w którym widz panuje nad sytuacją odbiorczą, przyjmuje rolę woyeura, który kontroluje oglądany materiał. W ten sposób roz- wiązanie formalne zaczerpnięte z obszaru rzeźby staje się narzędziem produkcji znaczenia w oparciu o materiał zarejestrowany na wideo. Forma prezentacji staje się integralnym składnikiem dzieła i częściowo determinuje jego odczytanie.

Analizując obie realizacje nie sposób uniknąć myślenia w kategoriach in- termedialnych. Każde z mediów użytych w instalacjach zachowuje swoje im- manentne cechy. Materiał wideo, uzyskany w obu przypadkach dzięki metodzie woyeurystycznej, został zrealizowany w klasyczny sposób, a rzeźbiarską pro- weniencję działań Kozyry można wyraźnie dostrzec w specyficznym sposobie aranżacji przestrzennej materiału wideo. Natomiast transmedialność, podob- nie jak w przypadku działań Zitko, kształtuje się w przestrzeni lektury widza. To w jego umyśle powstaje swoista przestrzeń transmedialna. Właśnie tu docho- dzi do wykreowania dzieła, w którym następuje przekroczenie cech dystynk- tywnych poszczególnych mediów w kierunku transmedialnej instalacji, odbieranej nie tylko na poziomie znaczeń, ale również determinowanej przez wzajemne relacje obu mediów – rzeźby i wideo. Potwierdzenia tej interpretacji można upatrywać w reakcjach, z jakimi spotkały się obydwie prace: *Łaźnia żeń- ska*, ze swoją wszechogarniającą władzą spojrzenia nad widzom, spotkała się z szerszą krytyką aniżeli *Łaźnia męska*, w przypadku której odbiorca kontroluje spojrzenie, a tym samym znaczenia produkowane przez instalację. Odbiorca jest warunkiem *sine qua non* obu instalacji, dopełnia je i pozwala im zaistnieć.

8 Odwrotną interpretację obu instalacji zaproponowała Ewa Toniak – zob. E. Toniak, *Olbrzymki. Kobiety i soc- realizm*, korporacja ha!art, Kraków 2009, s. 31-38.

Zostaje wpisany w ich konstrukcję na nowych zasadach: model kontemplacyjny zostaje tu odrzucony na rzecz aktywności ruchowej (poruszanie się w przestrzeni, okrążanie pracy, ucieczka przed napierającymi obrazami), która pozostaje w ścisłym związku z lekturą warstwy semantycznej. Taktyka ta uwypukla także różnice między tym, co prywatne i tym, co publiczne – zagadnieniami stanowiącymi konteksty interpretacyjne, odpowiednio *Łaźni żeńskiej* i *Łaźni męskiej*. W kontakcie z pierwszą instalacją widz czuje się jak napiętnowany podglądacz, który przekroczył granicę intymnego świata kobiet znajdujących się w budapesztańskiej łaźni, natomiast w konfrontacji z drugą staje się on elementem publicznej obecności, która jest wyczuwalna w postawach i zachowaniach mężczyzn sportretowanych przez Kozyrę – nieświadomych bycia podglądanymi, lecz mających świadomość bycia w sytuacji publicznej.

W obu realizacjach Kozyry transmedialność postawy odbiorczej wiąże się ze szczególnym przypadkiem interaktywności – nie opartej na nawigacji z wykorzystaniem cyfrowych interfejsów, lecz umiejscowionej w koniecznej, motoryczno-mentalnej aktywności widza. Bez niego instalacje nie mogłyby wytwarzać swych transmedialnych znaczeń.

To nie jest spektakl, to przekaz poprzez media

Izabela Gustowska od lat korzysta z rozmaitych mediów, od tradycyjnych technik graficznych i malarskich, aż po eksperymenty w dziedzinie wideo i nowych mediów elektronicznych. Projekt *She – Ona* to jej najbardziej rozbudowana realizacja. Była ona prezentowana w czerwcu 2008 roku, w ramach poznańskiego Festiwalu Malta. Wykorzystano w niej szereg narzędzi kreacji artystycznej, od scen aranżowanych i odgrywanych w przestrzeni rzeczywistej, poprzez rejestracje wideo, aż po działania w wirtualnej rzeczywistości *Second Life* (wykreowanie tej ostatniej to zasługa Cezarego Ostrowskiego).

She – Ona to zarazem wieloaktowy spektakl i instalacja totalna wypełniająca przestrzeń Starej Rzeźni w Poznaniu. To praca polegająca, zgodnie ze słowami samej artystki, na eksploracji przez widza przestrzeni i obrazów. To podróż odbiorcy w przestrzeń międzymedialne, których nie można traktować oddzielnie – jako reprezentacji prac wykonanych w odrębnych technikach – lecz należy je postrzegać jako jedną całość. Tylko wówczas możliwe jest podążanie za głównym wątkiem dzieła i poszukiwanie wspólnie z artystką kobiety, o której mowa w tytule pracy. Wkraczając w obręb instalacji, widz staje się jednocześnie poszukującym podmiotem, jak i obserwowanym/rejestrowanym obiektem instalacji, co sprzyja zacieraniu się granic pomiędzy kreacją a odbiorem. Gigantyczny environment został wykreowany za pomocą wideoprojektacji, akcji, rejestracji za pośrednictwem monitoringu oraz cyfrowo kreowanej rzeczywistości. Trudno jednoznacznie zaklasyfikować to dzieło, stąd enigmatyczne, lecz trafne określenie *media story* – opowieść medialna, ale jednocześnie zmiediatyzowana,

fascynująca właśnie swoją nieokreślonością i niedopowiedzeniem, płynna i z gruntu, zwłaszcza na poziomie percepcji, transmedialna. Na mniejszą skalę Gustowska zastosowała podobną taktykę w pracy *Life is a Story*, prezentowanej wiosną 2007 roku w poznańskim Muzeum Narodowym. Ta multimedialna instalacja łączyła w sobie elementy graficzne, obiekty wykonane ze światłoczułego płótna i projekcje wideo, wprowadzające ruch do statycznych form przedstawieniowych i dynamizujące całość kompozycji.

Obecnie Gustowska jest postrzegana jako artystka multimedialna. Nie należy jednak zapominać o jej graficznej przeszłości, która jest wyczuwalna przede wszystkim w podejściu do tworzywa, z którego artystka kreuje swoje instalacje oraz environmenty. Jej realizacje cechują się warstwowością i seryjnością – dwoma elementami immanentnie przynależnymi grafice. Nakładaniu na siebie poszczególnych elementów, a także interferencji rozmaitych mediów, której efektem jest wielowarstwowa, polisemiczna struktura prac, towarzyszy zwielokrotnianie wybranego motywu na zasadzie transformacyjnej multiplikacji. Z tego złożonego – treściowo i formalnie – materiału odbiorca powinien wykreować własną opowieść w oparciu o marszrutę, jaką sam sobie narzuci w tym labiryncie heterogenicznych komunikatów spreparowanych przez artystkę. Dziełem – jak chce to również widzieć sama Gustowska – jest właśnie owa opowieść, w przypadku pracy *She – Ona* dotycząca tytułowej bohaterki. Każdy widz, zgodnie ze swymi kompetencjami i preferencjami, konstruuje tę postać w inny sposób, przydaje jej odmienną fizyczność i biografię. Interfejsem staje się w tym wypadku przestrzeń, w której – w sposób pozornie bezładny – rozmieszczono rozmaite banki danych o tajemniczej bohaterce. Wykorzystując je, odbiorca kreuje swoją opowieść, łączy ze sobą obrazy i dźwięki zarejestrowane za pomocą rozmaitych mediów, z których każde zachowuje swoją odrębność, a jednocześnie staje się częścią heterogenicznego environmentu medialnego.

W projekcie *She – Ona* transmedialna lektura widza rozgrywa się w obrębie struktury artystycznej, która w największym – spośród wszystkich prezentowanych tu realizacji – stopniu odpowiada koncepcji transmedialności. Przekraczanie przybiera postać zamazywania granic pomiędzy tym, co wirtualne (*Second Life*), zmediatyzowane (rejestracja wideo) i realne (postaci kobiet pojawiające się w przestrzeni instalacji). Nieustanny przepływ pomiędzy tymi trzema typami rzeczywistości prowadzi do zacierania się granic pomiędzy poszczególnymi mediami. Przystają one być odczytywane jako odrębne środowiska, a stają się elementami składowymi instalacji bliskiej modelowi transmedialnemu, choć niedającej się chyba jednoznacznie zaklasyfikować jako transmedialna.

Zakończenie

Zaprezentowane w tekście realizacje ilustrowały mechanizm intermedialności na poziomie konstruowania przekazów oraz transmedialności na poziomie ich recepcji i tworzenia znaczeń. Ich twórcy, wyrastając z różnych środowisk geograficznych i artystycznych, tworząc w odmiennych stylistykach i podejmując zróżnicowane tematy, zdecydowali się przekroczyć granice dotychczas wykorzystywanych mediów. Moim celem była analiza indywidualnych wyborów artystycznych oraz podkreślenie faktu, że intermedialność stanowi atrakcyjną formułę twórczą dla artystów i artystek o proweniencji rzeźbiarskiej, malarskiej, jak i graficznej, a wzajemne oddziaływanie na siebie procedur właściwych dla mediów wchodzących ze sobą w nową relację w ramach intermedialnego dzieła przyczynia się do poszerzenia języka form danego medium, jak i powstania nowych, płynnych taktów artystycznych. Zmieniają one przyzwyczajenia percepcyjne odbiorców, kierując ich w stronę transmedialnego konstruowania znaczeń.

Małgorzata Butterwick
„Prawda ma strukturę fikcji”
czyli sztuka jako symptom (*sinthome*)¹

132

Funkcja symboliczna ukazuje się jako podwójny ruch w podmiocie: człowiek czyni przedmiot ze swojego działania, ale w odpowiednim czasie przywraca działaniu jego fundacyjne miejsce. Na tej dwuznaczności, która działa w każdej chwili, opiera się cały postęp funkcji polegającej na alternacji działania i poznania.

Jacques Lacan²

1.

Powyższy cytat to swoiste motto moich „dialektycznych” działań na polu sztuki, zakładających ściśle przenikanie się praktyki artystycznej i refleksji teoretycznej. Działania te określa niemal utopijny model budowania artystycznej świadomości na drodze procesu, w którym idea nigdy całkowicie nie poprzedza i nie determinuje dzieła, a dzieło nigdy nie jest ilustracją idei. Ten rodzaj procesu twórczego – zakładającego samoświadomość, a jednocześnie otwartego na to, co „niespodziewane” i nie do końca podporządkowanego podmiotowej intencji – zawsze doprowadza praktykę do punktu styczności z teorią, do punktu, w którym intuicyjna refleksja zaczyna domagać się wyznaczenia *genus proximum* dla własnych działań. Taka postawa musi się jednak cechować konsekwentnym indywidualizmem i uwzględniać element ryzyka, gdyż jej celem ma być twórcze – a nie odtwórcze czy historyczne – podejście do arsenału istniejących idei, śmiałe zmaganie się zarówno z determinantami intertekstualności, jak i z „lękiem przed wpływem”³. W praktyce oznacza to selektywne podejście do materiałów źródłowych i oszczędne operowanie cytatami, odwołaniami czy przykładami.

1 „Prawda ma strukturę fikcji” to teza i znane powiedzenie Lacana, pojawiające się w licznych jego pracach i wystąpieniach; zob. m.in. J. Lacan, *A quoi sert le mythe*, [w:] idem, *Le Séminaire IV. La relation d'objet*, Seuil 1994. „Prawdę” należy tu oczywiście rozumieć w kontekście stawki psychoanalitycznej (np. docierania do *jouissance*). Z kolei *sinthome* to używana przez Lacana (jako wyróżnik dla specyficznego znaczenia w jego teorii), starofrancuska forma słowa *symptôme*, oznaczającego „objaw, symptom”.

2 J. Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, przeł. B. Gorczyca i W. Grajewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 88.

3 Pojęcie wprowadzone przez Harolda Blooma w książce o tymże tytule: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków 2002 (oryg. *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, New York 1973).

Interesuje mnie poszukiwanie takiej trans-metody, która byłaby charakterystyczna dla sztuki jako dziedziny równie wiarygodnej i epistemologicznie cennej, co nauki humanistyczne. W swojej pracy konsekwentnie prowadzę dyskusję z tendencją do bezpośredniego wykorzystywania w sztuce dyskursów opisujących i systematyzujących uznane porządki tego, co określa się mianem „rzeczywistości”. Rzecznicy tej tendencji nie uwzględniają specyfiki miejsca, jakie sztuka zajmuje wśród form komunikacji, a w szczególności nie biorą pod uwagę tego, że może ona być instrumentem ujawniania, czyli symptomatyzacji zjawisk i stanów. Zadaję pytanie o „naukowość” sztuki i kwestionuję głosy deprecjonujące poznawczą wartość, jaką posiadają intuicyjno-procesualne działania artystyczne. Odwołuję się przy tym do założeń, pojęć i postulatów takich obszarów wiedzy, które moim zdaniem pozostają najbliższe sferze abstrakcyjnych potrzeb ludzkich zwanych... sztuką. Dziedziną o zbliżonym do sztuki statusie naukowej weryfikowalności jest psychoanaliza, która – jakkolwiek wciąż rodzi liczne kontrowersje – niezaprzeczalnie oferuje niezwykle cenny i twórczy „system operacyjny”, pozwalający nam *mówić* o kondycji człowieka uwięzionego w „kulturze zachodniej”. I tak, jak psychoanaliza ma za zadanie „otwarcie tego, co zamknięte” przy użyciu mówienia (poprzez analizę struktury języka), tak sztuka stanowi przestrzeń naddaną, pozwalającą na dialog z rzeczywistością za pośrednictwem kodów formalnych, które – podobnie jak język – stanowią dynamiczne systemy o cechach symboliczności (w sensie Lacanowskim – o czym dalej). Te systemy to właśnie media (środki przekazu) sztuki, nieuchronnie uwikłane w sieć znaczących i znaczonych. Cechą każdego medium jest postępująca ewolucja jego retoryki, a ono samo jest „bytem” konceptualnym.

2.

Z punktu widzenia artystki performance, którą sama jestem, transmedialność jawi się jako w pełni integralny element myślenia o sztuce współczesnej, jako naturalne i dobrze rozpoznane środowisko mentalne jej powstawania. Nie będę więc definiowała tego zjawiska na poziomie podstawowym, formalnym, jakkolwiek postaram się odnieść do relacji terminologicznej pomiędzy multi-medialnością, inter-medialnością i trans-medialnością. Spróbuję też poszerzyć pole refleksji o obszary myśli i dyskursu o sztuce, zwłaszcza, że transmedialność może dotyczyć nie tylko cech formalnych, ale też sposobów kreatywnego myślenia, dyspozycji twórczych, specyficznych typów wrażliwości i patrzenia na świat.

Mówienie o transgresji to zarazem mówienie o granicach – zarówno w wymiarze ontologicznym (przyjętych ustaleń), jak i epistemologicznym (subiektywnych odczuć). Pilnie strzeżony system akademickiej retoryki opiera się na stałych, sztywnych klasyfikacjach, natomiast historia idei jest *de facto* nieustannym przekraczaniem uznanych klasyfikacji i tworzeniem nowych. Dziś, naznaczeni ponowoczesnością, jesteśmy wciąż nakłaniani do pojęciowej transgresji i prawie udaje

nam się zapomnieć, jak trudno jest się pogodzić z brakiem ścisłej definicji zjawisk. Dlatego też, pamiętając o determinantach języka, staram się podchodzić do kwestii przekroczeń z irrewerencją, czyli pamiętać, że *trans* i *inter* należą po prostu do „istoty rzeczy”, jaką jest sztuka.

Multimedialność wiąże się z heterogeniczną formą dzieła, z praktyką artystyczną zakładającą symultaniczne używanie wielu różnych mediów przy zachowaniu ich cech gatunkowych i uznaniu definiujących je i ograniczających konwencji. Intermedialność oznacza zaś usytuowanie się zarówno „pomiędzy”, jak i „ponad” podziałami medialnymi, dążenie do spójnego łączenia wielu mediów bez respektowania ich specyficznych jakości oraz tradycji ich wzajemnych relacji. Intermedium to w istocie tożsamość nadawania rzeczywistości sensu oraz odbioru jej synestezyjnego doświadczenia, to przejaw postawy, którą można nazwać artystycznie świadomym uczestnictwem w „dzianiu się” rzeczy. Taki właśnie charakter ma między innymi sztuka performance.

Transmedialność oznacza z kolei otwartą, z założenia niekończącą się dyskusję z medialno-gatunkowymi definicjami. Rysuje ona trajektorię przecinającą przestrzenie odrębnych idei i praktyk, stanowi pole ryzykownego eksperymentu, którego efekty wymykają się kategoriom pojęciowym dyskursu o sztuce. Rezultatem działania transmedialnego jest więc hybrydalna forma, która domaga się nowego warsztatu definiującego. W momencie stworzenia nowych narzędzi pojęciowych, powstaje „byt” o cechach jednolitego medium, podlegający mechanizmowi intermedialnej syntezy i, potencjalnie, mogący być obiektem kolejnych procedur transmedialnych. Możemy też mówić o transmedialności „wewnętrznej”, czyli nieekspansywnym modyfikowaniu uznanych granic danej dziedziny. Jednak w tym przypadku również będzie dochodziło do zmiany relacji, w jakich dziedzina ta pozostaje względem innych typów praktyki artystycznej – choćby z tego prostego powodu, że struktura języka (a więc każdego dyskursu) nie dopuszcza „pustych pól”. W celu określenia kierunku transgresji danego medium musimy odnieść je więc do innej zdefiniowanej kategorii medialno-artystycznej, co – biorąc pod uwagę przestrzeń tak otwartą i nieprzewidywalną w swym rozwoju jak sztuka – nie jest tak naprawdę żadnym ograniczeniem...

W istocie, określenia „intermedium” i „transmedium” charakteryzują zjawiska wpisane w „naturę wszystkich rzeczy”. Wcześniej nie znajdowały one jednak swego miejsca w dyskursie o sztuce lub funkcjonowały w jego obrębie pod innymi nazwami, w innych ujęciach. Stąd powszechna, wręcz obowiązkowa dziś dyskusja wokół praktyk zwanych transgresyjnymi jedynie ukazuje absurd próby wyodrębniania gatunków i... „zafiksowanie” (właściwie nie tylko instytucjom „świata sztuki”) na definiowaniu i sankcjonowaniu ich tożsamości.

Aby zilustrować to zjawisko pozwolę sobie na dygresję i przywołam aktualny dyskurs malarstwa. Czy jesteśmy w stanie poszerzyć granice malarstwa wobec świadomości jego meta-definicji, czyli nanoszenia dowolnych pigmentów na dowolne podłoże przy użyciu dowolnych narzędzi? Pozorna ekspansja formalnych ram malarstwa, o jakiej się dziś mówi, jest zjawiskiem wtórnym, możliwym

wyłącznie dzięki ograniczeniom powstałym w trakcie rozwoju tego medium, przede wszystkim zaś instytucjonalnej przynależności kreowanego wizerunku do określonego rodzaju podłoża. Dzisiejsze „eksperymenty” z przestrzenią malarstwa, szczególnie te o wymiarze performatywnym, to przecież nic innego, jak „odrabianie lekcji” z ekspresjonizmu abstrakcyjnego i *action painting*, zjawisk, które były elementami szerszych przemian praktyki artystycznej: skupienia się na samym procesie twórczym oraz narodzin sztuki akcji. Z tego punktu widzenia, teza o roszadaniu granic malarstwa ugruntowuje dziś jedynie formalny anachronizm tej dziedziny sztuki. Jedynym przekonującym posunięciem byłoby wyzwienie jej od wszystkich przynależnych do tej pory, formalnych narzędzi i zwrócenie się ku takim zjawiskom i procesom, które nie noszą znamion podmiotowej intencji. Malarstwem byłaby wówczas każda procesualna zmiana, zachodząca w zasięgu naszej wizualnej percepcji. Nieco inaczej rysuje się sprawa w wypadku równie aktualnego tematu „malarskości” fotografii i sztuki wideo, czyli działań, które utożsamiają malarstwo z wizualnym spektaklem. Wszystkie te zabiegi pozostawiają jednak niedosyt ze względu na stosowanie formalnych „półśrodków” i ostrożnych, wtórnych kombinacji koncepcyjnych. Prowokuje to wręcz powrót do założenia, że tylko akceptacja pewnego restrykcyjnego ograniczenia może rodzić poważne wyzwania artystyczne; wielu malarzy wciąż uważa, że tym, co stanowi źródło niewyczerpanych możliwości w zmaganiach z tradycyjną sytuacją estetyczną, jest granica blejtramu.

I zaiste to pytanie o granice strategii i konwencji artystycznych, zasadność decyzji o rozwoju danej dziedziny „wewnątrz” jej uznanych paradygmatów, bądź też wyjścia „poza” nie, stanowi wciąż żywy, ekscytujący problem, z którym mierzy się w swej praktyce każdy artysta. Dla teoretyka sprowadza się zaś ono do pytania o kryteria wartościowania „nowości” oraz „eksperymentu” jako aspektów dzieła sztuki.

3.

Na tym etapie moich rozważań mogę już otwarcie zadeklarować, że za nadrzędne medium sztuki uważam jej „materiał mentalny”, a nie formalny. W tej perspektywie, transmedialność dotyczy więc myślenia o sztuce jako przestrzeni sytuującej się „pomiędzy” różnymi dziedzinami myśli humanistycznej. Znamy odwieczny spór między odmiennymi sposobami rozumienia sztuki: aksjologicznym (wartości – dobro, piękno, prawda), ontologicznym (pytanie o jej „byt”) oraz epistemologicznym (sztuka jako narzędzie poznania). Myślę, że propozycja ujęcia sztuki jako funkcji dotyka wszystkich tych rejestrów, a jednocześnie wprowadza kolejny, kluczowy wymiar, który uwypuklili strukturaliści i poststrukturaliści: chodzi tu o język. W ujęciu Lacanowskim jest to „mówienie”, czyli związek użycia języka z tym, co nieświadome. Oczywiście język funkcjonuje też w warstwie formalnej sztuki – jako wartość nadbudowana świadomie przez autora. Tu jed-

nak skupiam się wyłącznie na paraleli pomiędzy tym, co niewypowiedziane a tworzeniem przestrzeni fantazmatu. Performance, jako praktyka bezpośrednio angażująca ego, jest tu przykładem szczególnym! Zwyczajowo przyjmuje się, że medium sztuki żywej, sztuki akcji, stanowi ciało, czy też – szerzej – zobiektywizowana kondycja psychofizyczna artysty. Przyglądając się jednak uważnie tej dziedzinie, a tym bardziej uprawiając ją, nie sposób nie dostrzec, że artysta-performer zawsze reprezentuje się – staje się „podmiotem w fantazmacie”, a nie materiałem czy nośnikiem.

Co więcej, być może świadomie przyjęte przez twórcę (i odbiorcę) założenie „działania wyodrębnionego” z rzeczywistości jest w ogóle wyznacznikiem zaistnienia arte-faktu jako takiego, niezależnie od gatunku sztuki. To, co nazywamy mediami sztuki, jest po prostu zespołem sposobów – ewoluujących wraz z innymi zjawiskami kultury – na radzenie sobie z pragnieniem legitymizacji (mimetycznej lub abstrakcyjnej) naszego odniesienia do rzeczywistości. Zaryzykuję nawet twierdzenie, że sztuka, jako stan świadomości, może się obywać bez żadnych ewidentnych, spektakularnych nośników, o ile tego rodzaju *interfejs* okaże się w danym momencie wystarczający, aby mogło zaistnieć przesunięcie pomiędzy rzeczywistością a fikcją. Jest to krańcowe rozwinięcie idei konwergencji mediów, ale też wyraz przeświadczenia, że nawet (a może szczególnie?) w przypadku *performance art* niemożliwa jest wzajemna odpowiedniość doświadczenia twórcy i doświadczenia odbiorcy: nie ma szans na to, by mogły się one ze sobą pokrywać. Rzuca to również nowe światło na kwestię prosceniczności i interaktywności w odbiorze sztuki – także w przypadku realizacji z wykorzystaniem tzw. „nowych technologii”.

Być może twierdzenia te brzmią dość rewolucyjnie w kontekście tradycyjnego paradygmatu interpretowania sztuki akcji. Nie jest ona jednak aż tak młoda, by nie miała dość czasu na wyjście poza etap bolesnej inicjacji oraz pierwotnych aktów samookreślenia. Pora już, by nieco zdezaktualizowane, klasyczne definicje – przynależne atmosferze początkowej „asertywności” tej sztuki – zastąpić rozważaniami o ewolucji performerskiego intermedium, zrewidować konwencjonalne sposoby myślenia o nim. W dalszej części rozważań chciałabym zarysować propozycję interpretacji pojęcia sztuki jako funkcji, kierując się ideą transmedium myśli humanistycznej i odwołując się do specyfiki działań performerskich.

4.

Po raz pierwszy, w sposób intuicyjny, zwróciłam uwagę na „wirtualny” aspekt sztuki performance w swoim tekście *Inter/wizje performance czyli obecność umysłu*⁴. Było to w 2006 roku, gdy używanie pojęcia fikcji w odniesieniu do sztuki – dziś już rozpowszechnione – było jeszcze uważane, powiedzmy, za „niepoprawne”.

4 M. Butterwick, *Inter/wizje performance czyli obecność umysłu*, [w:] „Fort Sztuki”, nr 4, 2006, s.12.

Zastanowiło mnie wówczas, jak często w „klasycznym” ujęciu performance wspomina się o „robieniu czegoś naprawdę” i powołuje się na wartość prawdy, epatuje retoryczną kokieterią – czy wręcz „reżimem – prawdziwości, z upodobaniem podkreślając bezpośredni związek sztuki z życiem. Możliwość takiego odwzorowania już wcześniej wydawała mi się nieprzekonująca, wręcz etycznie wątpliwa, a także artystycznie „przereklamowana”, nieszczerza. Sztuka jest zawsze wielopoziomową manipulacją – niezależnie od fizycznej „autentyczności” użytych w niej środków – co jednak wcale nie musi umniejszać jej wartości w procesie dążenia do ideału „prawdy”. Każde działanie performatywne⁵, czyli odnoszące się w sposób świadomy do rejestru symbolicznego reprezentowanego przez instancję Wielkiego Innego (*le Grand Autre, l'Autre, A*)⁶, można rozpatrywać jako akt konstytuujący podmiotowość performerera. Powstaje jednak pytanie: co decyduje o tym, że ów akt zyskuje status sztuki?

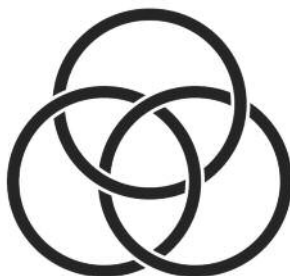
Do podjęcia tego tematu skłoniły mnie wówczas – jeszcze przed rozpoczęciem się mojej przygody z psychoanalizą – dwie refleksje: 1. *prawda nie jest przeciwieństwem fikcji* (fikcja zawsze, nawet w snach, konstytuuje się w relacji do rzeczywistości *as we know it*); 2. *wirtualność zawsze istniała* (jako projekcja fikcyjnego wymiaru świadomości), *teraz zaś tylko staje się ona „widzialna”* (za sprawą „nowych widzialności” mediów technologicznych i ich cyberprzestrzennego oblicza). We wspomnianym tekście pisałam, że pod wpływem nowych mediów „zmieniła się koncepcja obecności. A to właśnie fizyczna obecność stanowiła jedyną stałą, wyznaczającą kategorię *live art*. Poprzez tę obecność można było zidentyfikować performance jako akt wiarygodny”⁷. Nie chodziło mi jednak o problem użycia mediów w sztuce performance – co podkreślałam, gdyż pierwsze skojarzenie związane z pojęciem „wirtualności w sztuce” prowadzi właśnie do realizacji opartych o współczesne technologie medialne. Ten technologiczny aspekt wirtualny był obecny już w działaniach pierwszych performerów (takich, jak Vito Acconci, Chris Burden, Nam June Paik, Joseph Beuys, Peter Campus, Akcjonści Wiedeńscy, John Cage i wielu innych). W historii sztuki ostatnich dekad można oczywiście dostrzec stopniową zmianę proporcji pomiędzy performance „czystym” a „multimedialnym” – jest to jednak tylko kwestia ewolucji użycia środków w służbie *mimesis*, *symulakrum* lub *fantazmatu*. Ważne jest rozpoznanie istoty danej techniki w relacji do samego działania i świadomość tworzenia nowej jakości transmedialnej, o czym pisałam już na wstępie.

5 Warto tu wspomnieć m.in. teorię aktów mowy J.L. Austina oraz przywołać antropologiczny wymiar zachowań rytualnych.

6 „Wielki Inny” to Lacanowskie określenie wymiaru doświadczenia zbiorowego, sieci ukrytych reguł, symbolicznie czuwających nad porządkiem społecznym (gdy na przykład mówimy „tak się robi” lub „tak się nie robi”, wtedy odwołujemy się właśnie do Wielkiego Innego). Z kolei „mały inny” (*le petit autre, l'autre, a*) to wymiar podmiotu związany z porządkiem wyobrażeniowym.

7 M. Butterwick, *Interwizje performance czyli obecność umysłu*, op. cit., s.12

Tymczasem, wbrew popularnym skojarzeniom, to nie technologia prowadzi nas ku wirtualności, lecz rezygnacja z realizacji, czyli u-realnienia. Najradkalniejsze postulaty idące w tym kierunku pojawiły się w pierwszym okresie istnienia konceptualizmu, rozumianego wówczas nie jako „sztuka pomysłów” – jak to ma miejsce dzisiaj – lecz jako sztuka komunikowania potencjału i rezygnacji z materialnej formy dzieła. Tu dochodzę do zestawienia dwóch paralelnych źródeł mojej refleksji. Jednym z nich jest słynna praca Josepha Kosutha *One and Three Chairs* (1965), wykorzystująca – jak wiadomo – realne krzesło, jego fotograficzny wizerunek oraz wydruk definicji angielskiego słowa *chair*. Drugim jest triada Lacanowskich rejestrów: realnego, symbolicznego i wyobrażeniowego. Są to porządki określające całą ludzką egzystencję – razem układają się w topologiczną figurę znaną jako *węzeł boromejski*⁸.



R.S.I.

Realne (le Reel) – może być przedstawione tylko za pomocą dwóch pozostałych rejestrów. „Realnym” jest to, co nie poddaje się symbolizacji, to, co jest wykluczone z obszaru sieci znaczących, które budują dla nas rzeczywistość świata, a także wykluczone z pojmowania wyobrażeniowego. „Realne” jest granicą mocy reprezentatywnej słów, granicą mocy mówienia. Jest tym, co niemożliwe do wypowiedzenia i wokół czego krąży wszelkie mówienie.

Symboliczne (le Symbolique) – w ujęciu Lacana nie odwołuje się do jakiegoś wizualnego znaku, który zastępuje i reprezentuje sam przedmiot. Jest dziedziną, polem mowy. Istnienie tego rejestru poprzedza egzystencję podmiotu: jest to porządek autonomiczny i zewnętrzny względem podmiotu. Można powiedzieć, że rejestr symboliczny jest jedynym „naturalnym” miejscem podmiotu, choć jednocześnie wynaturza wszelką przynależność do świata i niszczy wszelką harmonijną relację, jaką próbuje nawiązać z nim podmiot. Porządek symboliczny niesie ze sobą możliwość mówienia jako wymiaru konstytuującego podmiot.

Wyobrażeniowe (l'Imaginaire) – jest wymiarem świadomych lub nieświadomych obrazów, z którymi identyfikuje się człowiek. „Wyobrażeniowe” nie dotyczy jedynie

8 Węzeł boromejski jest złożony z trzech, a czasem i większej liczby pierścieni, połączonych w ten sposób, że usunięcie dowolnego powoduje rozpad pozostałych. Figura ta stanowiła herb rodu Boromeuszy.

tego, co wyobrażone: obrazy należą też do rzeczywistości. Świadczą o tym odkrycia etologów, którzy mówią o przekształcającej mocy obrazów w anatomii żywych bytów, mocy podobnej do tej, jaką odnajdujemy w dziecięcej fazie lustra⁹.

Odkrycie tej zbieżności pomiędzy Kosuthowskim krzesłem, jego fotograficznym obrazem oraz językową definicją, a Lacanowskimi wymiarami – odpowiednio – realnego, wyobrażeniowego i symbolicznego (zbieżności osłabionej nieco przez różnicę w ujęciu *realnego*) zainspirowało mnie z kolei do szukania definicji sztuki w funkcji „laboratorium rzeczywistości” – a zatem gdzieś pomiędzy tymi rejestrami. Obie przywołane tu reprezentacje odczytuję też jako figury dwóch równie istotnych i atrakcyjnych dla mnie aspektów procesu twórczego: konceptualizm – intelektu, psychoanalizę – zmysłów i emocji. Razem odsyłają do złożonej libidinalnej przyjemności czerpanej z uprawiania sztuki oraz myślenia o niej.

Gdy mowa o przyjemności, to warto przypomnieć tu jeszcze jedno kluczowe pojęcie psychoanalizy Lacanowskiej: *jouissance*. Pomimo językowego związku z francuskim czasownikiem *jouir*, oznaczającym odczuwanie przyjemności, termin *jouissance* nie odwołuje się u Lacana do tego, co jest przedmiotem doznania w obszarze, którym rządzi Freudowska zasada przyjemności, lecz dotyczy tego, co wykracza poza jej obszar. Zdefiniowanie tego „elementu” jest trudne, ponieważ – podobnie, jak to, co *realne* – wymyka się on symbolizacji. Celem psychoanalizy jest niejako doprowadzanie do „spotkania” analizanta z własną *jouissance*, która może być doświadczana w różnych przejawach życia seksualnego, w bólu, cierpieniu i traumie – we wszystkich przypadkach, w których popęd życia łączy się z popędem śmierci. *Jouissance* nosi w sobie znamię nie tyle intencjonalnego poszukiwania satysfakcji, ile nieświadomionego imperatywu spełnienia.

Wszystko to pozwala mi zasugerować, że sztukę możemy interpretować jako próbę zbliżania się do *realnego* przez tworzenie fantazmatycznych instancji przekazu, krążących wokół indywidualnego *jouissance* każdego twórcy. Dotyczy to każdej postawy artystycznej, nawet tej, która wydaje się być bez reszty zaangażowana w „rzeczywistość”. W każdej takiej postawie realizuje się bowiem *ego*.

5.

Być może powinnam była już na wstępie zaznaczyć, że do dzieła Lacana – jako cennej inspiracji i wciąż zaskakującego swą aktualnością punktu odniesienia dla myślenia o sztuce – doszłam stopniowo, dzięki intuicyjnym doświadczeniom procesu twórczego, i stopniowo ten temat rozwijam. Powszechnie w Polsce na przestrzeni kilku ostatnich lat (nad)użycia myśli psychoanalitycznej w interpretacjach

9 Charakterystykę *realnego*, *symbolicznego* i *wyobrażeniowego* podaję w oparciu o słownik psychoanalizy opracowany przez Krakowskie Koło Psychoanalizy Nowej Szkoły Lacanowskiej, zob. www.psychoanaliza.com.pl/?art=3&tab=mps&lang=

dział sztuki postrzegam w dużej mierze jako przejaw kolejnej dyskursywnej mody, efekt poszukiwania jeszcze jednego „sezonowego” schematu dla tekstów krytycznych. Poznanie samej „topologii” psychoanalizy (nie mówiąc nawet o jej aspekcie klinicznym), a szczególnie teoretycznej spuścizny Lacana (którą w kuriozalny sposób próbuje się dziś wpisywać we wszelkie możliwe opcje ideowe i polityczne), to praca na lata. Uważam jednak, że dzięki „transgenicznej” naturze psychoanalizy jako dziedziny badawczej, możemy z powodzeniem (dla samej bezinteresownej potrzeby spełnienia) wykorzystywać jej matryce pojęciowe (budowane na wzór matematycznej teorii węzłów) do interpretacji wielu szeroko pojętych potrzeb i działań współczesnego człowieka. Należy liczyć się z tym, że efekty takich zderzeń mogą okazać się nieoczekiwane, czy wręcz „niesamowite”, ale i liczyć na ich „produktywność” (jeśli taka kategoria jest w przypadku sztuki w ogóle adekwatna) dla rozwoju interpretacji naszych artystycznych aspiracji. Wszak psychoanaliza jest dla ludzi!

Warto w tym miejscu pokrótce nawiązać do historii relacji pomiędzy sztuką i psychoanalizą, by dopiero na tym tle wyjaśnić specyfikę ujęcia Lacanowskiego. U Freuda sztuka podlega logice traumy i przeniesienia (analogicznej do logiki marzenia sennego). Ojciec psychoanalizy zakładał bezpośrednią, na swój sposób czytelną zależność pomiędzy artefaktem i obiektem braku, sublimowanym przez podmiot w akcie tworzenia dzieła. Hanna Segal uwspółcześniła tę myśl w książce *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*¹⁰, dopatrując się sublimacji w napięciu pomiędzy formą a treścią, i przypisując jej wartości hermeneutyczne. Przede wszystkim jednak wskazała na „reparacyjną” funkcję artefaktu, czyli możliwość odzyskiwania wcześniej utraconych obiektów poprzez jego specyficzną symbolikę.

Lacan natomiast interpretuje przedmiot dzieła sztuki jako specyficznie zorganizowaną konfigurację znaczących, docenia jej pęknięcia, niekonsekwencje i „brak sensu”. W miejsce metonimii pragnienia wprowadza metaforę symptomu (*sinthome*), czyli sposobu, w jaki podmiot doznaje tego, co nieświadome. Symptom jako jednostkowa, unikalna manifestacja nie domaga się interpretacji i nie jest do nikogo skierowany – poza wspomnianą wcześniej instancją Wielkiego Innego – jako taki nie podlega zaś analizie, a tym bardziej „diagnozie”. Także dzieło sztuki jako symptom nie podlega odczytaniu w relacji do podmiotu, nie jest linearną konsekwencją jego intencji. To w procesie twórczym, a nie w jego produkcie objawia się *jouissance*. W takim ujęciu wszelki „obraz”, jako końcowy efekt takiego procesu, jest wręcz podejrzany!¹¹

Podążając tym tropem, dochodzimy do wniosku, że skoro kultura jest formacją o charakterze zakazu, to i sztuka – jako wytwór kultury – pozostaje w jakimś sensie uwięziona w zakazie. Tak nam bliski – także mnie osobiście – postulat wol-

10 H. Segal, *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Universitas, Kraków 2003, (oryg. *Dream, Phantasy and Art*, Tavistock and Routledge, London 1991).

11 Lacan poświęca się tym rozważaniom szczególnie w *Le Séminaire XXIII. Le Sinthome*, Seuil 2005, analizując literaturę Jamesa Joyce’a. Badanie adekwatności tej myśli w odniesieniu do sztuki współczesnej to właśnie zadanie, które sobie stawiam w dalszej pracy.

ności sztuki okazuje się być figurą retoryczną: oznacza jedynie walkę o możliwość zaprezentowania tego, co stworzyliśmy. Prawdziwą feerię symptomów dostrzegamy jednak w samym procesie twórczym, w ramach którego zarówno rozpoznajemy określony zakaz, jak i zyskujemy szansę na jego przekroczenie. Sztuka nosi w sobie niezbywalny potencjał transgresji, jest więc w swej istocie źródłem *jouissance*. Dotyczy to także procesów odbiorczych: ciekawości, voyeryzmu, uczucia empatii lub intelektualnej przyjemności zrozumienia. Indywidualizm i nieuchronna samotność w obrębie procesu artystycznego, jak również pytanie o podmiotowość (narcyzm?) jako wyzwanie dla performerera, są dla mnie punktem wyjścia w dyskusji z powszechnie lansowanymi paradygmatami sztuki performance – takimi, jak czas, miejsce, czy też obowiązujący „kicz” kontekstu (jeśli rozumiemy „kontekst” jako celowe dostosowywanie sztuki do szeroko rozumianych potrzeb i oczekiwań). Sztuka zawsze powstaje w swoim kontekście, jest nim w całości naznaczona. Intencjonalne wprowadzanie jej z powrotem „w kontekst” na poziomie reprezentacji oraz interpretacji prowadzi do tautologii i czyni ją niezwykle podatną na manipulację. Nie wnosi też ze sobą żadnych wartości, które nie pojawiałyby się w innych dziedzinach ludzkiej aktywności – w działaniach, których nie sposób nazwać bezinteresownymi. Do tego problemu na pewno jeszcze powrócę¹².

Podsumowując powyższe rozważania, zaproponuję krótką definicję przyczynową (genetyczną) sztuki: *Sztuką jest każde działanie świadomie odwołujące się do instancji symbolicznej*. Pomimo pozornej autoteliczności takiego aktu, ma on głęboki potencjał obiektywizujący. Przypomina dynamikę *lustra* – generowany obraz patrzy na nas, ale nas nie widzi... Powraca jednak w naszej świadomości, znów się odbija i znów powraca (il.24)...

Interesuje mnie rozwijanie takiego sposobu mówienia i pisanie o sztuce, który wypuklałby bliskość struktury języka względem nacechowanych znaczeniowo zachowań i rytuałów kulturowych, opisywanych przez antropologiczną teorię performatywności. Zakładam, że algorytm pracy o charakterze teoretyczno-artystycznym jest odmienny od metody akademickiej, zalecającej linearny ciąg analiz. Nie ma też wiele wspólnego z niedoścignionym ideałem uprawiania sztuki na podobieństwo przysłowiowego „śpiewu ptaka”. To niemal intymna podróż, przekraczająca podział na realne i wirtualne przestrzenie poznania, naruszająca granice dyscyplin naukowych (wiedzy) oraz komunikacji (mowy, pisma, obrazu, tekstu, dyskursu, narracji, poetyki itd.). Trudno określić perspektywy metodologiczne tego rodzaju poczynań, które być może same w sobie nie są „naukowe”, ale stanowią materiał badawczy dla historii i filozofii sztuki (oraz innych dyscyplin nauk humanistycznych), które bez owych *trans-mentalnych* praktyk artystycznych nie miałyby przecież racji bytu...

12 Dyskusję z problemem kontekstu w sztuce przeprowadzam w tekście *Ość kontekstu zapada głębiej*, www.obieg.pl/fokus/18946 (13.10.2010).

Ewa Wójtowicz

Pętla (*loop*) jako model transmedialnego dialogu

142

Analiza praktyk transmedialnych wymaga zbadania i opisanego zjawiska osmotycznej relacji, jaka zachodzi pomiędzy przestrzenią sztuki już rozpoznanej, a eksploracją jej nowych terytoriów. Paradoksalnie, spojrzenie w przeszłość prowadzi do tworzenia nowych znaczeń, często budowanych na podstawie konfrontacji doświadczeń historycznych i współczesnych. Transmedialne napięcie pomiędzy sztuką Internetu i praktykami (post)konceptualnymi powoduje, że artysta porusza się dziś w przestrzeni pogranicza. Strategie powtarzania i pozorne podążanie „wstecz” tworzą nowe perspektywy dla sztuki cyfrowej. Również doświadczenia odbiorcze sytuują się w przestrzeni „pomiędzy” rozpoznanymi już kontekstami sztuki. Odbiór staje się możliwy dzięki nietypowym, często mobilnym, lub tworzonym *in situ* interfejsom; niekiedy role interfejsu spełnia też po części sama rzeczywistość. Istotny jest również fakt – na który w kontekście analizy remiksu we współczesnej kulturze cyfrowej zwrócił uwagę Lawrence Lessig¹ – że percepcja tak rozumianej sztuki transmedialnej wymaga świadomości kontekstów, które przyczyniły się do jej powstania.

Mój tekst dotyczy szczególnego rodzaju powtarzalności pojawiającej się w praktykach artystycznych, które obejmują translację projektów (post)konceptualnych na język mediów – a niekiedy też *vice versa*. Pętla (*loop*) nie jest pojęciem, które można rozpatrywać w izolacji od całej rodziny pojęć pokrewnych, wymagających jeszcze uporządkowania. Wszystkie one opisują strategie, w których zagadnienie pętli odgrywa istotną rolę, przez co ich zakresy znaczeniowe do pewnego stopnia pokrywają się z zakresem samego pojęcia pętli. Oto niektóre z nich²:

- recykling
- remiks
- rekonstrukcja
- *update*

1 L. Lessig, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozwijały się w hybrydowej gospodarce*, przeł. R. Próchniak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 98.

2 Pełna taksonomia tego rodzaju pojęć nie jest możliwa w obrębie niniejszego tekstu.

- kopia
- repetycja
- odtworzenie (*re-enactment*)
- palimpsest
- cytaty (rozumiany postmodernistycznie)
- klon/*mirror*
- zawłaszczenie/apropriacja
- *culture jamming/détournement*

Wszystkie te pojęcia odnoszą się do różnego typu aktywności transmedialnych, jednak na potrzeby swoich rozważań za kluczowe uznaję pojęcie pętli (*loop*).

Materiał wideo odtwarzany w pętli nie jest w kontekście sztuki mediów niszczym nowym – i nie dotyczy to wyłącznie zapisu cyfrowego, lecz również analogowego. Zapis na taśmie stanowił w sensie dosłownym pętlę: po całkowitym odtworzeniu nagrania i przewinięciu taśmy nagranie można było włączyć ponownie. Pomijam jednak ten sposób dosłownego rozumienia pętli, jako rozwiązania technologicznego, stosowanego na przykład podczas prezentacji materiału z kaset wideo na wystawach sztuki. Pętla interesuje mnie raczej jako metafora powtarzalności, która wydaje się zatrzymywać czas, zamrażać zdarzenia w krótkie epizody, mające formę sampli. W słowniku każdego internauty (zwłaszcza korzystającego z narzędzi odtwarzania i platform wymiany, do których należy na przykład YouTube) obecne jest hasło „Play again” – w połączeniu z pojęciem pętli nabiera ono nowego znaczenia, stając się metaforą praktyk transmedialnych. Każde odtworzenie jest jednak osadzone w nieco innym kontekście i zyskuje nowe znaczenia. Pętla, rozumiana tak w sensie powrotu elementów zapożyczonych z przeszłości, jak i w sensie powtarzania prowadzącego do rytualizacji, nie jest tylko zabiegiem estetycznym, ale potwierdza istnienie przekazu sztuki w ciągle zmieniającej się sieci odniesień.

Pętla może być rozumiana jako powtórne odtworzenie tej samej sytuacji, niwelujące jej fragmentaryczność i tworzące iluzję jej ciągłości. Można ją wówczas porównać do obrotu, a zwłaszcza obrotu płyty winylowej. Nie zawsze w grę musiało przy tym wchodzić doświadczenie audialne. Na zasadzie pętli działały też *Rotoreliefy* Marcela Duchampa, zarówno te wykonywane z okrągłych płyt, jak i budowane z wycinków koła. Wirowanie wizualnych tarcz warunkowało właściwy odbiór pracy, wytwarzało optyczną iluzję ruchu spiralnego, a niekiedy też imitowało ruch trójwymiarowy. Doświadczenie wizualne rozgrywane w czasie, związane z powtarzalnością, ruchem po okręgu, a w dalszej perspektywie z cyklicznością, występowało też w innych koncepcjach Duchampa. Nieco później, element ciągłego obrotu nośnika dźwięku, jakim jest płyta analogowa, pojawiał się w realizacjach Nam June Paika i innych artystów eksperymentujących z intermediami. Odnosi się do tego praca duetu MTA (M. River & T. Whid Art Associates) *Random Access Mortality* (2002). M. River (Michael Sarff) i T. Whid (Tim Whidden) pracują wspólnie od 1996 roku,

łącząc postawę konceptualną z wykorzystywaniem medium Internetu. W swoich realizacjach eksplorują problem pętli i powtórzenia, są bowiem przekonani, że mechanizmy te stanowią kluczowe elementy współczesnej kultury cyfrowej. Liczy się dla nich też fakt współdziałania i dialogu, rozgrywającego się zarówno między nimi samymi, jako ludźmi i artystami, jak i między postaciami, w jakie wcielają się w trakcie swych performatywnych projektów. W *Random Access Mortality* artyści podzielili utwór zespołu The White Stripes na fragmenty, z których każdy odpowiadał czasowi pełnego obrotu płyty winylowej. Trwające 1'33" fragmenty utworu mogą być odtwarzane w dowolnej kolejności, zarówno przypadkowej, jak i ustalonej przez odbiorcę. Tytuł pracy oraz jej koncepcja nawiązują do pracy Nam June Paika *Random Access* (1963), w której artysta zakwestionował linearny zapis na taśmie audio.

Nieskończona repetycja tego samego elementu – obrotu, działania, filmowego kadru – jest powtórzeniem dokonywanym w czasie i jako taka charakteryzuje media określane mianem „czasowych” (*time-based*). W procesie repetycji czas ulega jednak zawieszeniu, a jednocześnie kompresji. Powoduje ją sam rytm powtórzenia oraz nakładanie się znaczeń wytwarzanych przez statyczne (malarstwo, fotografia) oraz dynamiczne (film, transmisja w czasie rzeczywistym) media obrazowania. Niekiedy repetycja prowadzi do stopniowego zatarcia różnic między obrazami, jak w pracy *Infinite Smile* (2005)³. W *Infinite Smile* (il.25) obaj artyści pozują do dyptyku niczym do XIX-wiecznego żywego obrazu, w którym zbudowanie i utrzymanie kompozycji wymagało bezruchu „aktorów”. W tym wypadku trwanie jest jednak pozorne, ponieważ jego „nieskończony” wymiar jest budowany przez ciągłe powtórzenia krótkiej, „zapętłonej” sekwencji.

Nie jest to – w samej swej zasadzie – działanie nowatorskie. Można by wskazać liczne precedensy, jak choćby film Andy Warhola *Sleep* (1963), z „zapętłonym” nagraniem śpiącego Johna Giorno, a na gruncie sztuki polskiej studium ciągłego krzyku w *YYAA* Wojciecha Bruszewskiego (1974). Nie kryterium nowości jest tu jednak najważniejsze, lecz nawiązanie do prób „zatrzymania” czasu, podejmowanych – nie tylko zresztą na polu sztuki – za pomocą różnych mediów obrazowania, od malarstwa, przez fotografię, aż do różnych form zapisu obrazu ruchomego.

MTAA stosują formułę pętli także na większą skalę, w wymiarze czasowym i historycznym. W roku 2004 artyści stworzyli pracę *1 Year Performance Video (aka SamHsiehUpdate)* (il.26). Była to trzecia realizacja z cyklu *Updates*⁴, w którym wykorzystywali oni znane, historyczne już projekty innych artystów, najczęściej z obszaru sztuki konceptualnej i performance. Praca ta funkcjonowała w Internecie, w formie projekcji ukazującej obu artystów w identycznych pomieszczeniach, przypominających niewielkie cele. Odbiorca, po zalogowaniu,

3 Zob. http://www.mteww.com/infinite_smile/ (10.01.2010).

4 Pierwszym elementem cyklu była realizacja *onKawaraUpdate* (2002): w oknie, na czarnym tle widoczny był biały napis, utrzymany w stylistyce prac Kawary, o treści „December 10, 2002”. Drugą pracą z tego cyklu była *vitoAcconciUpdate*, nawiązująca do performance'u Vito Acconiego *Seedbed* (1972).

mógł rejestrować czas, jaki spędzał oglądając projekt, zaś na stronie internetowej prowadzony był ranking najbardziej wytrwałych widzów. Teoretycznie projekt można było oglądać bez przerwy przez cały rok, a nagrodą miał być wówczas plik z kodem źródłowym, czyli „właściwe” dzieło. Ten roczny wideo-performance wydaje się być niemal literalnym powtórzeniem, a jednocześnie przeniesieniem w nową przestrzeń działań Sama (Tehchinga) Hsieh sprzed trzydziestu lat⁵. Pięć akcji Hsieha *One Year Performances* to seria działań, które artysta przeprowadził w latach 1978-86⁶. W ramach pierwszego, *Cage Piece* (1978-79), Hsieh spędził cały rok zamknięty w zbudowanym samodzielnie, niewielkim pomieszczeniu, przypominającym klatkę. Każdy mijający dzień rejestrował i dokumentował znakiem na ścianie oraz fotografią. Przez cały rok zachował milczenie – nie rozmawiał nawet ze swoim asystentem, który przynosił mu jedzenie. Praca ta została przypomniana w kwietniu 2009 w nowojorskim MoMA – zrekonstruowano wówczas klatkę performerera oraz zaprezentowano serię fotografii dokumentujących roczny okres odosobnienia⁷.

Różnica między działaniami Hsieha a ich „update’owaną” wersją stworzoną przez MTAA polega nie tylko na samym fakcie wykorzystania technologii komputerowej czy na wprowadzeniu symultanicznej prezentacji równoległych działań dwóch performerów. Rzecz w tym, że „odtworzenie” performance’u Hsieha było tylko pozorne. Projekt duetu MTAA nie był transmisją w czasie rzeczywistym, a ich performance nie trwał wcale przez cały rok. Wykorzystali oni zestaw sampli, odrębnych, krótkich filmów, dobieranych i łączonych ze sobą na zasadzie losowej, dzięki czemu widz za każdym razem mógł oglądać inny materiał. Całość odtwarzana była w pętli, która wytwarzała iluzję ciągłości. W efekcie nuda i wszelkie uciążliwości związane z odosobnieniem, jakie w pierwotnej wersji musiał znosić artysta, zostały niejako przeniesione na odbiorcę – zakładając oczywiście, że znalazłby się ktoś, kto zdecydowałby się poświęcić rok na śledzenie projektu⁸.

Słowo *update*, zastosowane w tytule projektu MTAA, oznacza aktualizację, czynność często wykonywaną przez użytkowników rozmaitego typu oprogramowania, które co jakiś czas jest ulepszane i pojawia się w nowej wersji, oferując użytkownikowi rozbudowane możliwości. W kontekście technologii *update* ozna-

5 Sam (Tehching) Hsieh, *One Year Performance*, <http://www.one-year-performance.com/intro.html> (28.11.2009).

6 Drugi performance, *Time Piece* (1980-81), polegał na zatrzymywaniu zegara co godzinę, przy czym Hsieh udokumentował swoje działanie filmem, na którym cały rok został zapisany w sześciu minutach. W trakcie trzeciego performance’u, *Outdoor Piece* (1981-82), Hsieh spędził cały rok poza domem, chodząc głównie po Dolnym Manhattanie i notując miejsca, w których jadł i spał. W ramach czwartej akcji, *Art/Life* (1983-84), Hsieh spędził rok związany ośmiometrowym sznurem z artystką z Lindą Montano, której wcześniej nie znał. Wszystkie te działania były dokumentowane fotografiami pozwalającymi zarejestrować upływ czasu. Piąty performance, pozbawiony tytułu, nie został zarejestrowany, gdyż przypadł na lata 1985-86, na okres, w którym Hsieh świadomie nie zajmował się sztuką.

7 Sam (Tehching) Hsieh, *Performance 1*, MoMA, Nowy Jork, 21.01-18.05.2009, <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/322> (28.11.2009).

8 Jak zauważa Mark Tribe, potencjalny kolekcjoner musi poświęcić swój czas – zamiast zasobów finansowych – aby pozyskać tę pracę. Zob. M. Tribe. R. Jaana, *New Media Art*, Taschen, Köln 2006, s. 68.

cza uaktualnienie związane z pojawieniem się nowych informacji, natomiast *upgrade* odnosi się do uaktualnienia będącego ulepszeniem technologicznym, które – bazując między innymi na doświadczeniach użytkowników z poprzednimi wersjami danego urządzenia – może oferować rozszerzone możliwości interakcji czy też bardziej przyjazny interfejs. Początkowo artyści mieli zamiar posłużyć się słowem *upgrade*, jednak ostatecznie uznali, że sugerowałoby ono pewną wyższość „nowej wersji” w stosunku do „oryginalnego” źródła inspiracji, a tego chcieli uniknąć⁹. Decyzja o wyborze strategii uaktualniania projektów artystycznych z lat siedemdziesiątych XX wieku wynika z postawy MTAA: artyści deklarują, że są zarówno konceptualistami, jak i artystami net artu, pragną łączyć obie te tendencje i nie widzą między nimi żadnej sprzeczności¹⁰. Jako medium, Internet stwarza niewątpliwie intrygującą perspektywę dla powtórnego wykorzystania projektów, które pierwotnie nie były realizowane w sferze wirtualnej. Oczywiście powtórzenia i cytaty projektów konceptualnych w przestrzeni cyfrowej zmieniają ich pierwotny sens. Nie chodzi jedynie o to, że zanika fizyczność performerera i niepowtarzalność jego działania, a doświadczenie odbiorcy traci swój bezpośredni charakter. Domenico Quaranta podkreśla również, że następuje tu odejście od przypadkowości na rzecz postępowania wedle ściśle zaplanowanego scenariusza¹¹: to, co stanowiło o znaczeniu wielu akcji performatywnych lat siedemdziesiątych – otwarcie na przypadek, spontaniczne działanie, element zaskoczenia – zostaje zastąpione rekonstrukcją wydarzeń. Nie można się jednak do końca zgodzić z taką uwagą – trudno mówić tu o „rekonstrukcji”, gdyż współczesna „wersja 2.0” nie stanowi nieodróżnialnej kopii pierwotnego performance’u. Jest raczej czymś zbliżonym do wykonania partytury lub interpretacji scenariusza. Pętla, która powstaje w tym wypadku, jest zadziergnięta ponad czasem, zyskując zarazem wymiar intertekstualny.

To, że ciągły remiks wcześniejszych treści kulturowych stał się domeną artystów posługujących się mediami cyfrowymi nie dziwi o tyle, o ile internetowa „przestrzeń przepływów”, by posłużyć się terminem Manuela Castellsa¹², jest nacechowana nietrwałością i uwikłana w nieustanną transgresję. Kolejne, numerowane wersje cyfrowych produktów dobrze ilustrują uboczne skutki rozwoju technologicznego. Jak pisze Zygmunt Bauman, prowadzi on do sytuacji, w której wszystko, co składa się na nasze otoczenie kulturowe, ma „coraz krótszy żywot”¹³. Poza światem sztuki, a także w samych jego ramach, starzejące się media i roz-

9 Informacja z niepublikowanej rozmowy z MTAA, przeprowadzonej w kwietniu 2009.

10 Jak sugeruje Eduardo Navas, badacz sztuki remiksu, ich podejście do konceptualizmu jest jednak dość nietrudoksyjne. Zob. E. Navas, *Reflections on Conceptual Art and its relation to New Media* http://www.netartreview.net/monthly/0705_3.html (14.11.2009).

11 D. Quaranta, *Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG. Reenactment of Marina Abramović and Ulay's Imponderabilia*, trans. A. Carruthers, [w:] A. Caronia, J. Jansa, D. Quaranta (eds.), *Re:akt! Reconstruction, Re-enactment, Te-reporting*, FPeditions, Brescia 2009, s. 111-116.

12 Określenie „przestrzeń przepływów” (*space of flows*) wprowadza Manuel Castells – zob. M. Castells, *Galaktyka Internetu. Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, przeł. T. Hornowski, Rebis, Poznań 2003, s. 262.

13 Z. Bauman, *Życie na przemił*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s.13.

wiązania technologiczne są wypierane przez kolejne nowości, określane mianem „zabójczych” (*killer apps*).

Jakkolwiek dualistyczna opozycja realne/wirtualne jest obecnie coraz częściej kwestionowana, a granice obu sfer ulegają ciągłym przemieszczeniom, to z perspektywy sztuki interesująca staje się właśnie różnica między działaniem artystycznym w realnej przestrzeni (*real life*, RL) i w przestrzeni Second Life (SL). Niekiedy przenikanie się, wręcz osmotyczne, RL i SL staje się koniecznością, zwłaszcza w przypadków projektu o charakterze niematerialnym, opartych na kodzie, a nawet funkcjonujących jako transmisja danych w czasie rzeczywistym. Odtwarzanie, rozumiane jako *re-enactment*, polega na rekonstrukcji przeszłych wydarzeń oraz wcieleniu się w ich bohaterów, wszystko to zaś przy zachowaniu pewnej dozy podobieństwa względem pierwotnej sytuacji. Tego rodzaju działania nie muszą mieć charakteru artystycznego. Ich elementy można już jednak odnaleźć w XIX-wiecznej konwencji „żywego obrazu”, działania sytuującego się pomiędzy teatrem, literaturą a malarstwem i przybierającego niekiedy formę swoistej szarady¹⁴.

Kopiowanie, będąc częścią procesu edukacji i elementem doskonalenia warsztatu artysty, ma równie długą historię, jak sama sztuka. Awangarda XX wieku odrzuciła kopiowanie rozumiane na sposób akademicki, jako przysłowiowe „odrysowywanie gipsów”. Paradoksalnie, niemal w tym samym czasie artyści zaczęli „powielać”, czy raczej na różne sposoby „cytować” w swych pracach elementy rzeczywistości pozaartystycznej, a także poddawać je kreatywnemu przetwarzaniu. Tego rodzaju tendencje znalazły swój wyraz między innymi w kolażu, fotomontażu oraz *ready made* (zwłaszcza rozumianym jako *réciproque*) Marcela Duchampa. Najbardziej znanym, klasycznym już dzisiaj przykładem dadaistycznego *ready made* tego artysty jest *Fontanna*, pisuar sygnowany przez „R. Mutta” – obiekt, który nie tylko był powielany w tysiącach egzemplarzy jako przedmiot masowej produkcji, ale także wielokrotnie re-produkowany przez samego artystę, tworzącego autoryzowane repliki materialne swego dzieła. Mimo związku z materialnością artefaktu, dadaistyczne *ready made* otwierało możliwość przyjęcia tego rodzaju „montażowej” postawy wobec wszelkiego rodzaju mediów, także tych, w których strukturę wpisana była efemeryczność. Sprzyjał temu również nowy sposób ujmowania relacji między oryginałem i kopią – mam tu na myśli przede wszystkim Benjaminowską refleksję nad „mechaniczną reprodukcją”¹⁵.

Sztuka Internetu eksploruje jednak problem reprodukcji i repetycji w sposób specyficzny dla środowiska kultury cyfrowej. Aby w niej uczestniczyć, trzeba rozpoznać jej konwencje, a przede wszystkim mieć świadomość istnienia świata wirtualnego. Repetycji elementów świata realnego w świecie wirtualnym niemal

14 Zob. M. Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995.

15 Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.

zawsze towarzyszy jakaś forma remediacji lub translacji międzymedialnej. Przykładem jest seria *Synthetic Performances*¹⁶ (2007-2006) – sześć performance'ów, jakie 0100101110101101.ORG, czyli Eva i Franco Mattes, zrealizowali w przestrzeni Second Life. Za pośrednictwem swoich awatarów odtworzyli oni wybrane projekty z nurtu sztuki performance, pochodzące głównie z lat siedemdziesiątych XX wieku: Vito Acconciego (*Seedbed*, 1972), Josefa Beuysa (*7000 Oaks*, 1982-1987, Kassel), Chrisa Burdena (*Shoot*, 1971), Valie Export (*Tapp und Tastkino*, 1968-71), Ulay i Mariny Abramović (*Imponderabilia*, 1977) oraz duetu Gilbert i George (*Singing Sculpture*, 1968).

Marina Abramović, która sama przeprowadziła serię akcji *7 Easy Pieces* (2005), przywołujących ważne realizacje sztuki performance lat siedemdziesiątych, poparła pomysł przeniesienia swych dawnych działań performatywnych do Second Life: „To rozdzielenie ciała i umysłu jest bardzo interesujące. To inny świat, ale często bardziej prawdziwy niż ten realny [*more real than the real one*]”¹⁷. Jej akcja z lat siedemdziesiątych, odtworzona w świecie cyfrowym przez awatary Mattesów (il.27), zatraciła konstytutywny wymiar cielesności i taktylności, choć zachowała element dwuznacznego napięcia, wywołanego przez narzuconą widzowi, niekomfortową sytuację. Realizacja projektu odbywała się jednocześnie w Second Life i przestrzeni realnej, w trakcie Festiwalu Performa 07 w Nowym Jorku. Widzowie obserwowali awatary artystów, podczas gdy oni sami pozostawali ukryci na zapleczu sceny, pracując tam na swoich laptopach. Publiczność składała się z kilkudziesięciu widzów znajdujących się w przestrzeni galerii i nieokreślonej liczby uczestników projektu w Second Life. Pierwsza grupa widzów mogła się bezpośrednio kontaktować z artystami, obecnymi fizycznie w galerii, członkowie drugiej grupy mogli brać udział w performance za pośrednictwem swoich awatarów. Nie wszyscy widzowie z Second Life byli jednak uprzedzeni o artystycznym charakterze wydarzenia. Doświadczenie taktylności zostało też wyeliminowane z adaptacji performance'u Valie Export *Touch Cinema* (*Tapp und Tastkino*). Wersja z Second Life stanowi powtórzenie całej pierwotnej sytuacji wraz ze wszystkimi występującymi w niej rekwizytami. Brakuje tu jednak realnego dotyku, jakże istotnego dla akcji Export, co powoduje zanik jej zasadniczego wymiaru ideowego. Co więcej, świat Second Life zaludniają istoty, które trudno jest zaszokować lub poruszyć niekonwencjonalnym działaniem, choćby i nacechowanym seksualnie – wszak seksualne aluzje i prowokacje należą do stałego repertuaru zachowań znajdujących się tam awatarów.

Domenico Quaranta, kurator wystawy *Re:akt!* (2007)¹⁸ zwraca uwagę na fakt, że w wirtualnych środowiskach, takich jak właśnie Second Life, nie ma różnicy między istnieniem i jego reprezentacją: „Nie ma rozróżnienia między

16 Zob. <http://0100101110101101.org/projects.html> (28.11.2009)

17 R. Wolff, *All the Web's a Stage*, [w:] „ARTnews”, no. 2, 2008, http://artnews.com/issues/article.asp?art_id=2443 (28.11.2008).

18 Zob. <http://www.reakt.org/> (10.01.2010)

medium i życiem, bo życie jest całkowicie zmediatyzowane¹⁹. W tym kontekście ciekawie rysuje się fakt powtarzania akcji tak radykalnych, jak *Shoot* Chrisa Burdena. W tym przypadku w wersji z *Second Life* zabrakło oczywiście cielesności, realnego bólu i całej drastyczności pierwotnego zdarzenia. Co więcej, scena postrzału może być odtwarzana w pętli, praktycznie w nieskończoność, a jako taka nie różni się zbytnio od banalnych gier, w których jednym zadaniem gracza jest zabicie jak największej liczby przeciwników. Eva i Franco Mattes stwierdzili jednak prowokacyjnie, że ich działanie nie miało stanowić hołdu dla performance'u jako gatunku artystycznego, ale wynikało raczej z potrzeby zgłębienia przyczyn własnej niechęci do tej nie ulubianej formy sztuki²⁰.

Ostatnim przykładem, który chciałabym przywołać w kontekście problematyki pętli jako modelu transmedialnego dialogu, jest projekt Paul Slocuma *You're Not My Father*²¹ (2008) (il.28-9), realizowany przez kilka lat z udziałem aktorów-amatorów. Punktem wyjścia jest krótka scena z popularnego amerykańskiego serialu obyczajowego *Full House*²², w której dziewczynka mówi do mężczyzny: „Nie możesz mi mówić, co mam robić, nie jesteś moim ojcem!”, po czym gwałtownie odwraca się i wychodzi z pokoju. Zrezygnowany mężczyzna pozostaje sam. Scena ta, powtarzana w nieskończoność, intensyfikuje sens wychowawczej porażki i przywodzi na myśl uporczywie powracające wspomnienie negatywnych doświadczeń z przeszłości. Ochotnicy pragnący wziąć udział w projekcie byli rekrutowani poprzez ogłoszenia zamieszczone w Internecie. Początkowo osoby zaangażowane w charakterze aktorów otrzymywały gaże, później artysta akceptował także sceny przysyłane na zasadzie wolontariatu. Ochotnicy rekrutowali się z wielu amerykańskich miast: z Austin, Cincinnati, Chicago, Dallas, Denton, czy San Francisco, ale także i spoza Stanów Zjednoczonych. Na ich głosy nałożono warstwę oryginalnej ścieżki dźwiękowej, która pozwoliła na utrzymanie oryginalnego rytmu tej dziesięciosekundowej sceny. Cały zmontowany film trwa cztery minuty i sześć sekund. Składa się z dwóch ciągów, z których każdy jest skomponowany z oryginalnego fragmentu i dziewięciu odtworzeń. System powtórzeń w pętli staje się czytelny już po obejrzeniu pierwszych dziesięciu fragmentów, które wchodzi w obręb większej pętli. Struktura pętli pojawia się także na poziomie ścieżki dźwiękowej. Slocum wykorzystał w swoim projekcie konwencję odtworzenia (*re-enactment*), dla której – zwłaszcza w działaniach pozaartystycznych – charakterystyczny jest udział aktorów nieprofesjonalnych. Sam artysta pozostaje jedynie koordynatorem i montażystą uzyskanego materiału. Sięgając po elementy popkultury, używając je w konwencji lo-fi, a także nadając im wydźwięk techno-nostalgiczny,

19 D. Quaranta, *Eva and Franco Mattes...*, op. cit., s. 111-116.

20 E. & F. Mattes, *Nothing is Real, Everything is Possible*, <http://www.0100101110101101.org/home/performances/interview.html> (10.01.2010).

21 P. Slocum, *You're Not My Father*, <http://turbulence.org/Works/notmyfather/> lub http://artforum.com/video/id=20432&mode=large&page_id=12 (10.01.2010).

22 *Full House* – amerykański serial obyczajowy realizowany w latach 1987-1995, emitowany w polskiej telewizji pod tytułem *Pełna chata*.

prezentuje on trafną refleksję na temat stanu współczesnej kultury. Podnoszony wielokrotnie problem Web 2.0 jako przestrzeni otwierającej nowe możliwości rozwoju fenomenu amatorskiego uczestnictwa w kulturze (krytykowanego przez Andrew Keena jako „kult amatora”²³), nabiera tu nowego znaczenia.

Czy ciągły powrót do początku oznacza jałowy bieg w miejscu, czy też jest chwilowym zwycięstwem nad upływem czasu? Kolejne wersje odtwarzanych i przetwarzanych obrazów powodują nawarstwianie się znaczeń i sprawiają, że model pętli można dostrzec na wielu poziomach kultury. O nieskończonej reprodukowalności obrazów pisał już Vilém Flusser, zauważając, że „wsysają w siebie wszystkie historie i tworzą wiecznie krążącą pamięć społeczeństwa”²⁴. Można by porównać to nieustanne krążenie pamięci/obrazów/informacji do tworzenia się ciągłej pętli, albo też do czasu, który zostaje opatrzony etykietą „Play again”, traci swój linearny bieg i zaczyna przypominać spiralę. W takiej sytuacji znak filmowy „nie odsyła już do rzeczywistego (w sensie ontologicznym) znaczonego, ale znaczy sam siebie”²⁵. Tym, co się więc pojawia, jest „samozwrotność symulaków”²⁶. Wytwarza ona kolisty ruch, ustanawiający pętlę. Doskonale widać to na przykład w net artowym projekcie Jona Rafmana *The Horror! The Horror!* (2008)²⁷, nawiązującym swoim tytułem do kwestii wypowiedzianej przez Kurtza, bohatera Conradowskiego *Jądra ciemności*. W kulturze cyfrowej pętla pojawia się jednak nie tylko na poziomie wizualnym. Jest także elementem programowania, obecnym w wielu rozwiązaniach funkcjonalnych. Posiada ona wówczas moc sprawczą, choć może nie być bezpośrednio widoczna jako taka. Niekiedy pętla pojawia się również jako efekt bądź oznaka nieprawidłowego funkcjonowania. Istnieje wreszcie pętla nieskończona (*endless loop*), wprowadzana celowo bądź też powstająca na skutek błędu. M. River i T. Whid, artyści z MTAA, uważają, że niekończąca się pętla jest idealną formą opisu współczesnej rzeczywistości. Można ją odnaleźć zarówno w kontekście politycznym, ekonomicznym, jak i historycznym. Artyści mówią więc wprost, że jesteśmy „społeczeństwem pętli”²⁸. W swoje rozważania włączają zaś fragment kodu, który w tym kontekście nabiera metaforycznego znaczenia:

```
while (history) {
  history = true;
}
```

Kodu tego nie opatrzyłam, mimo reguł cytowania, cudzysłowem, ponieważ forma zapisu jest integralną częścią zespołu jego znaczeń: powtarzalności historii, wraz ze wszystkimi jej pozytywnymi i negatywnymi konotacjami.

23 Zob. A. Keen, *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, przeł. M. Bernatowicz, K. Topolska-Ghariani, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

24 V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Folia Academiae, Katowice 2004, s. 30.

25 A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 2003, s. 164.

26 Ibidem.

27 J. Rafman, *The Horror! The Horror!*, <http://thehorrorthehorror.info/> (10.01.2010).

28 M. River, T. Whid, *The Wheel of the Devil (aka The Loop Lecture)*, http://www.tinjail.com/over_the_opening/shows/the-wheel-of-the-devil-aka-the-loop-lecture (10.01.2010).

Propozycja potraktowania pętli nie tylko jako metafory kulturowej, ale także jako modelu transmedialnego dialogu wymaga jeszcze dopracowania. Stanowi jednak jedną z możliwych perspektyw pisania o tych praktykach kultury cyfrowej, których immanentną cechą jest repetycja w czasie. Wypada zatem zakończyć te rozważania inną możliwą formą zapisu nieskończonej pętli:

DO FOREVER

...

END

Część 3.
Technologie, poetyki
i polityki *graphie*

Monika Murawska

Przełom dźwiękowy w teorii filmu zamknięciem systemu klasycznych dziedzin sztuki

154

Udźwiękowanie filmu będzie w niniejszym tekście oznaczało nie tyle określony moment historyczny, ile samą teoretyczną ideę oraz zmianę w strukturze dzieła filmowego, która na tyle znacząco różnicuje filmy, iż wchodzą one w odmienne relacje z rzeczywistością. Idea ta potęguje ponadto zamieszanie w debatach nad tworzywem filmowym, które jest jednym z podstawowych kryteriów podziału sztuk tradycyjnych. Nie ulega wątpliwości, że sztuka filmowa nie należy i od samych swoich początków, a więc już od epoki kina niemego, nie należała do sztuk tradycyjnych. Po walce, jaką z dziedzinami klasycznymi, głównie z malarstwem, stoczyła fotografia¹, kinematograf nie musiał już jednak wikłać się w dyskusje nad wyższością bądź artystycznymi niedomogami technicznej reprodukcji. Zwłaszcza, że ze względu na obecny w nim element ruchu, traktowany był zupełnie inaczej.

Sztuka filmowa ma swoje – nie tak odległe – źródło w szczególnym zainteresowaniu aparatami optycznymi, wpływającymi na sposób postrzegania rzeczywistości, a także na określenie miejsca obserwatora i obserwowanego w świecie. Zainteresowanie to, przybierające na sile już w wieku XVIII, zaowocowało mnogością wynalazków, które pozwalały na przybliżanie widzom odległych przestrzeni bądź minionego czasu². Popularne twierdzenie Jeana-Louisa Comolliego o „szaleństwie widzialności”³, jakie miało się pojawić w drugiej połowie XIX wieku, odnosi się do wszechobecności obrazów opanowujących coraz liczniejsze dziedziny życia. Technologiczny wymiar tego wizualnego zwrotu jest nie mniej istotny od jego kontekstu społecznego. Comolli zauważa, że „to, co mechaniczne, obejmuje i pomnaża to, co widzialne, a między nimi

1 Z obawy, że fotografia mogłaby zastąpić malarstwo, artyści początkowo negowali jej wartość artystyczną. Jednym z głównych przeciwników fotografii był Baudelaire – zob. Ch. Baudelaire, *Salon 1859* [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000 oraz idem, *O sztuce. Szkice krytyczne*, przeł. J. Guze, Ossolineum, Wrocław 1961.

2 Obszerny opis ewolucji aparatów optycznych oraz przemian, jakie zaszły w sytuacji widza i sposobach widzenia, znajduje się w pracy A. Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley 1993. Historia idei prowadzących do wynalezienia kina, a potem powstania filmu, została przedstawiona przez Andrzeja Gwóźdź – zob. A. Gwóźdź, *Skąd (nie)wzięło się kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu*, [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Kino nieme. Historia kina*. t. I, Universitas, Kraków 2010, s. 15-76.

3 J.-L. Comolli, *Maszyny widzialnego*, przeł. A. Piskorz i A. Gwóźdź [w:] A. Gwóźdź (red.), *Widzieć, myśleć, być: technologie mediów*, Universitas, Kraków 2001, s. 449.

tworzy się *wspólnota*, tym mocniejsza, iż kody obrazowania analogicznego w nieunikniony sposób przemieszczają się od malarstwa w stronę fotografii, od tej ostatniej zaś w kierunku kina”⁴.

Kino jawi się w tym ujęciu jako sztuka obrazowania i reprodukowania, wyłaniająca się na skutek postępu technologicznego sprzężonego z przemianami społecznymi. Taki rodowód sztuki filmowej zdaje się od samego początku wyłączać ją z tradycyjnej klasyfikacji sztuk. Rodzi bowiem znaczne problemy przy próbach określenia tworzywa filmowego, które – w przeciwieństwie do tworzyw innych sztuk – jest dalekie od oczywistości. Jedną z pierwszych i najbardziej szczegółowo opracowanych teorii uwzględniających technologiczne aspekty kina powstała w połowie lat dwudziestych na gruncie formalizmu rosyjskiego. Dla jej autora, Borysa Eichenbauma, technologiczny wymiar kina był powodem, dla którego film sytuował się „poza klasyfikacją i poza wszelką analogią”⁵. Analizując rozwój kina – od wynalezienia kinematografu i badań nad jego możliwościami, poprzez traktowanie go jako ciekawostkę i widowiskową rozrywkę, aż do uznania za formę sztuki – Eichenbaum zwrócił uwagę na fakt, że technologia staje się źródłem nowej sztuki, źródłem nowych potrzeb i możliwości artystycznych. Postęp w dziedzinie technologii filmowej, który jest nieunikniony i konieczny, rodzi też pragnienie nowych form ekspresji artystycznej. Co więcej, mechaniczny i reprodukcyjny charakter kinematografu sprawia, że może on stanowić odpowiedź na istniejącą od dłuższego czasu potrzebę sztuki masowej⁶.

Problem ten dostrzegł także Walter Benjamin⁷. Tak jak Eichenbaum, uważał on, że nowa dziedzina sztuki nie narodziła się wyłącznie jako efekt działań artystów, lecz wynikała ze zmian w strukturze społecznej, do jakich doszło na skutek mechanizacji życia codziennego. Kinematografia rodziła się w nowym klimacie społecznym, który nie pozostawał bez wpływu na kształt dzieł i na sposób ich funkcjonowania. Zmiana dotyczyła przede wszystkim pozycji odbiorcy. Rozwój sztuk reprodukcyjnych⁸, w przypadku których powielanie jest częścią istoty, a nie „zabiegiem zewnętrznym”, był ściśle związany z postępującą demokratyzacją dostępu do dzieł nowego typu, a za ich pośrednictwem także do dzieł tradycyjnych⁹.

Podstawowa różnica między obrazem technologicznym, jakim jest film, a dziełami sztuk plastycznych leży w odmiennej relacji ze światem materialnym. Obrazy technologiczne są bardziej realne, tzn. bardziej związane z rzeczywistością-

4 Ibidem; podkreślenie autora.

5 Zob. B. Eichenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, przeł. B. Grabowska, [w:] A. Helman (red.), *Estetyka i film*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 36-66.

6 Eichenbaum nie był pierwszym, który odnosił istnienie kinematografu do potrzeb mas. Wcześniej pisali o tym Nicolas Vachel Lindsay oraz Hugo Münsterberg. Zob. Z. Czeczot-Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895-1945*, PAN, Wrocław 1977; H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, Wydawnictwo ŁDK, Łódź 1989.

7 Zagadnienie to omawiam w oparciu o W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. K. Krzemiń, [w:] A. Helman (red.), *Estetyka...*, op. cit., s. 151-183.

8 Benjamin nie odnosił się bezpośrednio do filmu, pisał przede wszystkim o fotografii.

9 Jednocześnie sztuki reprodukcyjne w dramatyczny sposób zmieniały odbiór tradycyjnych dzieł sztuki. Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki...*, op. cit.

cią, nawet jeśli ich przedstawienie może się czasem wydawać bardziej abstrakcyjne. Z kolei dzieła malarskie¹⁰, nawet jeśli są niezwykle naturalistyczne, zawsze pozostają od tej rzeczywistości oddalone. Dystans ten wynika z ich interpretacyjnego charakteru. Obraz filmowy nie może powstać bez przedmiotu, który zostaje w tym obrazie zarejestrowany – i zdematerializowany. Relację tę znakomicie oddaje Susan Sontag, przeciwstawiając malarstwo innemu rodzajowi obrazów technicznych, a mianowicie fotografii: „Podczas gdy malowidło, nawet spełniające fotograficzne kryteria podobieństwa, nigdy nie jest niczym więcej niż przedstawieniem pewnej interpretacji, fotografia nigdy nie może być czymś mniej niż rejestracją [...] – materialną pozostałością obiektu, jaką żadne malowidło się nie stanie”¹¹. Aby powstał film, również wymagana jest fizyczna obecność przedmiotu, odcisnięcie przezeń śladu na taśmie. Tak więc, idąc za André Bazinem, można uznać, że film jest swoistym „odlewem” rzeczywistości¹².

Różnica między klasycznymi sztukami a filmem była już wcześniej akcentowana przez Erwina Panofsky’ego. Twierdził on mianowicie, że kino może być reprezentantem materialistycznej wizji rzeczywistości, ponieważ jest wynikiem dążenia do doskonałego oddania obrazu świata¹³. Sztuki tradycyjne, przeciwnie, są wyrazem koncepcji idealistycznej: same rodzą się z idei, którą artysta stara się ukonkretnić w dowolnie wybranym tworzywie, w medium, które jako takie nie niesie ze sobą treści.

Panofsky, prezentując swój pogląd na relacje kina i rzeczywistości, dotyka kolejnej istotnej kwestii, a mianowicie różnicy między tradycyjnymi dziełami sztuki a dziełami filmowymi. Pokrywa się ona z opozycją między oryginalnością i wtórnością, czy raczej oryginałem i kopią. Sztuka filmowa, w swym dążeniu do odwzorowania obrazu świata, a także z uwagi na swój materialny z nim związek, jest w swej istocie rodzajem kopii. Jej wtórność dodatkowo potęguje fakt, iż ukazuje ona – głównie w wypadku filmu fabularnego – obraz świata inscenizowanego, zbudowanego na podobieństwo realności, ale wytworzonego sztucznie, czasem w studiu, na potrzeby filmu. Jest to wynikiem przedkładania „prawdy ekranu”¹⁴ nad inne wartości. Ponadto film, ze względu na możliwość technicznej reprodukcji i powielania, tworzenia wielu kopii, z któ-

10 Najbardziej celowe jest porównanie technologicznych sztuk wizualnych z malarstwem.

11 S. Sontag, *Świat obrazów*, [w:] eadem, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 162.

12 Zob. A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, przeł. B. Michałek, [w:] A. Helman (red.), *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 9-17.

13 Zob. E. Panofsky, *Styl i medium w filmie*, przeł. J. Mach, [w:] A. Helman (red.), *Estetyka...* op. cit., s. 146. Do podobnych wniosków na temat związków kina ze światem materialnym doszedł w dziesięć lat później Maurice Merleau-Ponty. Wychodził on jednak z zupełnie innych założeń: wykorzystywał ustalenia z dziedziny psychologii i choć podkreślał, że film jest wynalazkiem technicznym, to jego związków ze światem materialnym nie upatrywał w tym rodowodzie, lecz raczej wyprowadzał je z mechanizmów ludzkiej percepcji. Widz może zobaczyć tylko to, co ukazuje się na ekranie, czyli zachowanie bohaterów. Ich uczucia i myśli są dla niego niedostępne, gdyż „filmu się nie myśli, film się spostrzega” - M. Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia*, przeł. M. Zagajewski, [w:] A. Helman (red.), *Estetyka...* op. cit., s. 184-200.

14 Siegfried Kracauer twierdził, że film powinien przede wszystkim pokazywać materialną rzeczywistość, ale jednocześnie może korzystać z inscenizacji, jeśli ta zwiększy wyrażenie autentyczności przedstawienia. Zob. S. Kracauer, *Teoria filmu*, przeł. W. Wertenstein, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

rych wszystkie są traktowane równorzędnie, kwestionuje pojęcie oryginału¹⁵, stanowiące w klasycznych dziedzinach sztuki o wartości artefaktu.

O różnicy tej decyduje wspomniany już problem tworzywa dzieła sztuki. Wyodrębnienie tradycyjnych dziedzin artystycznych dokonało się przede wszystkim w oparciu o różnorodność tworzyw oraz odpowiadających im sposobów odbioru dzieła (chodzi tu między innymi o problematykę zmysłów uczestniczących w percepcji dzieła, a także wyobrażenie odbiorcy na temat relacji dzieła do czasu i przestrzeni, czyli o podstawowe zagadnienia klasycznej estetyki). Natomiast teoria kina, mimo wielu prób, nie zdołała wypracować jednej, spójnej i niebudzącej zastrzeżeń definicji tworzywa filmowego. W związku z tym, metoda klasyfikacji sztuk ze względu na sposób percepcji dzieła, zdająca egzamin w historii i teorii sztuki, przy próbie przeniesienia na grunt kina staje się problematyczna. Teorie filmowe odwołujące się do tej właśnie kategorii opierają się na błędnym założeniu, że skoro z charakteru tworzywa można wyprowadzić sposób odbioru dzieła – czyli na podstawie właściwości tworzywa określić typ percepcji opartych na nim dzieł – to można też dokonać zabiegu odwrotnego i z doświadczenia obrazu filmowego wyprowadzić charakterystykę jego medium. W przypadku filmu tak ujęta relacja przechodniości jednak nie zachodzi. Sposób percepcji ruchomego obrazu filmowego nie daje odpowiedzi na pytanie o jego tworzywo¹⁶.

Problem ten zyskuje na wyrazistości, gdy rozpatrujemy stosunek materialnej postaci filmu do warunków jego odbioru. Dzieła tradycyjne są percypowane bezpośrednio, natomiast kino potrzebuje mniej lub bardziej skomplikowanej aparatury projekcyjnej. Fizyczny nośnik, czyli taśma, jest tylko potencjalną postacią filmu, który wymaga aktualizacji w trakcie projekcji. Wówczas jednak taśma jako taka, podobnie jak reszta kinowej aparatury, znajduje się już poza zasięgiem wzroku widza. Dodatkowo, na skutek udźwiękowienia, wraz z usunięciem zewnętrznego (pozafilmowego) źródła dźwięku, w postaci pianina lub orkiestry, znikł ostatni *widzialny* element techniczny, jaki towarzyszył odbiorowi filmu.

Choć badacze filmu zwrócili uwagę na niemożność zakwalifikowania filmu do klasycznego systemu sztuk – niemożność wynikającą z kontekstu powstania i sposobu funkcjonowania kinematografu – to jednak nie uznawali filmu za

15 W istocie film funkcjonuje równocześnie jako kopia i jako oryginał. Wszystkie materialne nośniki, na których jest zapisany, stanowią jego kopie, każdy widz powie jednak, że obejrzał „film”, a nie jego „kopię”. Powielenie filmu nie wpływa na jego istotę (pomijając kwestie związane z niszczeniem się taśmy oraz zmianą nośnika), a tym bardziej nie obniża jego wartości, jak to się dzieje w sztuce tradycyjnej. Co więcej, wykonanie kopii filmowej wspomaga dzieło, chroni je przed zniszczeniem, spowodowanym nietrwałością kliszy (bądź innego nośnika) lub działaniem ludzkim. Film w prosty sposób może „przepaść”, nie ujawnia się bowiem, ściśle rzecz biorąc, w tej formie, w jakiej jest przechowywany, czyli w formie zapisu na taśmie, lecz dopiero w trakcie projekcji. Problem istnienia filmu w relacji do nośnika i projekcji omawiam w dalszej części tekstu.

16 Tworzywo filmu jest na tyle nieokreślone, że poszczególni teoretycy identyfikowali je w bardzo różnorodny sposób. Dla Hugo Münsterberga było nim światło, czyli energia, która pozwala zapisać obraz na taśmie filmowej, a potem go odtworzyć. Bazin mówił o śladach na taśmie, zaś Kracauer, przedstawiciel tej samej formacji realistycznej, twierdził, że tworzywem jest sama zastana rzeczywistość; podobnie sądził Karol Irzykowski. Niektórzy teoretycy, podchodząc do tego zagadnienia w nieco inny sposób, wskazywali, że w wypadku filmu funkcję tę pełni ujęcie. Jak widać, poszukiwania były prowadzone w różnych kierunkach – nie było nawet zgody co do obszaru badań.

sztukę odrębną, usytuowaną poza tym systemem. Skłaniali się raczej ku Eichenbaumowskiej tezie o synkretyzacji i dyferencjacji sztuki filmowej. Koncepcja ta zakładała, że „ewolucja sztuki, pojmowana jako proces niepowtarzalny, polega na stałych wahaniami między wyodrębnianiem (dyferencjacja) a zespoleniem (synkretyzacją). [...] każda ze sztuk [...], czerpiąc natchnienie z patosu synkretyzmu, starała się przyswoić elementy innych, *równorzędnych* sztuk [podkr. - M.M.]”¹⁷. Teoretycy porównujący film i tradycyjne dzieła sztuki musieli dostrzegać między nimi jakiś rodzaj współmierności, jakąś wspólną płaszczyznę, pozwalającą na dokonywanie tego rodzaju zestawień. Podobieństwa między kinem a sztukami klasycznymi dotyczą niewątpliwie sposobów ekspresji. Jak sugerował Jan Mukařovsky, to właśnie na tej płaszczyźnie można porównywać ze sobą poszczególne sztuki¹⁸. Twierdził on, że dana dziedzina twórczości artystycznej może korzystać ze środków właściwych dla innych sztuk, osiągając przy tym odmienne efekty i zachowując swoją gatunkową odrębność. Może też dążyć do osiągnięcia efektów właściwych dla innych sztuk przy użyciu swych własnych środków, także bez szkody dla swej tożsamości. Co więcej, takie dążenia są korzystne dla sztuk, gdyż pozwalają im przekraczać własne ograniczenia formalne. W przypadku filmu, tego rodzaju transgresyjność jest szczególnie cenna, daje bowiem twórcom możliwość odnalezienia norm niezbędnych do poruszania się na obszarze sztuki. Mukařovsky uważał bowiem, że we wczesnej fazie rozwoju kina panował swego rodzaju chaos, wynikający właśnie z braku norm artystycznych, do których mogliby się odnieść filmowcy. I choć miał on świadomość, że klasyczne dziedziny sztuki potrzebowały stuleci na wypracowanie swych zasad i norm artystycznych, to uznawał, że w przypadku filmu proces ten, właśnie dzięki wspomnianym wyżej „zapożyczeniom”, powinien ulec skróceniu; być może pogląd ten wynikał z jego przekonania o rewolucyjnym, a nie ewolucyjnym charakterze rozwoju kinematografu.

Nie tylko zresztą on spieszył się z opisem nowego medium. Uznanie odmiennej pozycji kina w kulturze oraz w sferze sztuki nie przeszkodziło w rozwoju i stopniowym porządkowaniu ogólnych rozważań nad nową dziedziną. Dokonało się ono w ciągu pierwszego trzydziestolecia istnienia filmu – od narodzin kina, mniej więcej do momentu przelomu dźwiękowego¹⁹. Za główną właściwość kinematografu uznano wizualny charakter jego artefaktów. W tym względzie, pomimo różnych definicji filmu, wśród teoretyków panowała zgodność²⁰.

17 B. Eichenbaum, *Problemy stylistyki...*, op. cit., s. 40.

18 Zob. J. Mukařovsky, *W stronę estetyki filmu*, [w:] A. Helman (red.), *Estetyka...*, op. cit.

19 Początki kina datuje się na połowę lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, natomiast za pierwszy film dźwiękowy uważa się *Śpiewaka jazzbandu* braci Warner, powstałego w 1927 roku (niektórzy historycy wymieniają w tym kontekście o rok wcześniejszego *Don Juana*, nie był on jednak filmem w pełni udźwiękowionym).

20 Pogląd ten odnajdujemy na przykład u Bolesława Matuszewskiego, który dostrzegał w filmie naukowe narzędzie wspomagające niedoskonałe ludzkie oko. Innym przykładem może być Lindsay, według którego film ma przede wszystkim oddziaływać obrazem, ale jednocześnie może stanowić nowy język współczesności. O językowych właściwościach kina wspominali też włoscy futuryści, Béla Balázs, a także formalści rosyjscy. Wszyscy oni różnili się jednak w kwestii tego, jak film miałby urzeczywistnić swój językowy potencjał za pomocą obrazów.

Dokonanie tego rodzaju klasyfikacji, opartej na założeniach klasycznego systemu sztuk, było możliwe dzięki skupieniu się na tym elemencie kina, który stanowił przedmiot doświadczenia odbiorczego. Jako sztuka ruchomego obrazu, kinematograf inaczej oddziaływał na odbiorcę (który w tym przypadku nazywany był widzem) niż pozostałe sztuki wizualne, choć jednocześnie korzystał z właściwych im struktur (na przykład narracji czy kompozycji kadru). Klasyfikacja filmu jako sztuki wizualnej dawała się jednak utrzymać tylko do momentu pojawienia się dźwięku, który dokonał rewolucji w sposobie odbioru dzieła filmowego. Dzieło sztuki klasycznej cechowało się aurą, będącą funkcją dystansu – oddalenia, z jakiego oglądał je widz²¹. Nie będę się wdawać w szczegółowe rozważania nad aurą dzieła i jej utratą w dobie technicznej reprodukcji. W tym miejscu interesuje mnie jedynie element zdystansowania odbiorcy. Choć tradycyjne dzieła sztuki niejednokrotnie wymagały kontemplacyjnego skupienia, to ze względu na hierarchiczną, dystansującą relację, jaka łączyła je z odbiorcą, nie były w stanie nad nim w pełni zawładnąć²². Odbiór filmu niemego także nie był doświadczeniem totalnie angażującym widza, jakkolwiek wynikało to raczej ze stanu rozproszonej uwagi, jaki towarzyszył oglądaniu filmu we wczesnej fazie rozwoju kina i ze zbiorowego charakteru projekcji filmowej. Również w tym wypadku pojawiał się nieredukowalny dystans, który nie pozwalał widzowi na pełne utożsamienie z dziełem, a ściślej z przedstawionym w nim światem.

Sytuacja zmieniała się diametralnie wraz z udźwiękowieniem filmu. Pojawiły się wówczas niejako dwa różne modele odbiorcze. W łonie sztuki filmowej doszło do podziału, pogłębiły się różnice między filmem fabularnym i abstrakcyjnym. Wprowadzenie dźwięku do filmu fabularnego pozwoliło widzowi zanurzyć się w świecie przedstawionym, dało bowiem większe poczucie realności poprzez częściową naturalizację odbioru, zapewniło ciągłość akcji – której nie przerywały już plansze z napisami – i zainicjowało nowe sposoby budowania narracji. Dokonała się również ogromna zmiana w recepcji przestrzeni filmowej, która była już nie tylko percypowana i konstruowana, ale i doświadczana. Dźwięk, o wiele efektywniej niż sam montaż wizualny, był w stanie ewokować istnienie wewnątrz diegezy przestrzeni poza kadrem²³.

Pojęcie doświadczenia może nie wydawać się w tym kontekście do końca adekwatne, jednak dobrze oddaje ono zmianę pozycji widza w odbiorze filmu fabularnego. Wraz z zaangażowaniem kolejnego (drugiego co do ilości dostarczanych bodźców) zmysłu, czyli słuchu, odbiór filmu przesunął się w kierunku uczestnictwa²⁴, a sam film, wraz z intensyfikacją wrażenia realności,

21 Analizę pozycji odbiorcy i jej ewolucję oraz problem aury przedstawił Benjamin – zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. K. Krzemiń, [w:] A. Helman, *Estetyka...* op. cit.

22 Odbiorca znajdował się w stosunku do dzieła w pozycji podrzędnej, co wynikało z pierwotnych związków sztuki i kultu.

23 Zob. J. Mukarovsky, *W stronę...*, op. cit.

24 Oczywiście nie chodzi tu o możliwość interakcji, lecz o uczestnictwo pojmowane jako poczucie bliskości względem świata przedstawionego w filmie, czy też nawet wrażenie bycia „zanurzonym” w tym świecie.

wkroczył na kolejny poziom w drodze do świata symulaków. Pośrednio wskazuje na to Comolli, pisząc: „Kiedy tylko zostaną wyprodukowane, dźwięk i mowa zostają ogłoszone mianem »prawdy«, której brakowało w filmie niemym – prawdy, która nagle zostaje zauważona – nie bez oporu i niepokoju – jako nieobecna w filmie niemym. I natychmiast owa prawda okazuje się dewaluować wszystkie filmy, które jej nie posiadają, nie wytwarzają. Decydujący suplement, »balast rzeczywistości« (Bazin) tworzony za pomocą dźwięku i mowy interweniuje natychmiast jako *udoskonalenie oraz redefinicja wrażenia rzeczywistości*”²⁵. Prawda oznacza tu przede wszystkim wrażenie realności świata przedstawionego na ekranie, świata filmowego, który zaczyna być postrzegany jako identyczny, jeśli nie tożsamy ze światem pozafilmowym. I dalej: „Ani pianina, ani orkiestry epoki kina niemego nie były w stanie zastąpić »realistycznego dźwięku«. Synchronizacja mowy i dźwięku (...) *przesuwa* wobec tego w znaczący sposób *miejsca i środki (do tamtego czasu o charakterze nieprzerwanie ikonicznym)* wytwarzania wrażenia rzeczywistości”²⁶. Comolli podkreśla też, że zewnętrzny dźwięk dodawany do projekcji nie funkcjonował w taki sam sposób, jak ten „wypływający” bezpośrednio z obrazu. W filmie niemym taper miał bowiem nie tyle urealniać przedstawienie, ile likwidować nieznośną ciszę. Nie stwarzał dźwięku, lecz ukrywał jego brak²⁷. Od momentu udźwiękowania, film zaczął być odbierany przez widza jako całość – wszelkie bodźce generowane w związku z projekcją miały znaczący wpływ na postrzeganie związku diegezy z rzeczywistością. Jednocześnie dźwięk umożliwiał to, co postulowali rosyjscy formalści: pozwalał potęgować efekt uniezwyklenia obrazu filmowego, zamierzonego udziwnienia jego formy. Podlegając montażowi na równi z obrazem, w jeszcze większym stopniu uwypuklał – i tak już istotną – formę. We wczesnym okresie rozwoju kina techniczne ograniczenia, do których należał brak dźwięku, zdaniem jednych teoretyków stanowiły o wartości filmów, według innych zaś hamowały rozwój nowej sztuki. Zawężyły zakres środków wyrazu i pod pewnymi względami upodabniały do siebie nawzajem wszystkie wczesne filmy – przede wszystkim nie pozwalały widzowi na pełną identyfikację z dziełem filmowym. Przełamanie tych ograniczeń doprowadziło do zdecydowanego rozjęcia się dwu różnych tendencji w tonie kina, fabularnej i abstrakcyjnej. Poszerzyło też jednak gamę dostępnych środków, a tym samym umożliwiło precyzyjniejsze osiągnięcie zamierzonych efektów.

W efekcie, pojawiły się wątpliwości co do sposobu klasyfikacji tych dwóch typów twórczości kinematograficznej. Z technologicznego punktu widzenia, zarówno film fabularny, jak i abstrakcyjny należą do tej samej dziedziny twórczości. Przeczą temu jednak różnice w specyfice odbioru każdego z nich. Teoretycy, którzy brali pod uwagę kryterium odbioru, wpadali w pułapkę i byli zmuszeni

25 J. L. Comolli, *Maszyny widzialnego...*, op. cit., s. 460; podkreślenie autora.

26 Ibidem, s. 461; podkreślenia autora.

27 Por. S. Kracauer, *Teoria...*, op. cit.

zawężić zakres opracowywanych przez siebie koncepcji²⁸. Pomimo tych trudności, nie pojawiały się teorie, które ujmowałyby film jako sztukę autonomiczną i wolną od strukturalnych relacji z klasycznymi dziedzinami sztuki²⁹. Wszystkie teorie klasyfikujące film i sytuujące go, czy to w ramach klasycznego systemu sztuk, czy też w opozycji do niego, opierały się na założeniach tradycyjnej estetyki.

Warto na koniec poświęcić chwilę uwagi dwóm wypowiedziom określającym kino jako sztukę wyjątkową, inną niż wszystkie dotychczasowe, na swój sposób pełną. Pierwszym teoretykiem głoszącym takie poglądy był Ricciotto Canudo, który uznał film za sztukę totalną, syntezę wszystkich sztuk, za „dziecko Maszyny i Sentymentu”³⁰. Nieco później Germaine Dulac pisała zaś, że kino przewyższa inne sztuki, gdyż na jego obszarze może powstać dzieło czyste³¹. Obydwa manifesty powstały przed ostatecznym udźwiękowieniem filmu³², jednak swoją treścią antycypowały ten kierunek rozwoju kina³³.

Te intuicje dotyczące kina i jego miejsca w filozofii sztuki zdają się opierać na ogólnym założeniu istnienia wielości sztuk, które różnią się między sobą w zakresie tworzywa, jednak wszystkie mają jedną, wspólną esencję, wszystkie odnoszą się do sztuki jako takiej³⁴. Sądzę, że w przywołanych wyżej tekstach sztuka filmowa jest ujmowana jako ta dziedzina twórczości, która jako jedyna może w pełni uobecnić esencję sztuki. Może więc połączyć swą technologiczną nieprzystawalność do klasycznego systemu sztuk opartych na tworzywie z ontologicznie pojętym sensem sztuki jako takiej. W tym ujęciu sztuka filmowa przeciwstawiałaby się „uznaniu *jednostkowej wielości* [podkr. – M.M.] za »esencję« lub »prawo« sztuki”³⁵.

28 Zwolennicy obu typów kina jednakowo borykali się z tym problemem. W systemie Kracauera nie mieściły się filmy niezgodne z przyjętymi właściwościami medium, Ingarden zajmował się wyłącznie filmem fabularnym, a według Balásza ten rodzaj filmu był jedynym godnym tego miana dziełem filmowym – dokument i abstrakcję uważał on za zwykłe deformacje.

29 Nawet włoscy futuryści, którzy mieli wszelkie dane ku temu, aby uznać film za sztukę z ducha inną niż tradycyjne dziedziny artystyczne, nie byli w stanie wyjść poza ten system. Byli oni artystami, którzy mieli szczególnie afirmatywny stosunek do techniki i jej rozwoju, negowali zaś wartości reprezentowane przez tradycję. Ich zachwyty nad filmem-maszyną nie budzi zdziwienia. Wiele pytań rodzi natomiast fakt, że z technologicznego rodowodu kina nie wyciągnęli wniosków, które pozostawałyby w zgodzie z ich poglądami na sztukę i rzeczywistość. Uznawali bowiem, że z powodu silnych związków z teatrem kinematograf jest tylko pozornie futurystyczny. Dlatego też postrzegali film jako rozwinięcie czy też nowy obszar teatru, od którego należy się jak najszybciej uwolnić. Dostrzegali techniczne aspekty kina, ale jednocześnie postulowali, aby film stał się rozwinięciem malarstwa: „Kinematograf sam w sobie jest sztuką. Kinematograf nie musi więc nigdy naśladować teatru. Jest on z natury swej wizualny i musi kontynuować przede wszystkim ewolucję malarstwa [...]”. Nie wykraczali więc poza tradycyjne pojmowanie sztuki ani nie stworzyli nowych pojęć dla sztuki filmowej. Zob. F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, B. Balla, R. Chiti, *Kinematografia Futurystyczna – Manifest*, przeł. T. Miczka, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 79.

30 R. Canudo, *Manifest siedmiu sztuk*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina*, op. cit., s. 40-45.

31 G. Dulac, *Istota kina – wizualizacja myśli*, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina*, op. cit., s. 170 – 178.

32 Ostateczne udźwiękowanie filmu nastąpiło, przypomnijmy, w roku 1927. Tekst Canudo pochodzi zaś z 1911 roku, a tekst Dulac z 1925 roku. Przed rokiem 1927 trzykrotnie podejmowano próby udźwiękowania filmu: po raz pierwszy na przełomie XIX i XX wieku, następnie w latach 1907-1917, a potem w latach 1923-1925. Zob. Z. Czeczot-Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu...*, op. cit., s. 231.

33 W wypowiedziach tych dałoby dostrzec przeświadczenie, że do formy filmowej przynależą nie tylko dźwięk, ale i barwa.

34 Problem wielości sztuk i jedności sztuki omawiam w oparciu o T. Żaluskę, *Jean-Luc Nancy i jednostkowa wielość sztuki*, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Universitas, Kraków 2007, s. 641-654.

35 Ibidem, s. 646.

Bartosz Korzeniowski

Hybrydyczność/hybrydowość.

O relacji tekstu i obrazu

na przykładzie medium komiksowego

162

Transmediacja – pojęcie płynne, niedookreślone i różnie definiowane – będzie na użytek niniejszego tekstu ujmowana szeroko, a mianowicie jako wielość praktyk wynikających z relacji pomiędzy dwoma elementami: tekstem i obrazem. Z jednej strony, będzie więc ona rozumiana jako tworzenie nowej jakości w wyniku współpracy i uzupełniania się tych kodów, które we wzajemnej relacji tworzą znaczenia niedostępne dla każdego z osobna. Są to konstelacje, w których przekaz powstaje w momencie, gdy jeden i drugi kod skrzyżują się dokładnie w tym samym miejscu i czasie, prowadząc do czegoś, co określone zostanie mianem ironicznego zestawienia. Z drugiej strony, pojęcie transmedialności będzie rozumiane nie tylko jako skrzyżowanie, po którym następuje powrót do uprzednich pozycji, ale jako przekroczenie granic, skutkujące wymianą, a nawet zamianą ról. Przekroczenie gatunkowej granicy prowadzi w konsekwencji do przejęcia charakterystyki strony przeciwnej. W przypadku relacji między słowem i obrazem, która jest przedmiotem mojej analizy, sfera werbalna przejmuje niektóre funkcje oraz cechy sfery wizualnej – i na odwrót. Oba sposoby rozumienia transmedialności służą uwypukleniu faktu, że aby doszło do przekroczenia, najpierw musi dojść do zbliżenia, co w odniesieniu do relacji tekstu i obrazu nie zawsze było oczywiste.

W pierwszym członie tytułu niniejszego tekstu pojawiają się dwa przymiotniki wywodzące się od łacińskiego *hybrida*, którego korzenie tkwią z kolei w greckim słowie oznaczającym „mieszkańca”. Słownik wyrazów obcych PWN¹ podaje następującą definicję pojęcia hybrydy: „osobnik powstały ze skrzyżowania dwóch genetycznie różnych osobników, np. należących do różnych odmian, ras, gatunków”. Zestawienie hybrydyczności i hybrydowości ma na celu wydobycie różnicy między dwoma możliwymi rezultatami procesu łączenia heterogenicznych elementów. Proces ten może mieć wynik negatywny albo pozytywny: powstaje albo monstrum, albo coś pożytecznego. Słowo „hybrydyczny” posiada sufiks występujący w takich określeniach, jak „tragiczny”, „makabryczny” czy „wampiryczny” (to ostatnie określenie odnosi się do hybrydy, która wysysa krew). Słowo „hybrydowy”, z drugiej strony, odnosi się do układu, napędu lub mechanizmu, którego

1 M. Bańko (red.), *Wielki słownik wyrazów obcych PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.

elementy składowe współpracują ze sobą w sposób zgodny, tworząc pozytywną jakość. W niniejszym tekście rozróżnienie między negatywnym a pozytywnym rezultatem połączenia patronować będzie analizie komiksu – medium będącego hybrydą sfery werbalnej i wizualnej.

O relacji tekstu i obrazu

Od czasów Gottholda E. Lessinga i postulatów „ideologii czystości” zachodnia koncepcja estetyki zakładała separację mediów oraz przyporządkowanych im sposobów reprezentacji². Zgodnie z tą koncepcją, zarówno literatura, jak i malarstwo miały podążać własnymi, nieprzecinającymi się ścieżkami. Współpraca, o ile w ogóle mogła zaistnieć, pojawiała się jako zjawisko drugorzędne, usytuowane poza głównym nurtem. Dualizm powstały w wyniku tego rozdziału stanowił główną oś i linię demarkacyjną kulturowego sporu – coś, co W.J.T. Mitchell opisuje w kategoriach „historii wielowiekowej walki o dominację między obrazowymi a językowymi znakami”³. W tej walce obraz jest znakiem pozorującym naturalność, dążącym do zatarcia i zniwelowania swego znakowego, konwencjonalnego charakteru. Słowo stanowi pod tym względem zaprzeczenie obrazu, jest arbitralnym ludzkim wytworem, który zaburza porządek naturalny i wprowadza takie pojęcia z porządku tego, co „sztuczne”, jak czas, świadomość, historia, czy wymiana symboliczna. Jest to jedna z najstarszych i najbardziej wpływowych figur różnicy, dzieląca świat na sferę naturalną oraz konwencjonalną, świat obiektywny, biologiczny i uniwersalny oraz świat społeczny, kulturowy i lokalny.

Na tym podziale opiera się też sposób, w jaki wzajemną odmiennność obrazu i tekstu ujmuje Vilém Flusser, twierdząc, że ten pierwszy ukazuje rzeczy w sposób bardziej pełny, natomiast ten drugi w sposób bardziej przejrzysty⁴. Scott McCloud, kontynuując ten tok rozumowania, różnicę upatruje w tym, że obraz jest przekazem „otrzymanym” (*received*) i przyswajaniem w sposób natychmiastowy, zaś tekstem jest przekazem „postrzeganym” (*perceived*), a rozszyfrowanie jego symbolicznych znaczeń wymaga czasu i wysiłku⁵. Wynika stąd, że istnieje pewnego rodzaju podział pracy między obydwoma sferami, z których każda posiada specyficzne cechy i pełni przypisaną im funkcję. Proste i „szybkie” w odbiorze obrazy wymagają jakoby minimalnej aktywności od odbiorcy, natomiast zawite, abstrakcyjne i oparte na kodzie słowa nie dają się rozszyfrować bez odpowiednich umiejętności i wiedzy. Niewątpliwie ten rodzaj argumentacji kusi swą przejrzystością oraz idealnym, dwubiegunowym podziałem świata, cechuje się jednak dużym uproszczeniem. Pomimo pozorów bezpośredniości, obrazy, podobnie jak

2 Th. Groensteen, *Why Are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?*, [w:] J. Herr, K. Worcester (eds.), *A Comics Studies Reader*, University Press of Mississippi, Jackson 2009, s. 3-12.

3 W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, University Press of Chicago, Chicago 1987, s. 43.

4 V. Flusser, *Writings*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002, s. 28.

5 S. McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, Harper Perennial, New York 1994, s. 49.

słowa, nie są naturalne. Opierają się na kodzie, umownych znaczeniach, a w efekcie rozszyfrowywanie ich znaczeń wymaga równej biegłości, co odczytywanie słów. Mitchell podkreśla, że „wszystkie znaki, czy to tekstowe, czy obrazowe, oparte są na konwencji, wszystkie są niedoskonałe, pełne mankamentów. Błędne jest myślenie zakładające, że możemy odnaleźć prawdę o rzeczach dzięki znajomości odpowiednich nazw, znaków czy ich reprezentacji”⁶. Tym samym analiza jakiegokolwiek realizacji wykorzystującej zarówno obraz, jak i tekst, musi brać pod uwagę ich złożony charakter oraz ukryte, niebezpośrednio dostępne znaczenia.

Tekst *versus* obraz

Poniższy fragment z *Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas* współczesnego francuskiego pisarza Pascala Quinarda uwidacznia, że rozdział tekstu i obrazu nadal pozostaje aktualny. Quinard mówi wprost, że „literatura i obraz są nieprzystawalne. [...] Obie formy wyrażenia nie mogą być ze sobą zestawione, ponieważ niemożliwe jest ich jednoczesne postrzeganie. [...] Kiedy jedno jest czytane, drugie nie jest widziane. Kiedy drugie jest widziane, pierwsze nie może być czytane. Jakiegokolwiek by nie narzucić bliskości obu tym elementom, zawsze pozostaną one w relacji paralelnej; te dwa światy są na wieki nieprzenikalne dla siebie nawzajem. [...] Czytelnik i widz nigdy nie będą tą samą osobą w tym samym czasie”⁷.

Robin Varnum i Christina T. Gibbons, powołując się na *Laokoona* Lessinga, podkreślają kolejną różnicę. W przeciwieństwie do słów, które są wypowiedane i pisane w porządku sekwencyjnym, a także w ten sam sposób odbierane, obraz ukazuje się w oglądzie widza jako całość⁸. Wedle Flussera zaś rozróżnienie między linearnym tekstem a płaszczyznowym obrazem wywiera istotny wpływ nie tylko na naszą kulturę, ale i percepcję. Tekst – przynajmniej w świecie Zachodu – jest czytany liniowo, od lewej strony do prawej i od góry do dołu, i nie jest to jedynie technika czytelnicza, ale ważna właściwość kształtująca sposób, w jaki odbieramy i rozumiemy świat. Powołując się na Kartezjusza, Flusser podkreśla, że linearność tekstu opiera się na sekwencji punktów dyskursywnych, z których każdy jest symbolem czegoś w świecie – jest konceptem. Z faktu linearnego ułożenia punktów-konceptów wynika jeszcze jedna ważna cecha, a mianowicie założenie trwania lub przebiegu. Linie tekstu reprezentują świat, ukazując go jako serię następujących po sobie elementów, a w ten sposób umacniają historyczne pojmowanie świata w myśli zachodniej i przeświadczenie o kierunkowości biegu dziejów⁹. Konwencja ta ulega rozszerzeniu, ugruntowaniu i jest stopniowo po-

6 W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, op. cit., s. 92.

7 Cyt. za Th. Groensteen, *Why Are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?*, op. cit., s. 8.

8 R. Varnum, Ch. T. Gibbons (eds.), *The Language of Comics. Word and Image*, University Press of Mississippi, Jackson 2001, s. XI.

9 V. Flusser, *Writings*, op. cit., s. 21.

pularyzowana w kolejnych wiekach po wynalezieniu przez Gutenberga maszyny drukarskiej. Jednakże etap ten – etap dominacji druku nad innymi metodami komunikacji międzyludzkiej – zaczyna dobiegać końca w zderzeniu z wewnętrznym rozproszeniem i wielowątkowością epoki, w obrębie której coraz bardziej znaczącą rolę odgrywa obraz. Ilustracje, fotografie oraz inne postacie obrazów, statycznych lub ruchomych, stają się istotnymi mediami przekazu i prymarnymi środkami poznania dla rosnącej grupy ludzi. Liczy się przy tym nie tyle sam fakt wzrostu liczby obrazów, ile uświadomienie sobie, że strategie czytania tekstu i obrazu nie są ze sobą tożsame. Choć umiejętność czytania linearnego tekstu, czyli ustrukturyzowane śledzenie ułożonego w wersach zapisu, daje pewne podstawy do czytania obrazu, to nie stanowi strategii, która wystarczałaby do jego pełnego i wszechstronnego odbioru. Jak podkreśla Flusser, lektura tekstu różni się od percepcji obrazu nade wszystko tym, że aby zrozumieć tekst, trzeba go najpierw prześledzić od punktu A do B, natomiast odbiór obrazu może być natychmiastowy, momentalny – czasu wymaga dopiero jego późniejsza analiza oraz próba głębszego zrozumienia. Ten proces czytania obrazu może przebiegać wieloetapowo, od całościowego objęcia, po stopniowe analizowanie poszczególnych elementów i relacji między nimi. Może zachodzić wielokrotnie, oscylując pomiędzy ujęciem ogólnym i szczegółowym, pomiędzy analizą i syntezą. W odróżnieniu od linearnej czasowości, jaka cechuje lekturę tekstu, czas lektury obrazu ma charakter względny. To w znacznym stopniu odbiorca decyduje, jak dalece chce zgłębić obraz – hipotetycznie mógłby zatrzymać się na etapie pierwszej, momentalnej percepcji, nie zagłębiając się w dalszą analizę, która wymaga czasu, umiejętności oraz wysiłku. Choć czytając obraz nie zmierzamy do końca akapitu, strony czy rozdziału, to jego lektura również posiada wymiar temporalny, w którym stopniowo ujawniają się niewidoczne na pierwszy rzut oka zależności¹⁰.

Czym jest komiks?

Definicji komiksu jest prawie tak wiele, jak profesjonalnie zajmujących się nim osób. Dla jednych jest on połączeniem tekstu i obrazu, dla innych sekwencyjnym ustawieniem paneli obrazkowych. Jeszcze inni wymieniają obie te właściwości, wskazując, że dopiero ich wspólne występowanie pozwala na określenie czegoś mianem komiksu. Robert C. Harvey podkreśla, że tym, co wyróżnia sztukę komiksową, jest umiejętność stopienia tekstowych i obrazowych kodów w jedną unikatową całość. Nabierają one wówczas nowych, niepowtarzalnych znaczeń, których nie posiadają, gdy występują osobno¹¹.

¹⁰ Ibidem, s. 23.

¹¹ R. Harvey, *Comedy at the Juncture of Word and Image: The Emergence of the Modern Magazine Gag Cartoon Reveals the Vital Blend*, [w:] R. Varnum, Ch. T. Gibbons (eds.), *The Language of Comics. Word and Image*, op. cit., s. 75-96.

Według Charlesa Hatfielda, jest to jedna z charakterystycznych cech mediów hybrydowych, które zacierają różnicę między swymi komponentami medialnymi, wpisując je w płynną relację. Werbalno-wizualny charakter, jaki zyskuje komiks, ustanawia platformę umożliwiającą jednoczesne ukazanie sprzecznych punktów widzenia. Niekiedy prowadzi też do zamiany konwencjonalnych funkcji obu mediów. W komiksie „słowa mogą przyjmować wyszukane formy graficzne, zmuszając do zwrócenia uwagi na ich materiale i obrazowe cechy, będące nośnikami znaczeń [...]. Z drugiej strony, obrazy mogą być uproszczone i skodyfikowane w taki sposób, aby funkcjonowały jako język”¹². Transgresja tekstu w pole obrazu oraz obrazu w pole tekstu, przybranie cech jednego medium przez drugie oraz ich wspólne jednoczesne działanie – oto cechy, które nadają komiksowi jego unikalny charakter.

Analiza

Część analityczna będzie poświęcona prezentacji różnych możliwych wariantów zestawień tekstu i obrazu, ujawniających się w momencie ich jednoczesnego wykorzystania. Postaram się wykazać, że sztuka komiksowa jest przykładem sprzeciwu wobec niekompatybilności obu mediów, a tym samym stanowi przykład – by powrócić tu do zestawienia omówionego na początku tekstu – hybrydowości, nie zaś hybrydyczności.

W tym ujęciu, komiks sprzeciwia się dominacji jednej formy przekazu nad drugą, tworząc w zamian ich konstelację w przestrzeni „pomiędzy” nimi, ale też „w poprzek” każdego z nich. Nie oznacza to bynajmniej, że komiksy są przykładami idealnej harmonii i wyważonej proporcji między tekstem a obrazem. Wśród szerokiej gamy realizacji znaleźć można zarówno takie, które opierają się zasadniczo na tekście, wykorzystując rysunki lub układ graficzny jako elementy wspomagające, jak i takie, w których nie pojawia się ani jedno słowo poza tytułem i nazwiskiem autora¹³. Tym jednak, co wyróżnia komiksy, co stanowi ich znak rozpoznawczy, jest zdolność jednoczesnego wykorzystania potencjału obu mediów, zbudowanie partnerskiej relacji, w ramach której obraz nie stanowi jedynie ilustracji do tekstu, a tekst nie redukuje się do podpisu pod obrazem. Obie formy nawzajem się przenikają, dostarczając przyjemności związanej z lekturą treści czy umiejętnym wykorzystaniem kompozycji, kreski lub ramowania. Jednakże dopiero połączenie wszystkich tych składników generuje coś, co Thierry Groensteen nazywa *plaisir du medium*¹⁴, czyli przyjemnością czerpaną z obcowania z medium jako całością.

12 C. Hatfield, *Alternative Comics. An Emerging Literature*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, s. 37.

13 Przykładem tej drugiej tendencji mogą być prace Jasona, czyli Johna Arne Sæterøy'a.

14 Th. Groensteen, *Why Are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?*, op. cit., s.10.

Poniżej zaprezentowane zostaną dwie pary komiksów, a właściwie powieści graficznych, jak określa ten rodzaj bardziej rozbudowanych i wielowątkowych komiksów Will Eisner¹⁵; pojęcia te będą stosować zamiennie. *Maus*¹⁶ Arta Spiegelmana to dwutomowe dzieło, komiksowa hybryda powieści, dokumentu oraz biograficznych wspomnień. Autor opisuje oraz ilustruje przy wykorzystaniu animalistycznej konwencji historię swego ocalałego z Holocaustu ojca. Wojenne perypetie bohatera przeplatają się w komiksie z jego późniejszymi losami, dlatego też równolegle z opowieścią o zdarzeniach sprzed lat czytelnik śledzi terazniejsze problemy związane z procesem rejestrowania tej opowieści przez syna/autora.

Drugą powieścią graficzną jest sześciotomowy *Epileptic*¹⁷ Davida B. To również zapis wspomnień, choć w tym wypadku dotyczą one okresu dzieciństwa i dorastania głównego bohatera (a zarazem samego autora) u boku chorego na epilepsję brata. Sama historia nie odgrywa tu aż tak znaczącej roli, jak w *Mausie*. Przekłada się to na relację tekst/obraz. Tym, co przyciąga uwagę w dziele Davida B., jest przede wszystkim sfera wizualna. Skomplikowane, wyszukane i często fantasmagoryczne obrazy, pełne symbolicznych znaczeń, tworzą konstrukcję, na której opiera się historia, natomiast tekst jest jedynie niezbędnym dopełnieniem. Inaczej jest w *Mausie*, w którym najważniejsza jest historia budowana słowami – opowieść ojca oraz jego rozmowy z synem. Tym niemniej, w obu przypadkach słowa i obrazy są ze sobą ściśle związane, tworzą spójny i całościowy efekt; niewątpliwie usunięcie jednego z elementów odbiłoby się na jakości oraz komunikatywności przekazu. Kunsztowna i wielowymiarowa sfera wizualna, z jaką mamy do czynienia w komiksie *Epileptic*, zyskuje pełnię znaczenia dzięki narracyjnym objaśnieniom i informacjom znajdującym się w komentarzach. Odwrotnie dzieje się w *Mausie*: sfera wizualna jest tu przeważnie bardzo uproszczona i ograniczona do niezbędnego zarysu. Dostarczając niezbędnego kontekstu i objaśnienia, pozwala ona na to, by główny ciężar budowania opowieści przejęła sfera werbalna.

Sztuka komiksowa charakteryzuje się płynnością, która powoduje, że raz przyjęte role mediów mogą zostać przemieszczone lub odwrócone. I właśnie to dzieje się w wypadku obu prezentowanych komiksów. Kod, który zwykle pełni rolę przewodnią, ustępuje miejsca drugiemu. Istnieją ponadto sytuacje, w których dochodzi do zrównania rangi obu mediów, tak że rezygnacja z któregośkolwiek z nich odbiłaby się na istocie i sensie przekazu. Są to przypadki, w których tekst i obraz dopełniają się w stopniu najwyższym.

15 W. Eisner, *Comics and Sequential Art*, W.W. Norton & Company Ltd., London 2008, s. 149.

16 A. Spiegelman, *Maus I. A Survivor's Tale. My Father Bleeds History*, vol. I, Pantheon Books, New York 1986 oraz *Maus I. A Survivor's Tale. And Here My Troubles Began*, vol. II, Pantheon Books, New York 1991.

17 David B., *Epileptic*, Jonathan Cape, London 2006.

Pierwsze panele trzeciego rozdziału *Mausa*, zatytułowanego *Prisoners of war*, ukazują statyczną sytuację we wnętrzu nowojorskiego apartamentu. Główną rolę w konstruowaniu narracji pełnią dialogi. Pojawia się tam rodzaj wizualnej retrospekcji, która przenosi czytelnika w przeszłość, w sam środek działań wojennych, umożliwiając mu tym samym lepsze wyobrażenie sobie opisywanej sytuacji. Po chwili akcja powraca do nowojorskiego apartamentu, jednakże po kilku współczesnych scenach ponownie przenosi się w przeszłość. Słowa zyskują tu podwójną rolę: z jednej strony, jako komentarz narracyjny, kontynuują opowieść ojca, z drugiej strony, tworzą dialogi mające miejsce w przeszłości. W scenach ukazujących kontekst wojenny rola elementów wizualnych wzrasta. Obrazy przestają być wyłącznie statycznym tłem konwersacji ojca z synem, a zaczynają pełnić aktywną funkcję konstruowania narracji. Nie tylko ukazują dramatyzm wojny i zabijania, ale przez subtelne przeplatanie dwóch czasoprzestrzennych wymiarów budują łącznik między przeszłością i terażniejszością. W jednym z paneli ciało syna – Artiego stanowi pomost między obydwojma światami. Górna część jego ciała pozostaje w terażniejszości, natomiast dolna zostaje przeniesiona w przeszłość. Wskazuje na to również samo umiejscowienie i sposób narysowania nóg: kreska budująca fakturę spodni staje się bardziej dynamiczna i rozedrgana, przypominając tę zastosowaną w scenach wojennych. Kolejnym przykładem przepływu funkcji, tym razem między sferą tekstualną a wizualną, jest użycie tekstu jako elementu obrazowego. Władek, sportretowany na rowerze, wypowiada następujące słowa: „Żeby opisać moje życie, to by trzeba *wiele* książek, a nikt i tak nie chce słuchać o podobnych historiach”¹⁸. Słowa „o podobnych historiach” łatwiej odczytać dzięki analogii wizualnej z tatuażem na ręce Władka – numerem obozowym z Auschwitz.

Status gatunkowy obrazów w komiksie *Epileptic* jest znacząco inny. Często tracą one jakąkolwiek styczność z rzeczywistością, przesuwając się w kierunku wyobrażeniowych i symbolicznych wizji narratora opowieści. W *Mausie* zabieg użycia bohaterów zwierzęcych jest bardzo przejrzysty: służy on uporządkowaniu świata i bohaterów według ustalonych kategorii. U Davida B. człekokształtne zwierzęta czy inne zjawy tworzą fantazyjne wizje na granicy świata realnego i wyobrazonego, słowa zaś dopełniają znaczenie obrazów. Doskonałym przykładem może być panel z elementami skomponowanymi zgodnie z zasadą symetrii osiowej i oparty na alternacji wkraczających w siebie wzajemnie pól czerni i bieli. Słowny komentarz narracyjny dookreśla sens tego elementu wizualnego, podając historyczne źródła konceptu Yin/Yang.

W przypadku przeanalizowanych wyżej paneli wciąż można wyobrazić sobie sytuację oderwania tekstu od obrazu. W takim wypadku, pomimo znaczącego zubożenia przekazu, byłby on nadal zrozumiały. Inaczej jest w przypadku paneli analizowanych poniżej, a opierających się na ironicznym zesta-

18 A. Spiegelman, *Maus I. Opowieść ocalałego. Mój ojciec krwawi historię*, t. I, tłum. P. Bikont, Kraków 2001, s. 12.

wieniu tekstu z obrazem. Separacja mediów sprawiłaby, że sens, a nade wszystko intrygujący i często zaskakujący charakter ich relacji, uległby zaprzeczeniu. Ironiczne zestawienie jest konstruowane zgodnie z zasadą, że każdy z kodów stanowi jedynie fragment całościowej układanki. Tylko ich współistnienie gwarantuje stworzenie spójnej całości.

W *Mausie* ironiczne zestawienie pojawia się w panelach, które ukazują najbardziej ekstremalne zdarzenia lub sytuacje wymykające się racjonalnym wyjaśnieniom. W ich przypadku standardowa narracja komiksowa okazuje się być niewystarczająca, bądź też wydaje się być „nie na miejscu”. Jedynym wyjściem jest zdanie się na ponurą ironię. Jeden z paneli ukazuje proces obozowej selekcji, w wyniku której część więźniów, wciąż zdolna do pracy, trafia z powrotem do obozu. Inni, którzy – jak informuje komentarz narracyjny pod mniejszym, umieszczonym obok panelem – „nie mieli tyle szczęścia”, zostają spisani i trafiają na „drugą stronę”. W rzeczywistości wyrażenie to zyskuje swój sens w momencie, gdy spojrzymy na przekaz wizualny. Przedstawia on dymiące kominy, które wskazują na wertykalny, a nie horyzontalny kierunek „przejęcia na drugą stronę”. Wizualna część mniejszego panelu, na pierwszy rzut oka niepowiązana z tekstem, po chwili odśladania swoje złowieszcze znaczenie. Jeśli spojrzeć na oba elementy osobno, łatwo dostrzec, że tekst pełni jedynie funkcję informacyjną, a obraz sam w sobie przedstawia dwa dymiące kominy. Ujęte wspólnie i powiązane ze sobą, kontekstualizują one przedstawioną sytuację i dostarczają jej nowej płaszczyzny znaczeniowej. Dzięki ironicznemu zestawieniu tekstu i obrazu otrzymujemy nową jakość znaczeniową, niedostępną przy odrębnym czytaniu przekazu każdego z mediów. Powierzchnowe zrazu rozumienie pogłębia się wraz ze wzrostem syntezy obu elementów.

Warto też wspomnieć o sekwencji paneli z komiksu *Epileptic*, w których gra słowno-językowa także rodzi efekt ironiczny, jednak o bardziej humorystycznym wydźwięku. Seria paneli przedstawia sprzeczkę Pierre’a-Françoisa ze swoją babką na temat żydowskiego pochodzenia jego dziewczyny. W ostatnim panelu tej sekwencji, babka, odwrócona już tyłem, rzuca na odchodne następujące słowa: „Wszystkie żydówki mają wielkie tyłki!”. Komentarz ten zostaje zestawiony z równie wielkim *tyłkiem* babki, tworząc tym samym zabawny słowno-obrazowy *nexus*.

Binky Brown i Life’s a Bitch

Drugi zestaw komiksów tworzą dwie prace należące do tak zwanych komiksów alternatywnych lub też komixów (pisanych przez „x”). Gatunek ten powstał pod koniec lat sześćdziesiątych w ramach podziemnego ruchu kontrkulturowego, by z biegiem lat stopniowo przenikać do szerszej publiczności. W przeciwieństwie do komiksów głównego nurtu, szczególnie z tamtego okresu, nie były to z pewnością dzieła przeznaczone dla odbiorców dziecięcych czy nawet nasto-

letnich. Komixy były politycznie niepoprawne, burzycielskie społecznie, wulgarne. Podejmowały tematy związane z seksem, alkoholem czy narkotykami w sposób otwarty, by nie powiedzieć afirmatywny. Uciekały również od biało-czarnego wymiaru świata ukazywanego w tradycyjnych komiksach. Komiksy alternatywne nie były jednak formą nihilistycznego eskapizmu czy bezpodstawnego wulgaryzmu – wręcz przeciwnie, wykorzystując innowacyjny język oraz eksperymentalną formę, tworząc nową jakość w relacji słowo/obraz, prezentowały uszczypliwą, często trafną satyrę i krytykę ówczesnego społeczeństwa.

*Binky Brown meets the Holy Virgin Mary*¹⁹ Justina Greena z roku 1972 jest pierwowzorem komiksu autobiograficznego, a zarazem ostrą krytyką wychowania w wierze katolickiej. Podobnie, jak w wypadku pierwszej pary analizowanych komiksów, mamy tu często do czynienia z ironicznym zestawieniem. W łazienkowej scenie kąpieli ze swoimi siostrami, młody Binky bawi się statkiem zabawką²⁰. Komentarz narracyjny do tej sceny głosi: „W czasie kąpieli będzie on zachwycał i zadziwiał swoje siostry swoją wszechstronną zabawką”. Nie odnosi się to jednak do statku-zabawki – raczej do czegoś, co jedna z siostr nazywa „latarnią”, a co faktycznie jest wystającym z wody penisem Binky’ego. Sama sfera werbalna nie pozwala dociec, czym tak naprawdę jest owa „latarnia”, dopiero zestawienie dymku dialogowego, tekstu komentarza wraz z obrazem daje w rezultacie humorystyczny, multimodalny efekt.

Podobnych przykładów jest w *Binky’im* więcej, ale tym, na co chciałbym teraz zwrócić uwagę, jest kwestia udźwiękowania komiksu. Komiks jest faktycznie medium niemym – z kartki papieru nie wydobywają się żadne odgłosy. W trakcie lektury niekiedy „słyszymy” jednak dość wyraźnie trzaski, wybuchy czy głośny śmiech – krótko mówiąc, komiks jest pełen wyimaginowanych dźwięków. Efekt ten zostaje osiągnięty przez umiejętne wykorzystanie relacji tekstu i obrazu. Dźwięk wyrażony słowami nabiera „słyszalności” przez odpowiednią graficzną reprezentację tych słów. Układ i krój liter są w stanie ewokować wielorakie doznania dźwiękowe i dostarczać związanych z nimi emocji.

Na jednej z ilustracji matka Binky’ego lamentuje nad stłuczoną statuetką Madonny. Wypowiadane przez nią słowa, umieszczone w dymkach, są wyraźnie pogrubione, co podkreśla jej stan emocjonalny oraz oddaje tembr jej głosu. W dymkach z odpowiedzią Binky’ego, który patrzy z przerażeniem na to, co zrobił, litery są znacznie mniejsze oraz cieńsze, tak jakby słowa ledwo przechodziły mu przez gardło. Onomatopeje, czyli w wypadku komiksu tzw. wizualne wyrażenia dźwiękowe, wypełniają komiks jeszcze większą liczbą efektów dźwiękowych²¹. Kilka paneli poprzedzających opisaną wyżej sytuację ukazuje kolejne etapy zabawy Binky’ego z piłką, która z kilkoma głośnymi odgłosami

19 J. Green, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, [w:] idem, *Binky Brown Sampler*, Last Gasp, San Francisco 1995.

20 Ibidem, s. 14.

21 C. Khardoc, *The Comic Book’s Soundtrack. Visual Sound Effects in Asterix*, [w:] R. Varnum, Ch. T. Gibbons (eds.), *The Language of Comics. Word and Image*, op. cit., s. 156-173.

„BONK!” oraz finalnym „REBONK!” uderza w statuetkę Madonny. Słowa te nie znajdują się ani w dymku, ani w komentarzu narracyjnym, co jeszcze bardziej podkreśla ich plastyczny charakter. Stają się częścią sfery obrazowej, funkcjonując na obrzeżach obu kodów bez wyraźnego rozgraniczania między słowem a obrazem. Duże, wytłuszczone i odpowiednio ukształtowane litery, z czysto werbalnych znaków przekształcają się w znaki ikoniczne. Idąc za Michélem Foucaultem, można powiedzieć, że na równi z kaligramem graficzne wyrażenia dźwiękowe wykorzystują wizualne własności liter, że „mają one znaczenie i jako elementy linearne, które można rozmieszczać w przestrzeni, i jako znaki, które należy rozwijać zgodnie z kierunkiem następstwa substancji dźwiękowej”²². Być może więc tak samo, jak kaligram, próbują one „unieważnić ludycznie najstarszą opozycję naszej alfabetycznej cywilizacji: pokazywać i nazywać, obrazować i mówić, odtwarzać i wypowiadać, imitować i oznaczać, patrzeć i czytać”²³.

Drugim komiksem z tego zestawu jest *Life's a Bitch*²⁴ Roberty Gregory. Jest to zbiór wcześniejszych prac jednej z pionerek feministycznego i lesbijskiego komixu, przedstawiający perypetie tytułowej Bitchy Bitch. Relacja werbalno-wizualna staje się tu najciekawsza w momentach, gdy reprezentacja wizualna wchodzi w konflikt z tekstem, gdy tekst nie znajduje oparcia w obrazie, bądź też gdy dwa pola wizualne w obrębie jednego panelu są zestawione na zasadzie ironicznej sprzeczności. Na reprodukowanej tu ilustracji (il.30) z komiksu tekst jest wprowadzany w obraz na dwa sposoby: dialogi pojawiają się w dymku o gładkiej obwódce, zaś utajone myśli bohaterki w chmurce o obwódce kłębiastej. Podział ten unaocznia różnicę pomiędzy tym, co jest bezpośrednio wypowiedziane przez Bitchy, a tym, co pozostaje w jej głowie. Elementy komunikowane na zewnątrz ograniczają się do typowej biurowej konwersacji, natomiast to, co pozostaje niedostępne dla rozmówców bohaterki, odzwierciedla jej faktyczne myśli. Obrazek znajdujący się w chmurce wyraźnie kontrastuje z wypowiedzianymi słowami, tworząc przy tym ironiczną sprzeczność między pozornie uprzejmą rozmową a rzeczywistymi intencjami i emocjami.

Komiks ten wykorzystuje całą gamę kształtów obwódek dymków i chmurek, budując mechanizm umożliwiający dobitniejsze podkreślenie zawartych w nich treści. Tekstowe bądź obrazowe przesłanie uzyskuje na przykład dodatkowy wymiar ekspresyjny, gdy jeden z bohaterów wrzeszczy z wściekłością – a im „głośniej” to robi, tym bardziej szpiczaste stają się linie okalające wykrzykiwany tekst. W przeciwieństwie do krzyczących ludzi, w wypadku których linie są nierównomierne, linie okalające dźwięki wydobywające się z mechanicznego zegarka mają regularne, geometryczne kształty. Z jednej strony, dymki oraz chmurki komiksowe stanowią graficzną granicę między tekstem a obrazem, ale z drugiej

22 M. Foucault, *To nie jest fajka*, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 16.

23 Ibidem.

24 R. Gregory, *Life is a Bitch. The Complete Bitchy Bitch Stories Vol. 1.*, Fantagraphics Books, Seattle 2005.

strony same są mieszaniną zawartości tekstowej i graficznej układu – kolejnym elementem zacierającym granice pomiędzy tym, co werbalne, a tym, co wizualne.

Analiza komiksu w perspektywie transmedialnej nie określa wyłącznie procesu, który zachodzi między dwoma samoistnymi mediami, gdyż komiks jest już w swej istocie strukturą bi-medialną. Transmedialność określa raczej właściwość ujawniającą się wewnątrz pojedynczej, choć wieloskładnikowej struktury, której komponentami są tekst i obraz. Ich hybrydowa relacja prowadzi do powstania nowej jakości, której unikatowość nie polega wyłącznie na wspólnym wykorzystaniu obu składników w tym samym miejscu i czasie, ale również na ich wzajemnej korelacji. W wyniku zacierania, jak i przekraczania gatunkowych barier, powstaje medium podważające zasadność ich rozdzielnego traktowania. Należy podkreślić, że w obrębie komiksu relacja pomiędzy tekstem i obrazem nie polega wyłącznie na zespoleniu obu mediów tak, by mogły wspólnie kształtować sens dzieła, lecz także, a nawet przede wszystkim, na wzajemnej wymianie „zadań” przypisywanych zwykle jednemu lub drugiego z nich. Komiks nie stanowi jedynie złożenia obu mediów. Pozwala każdemu z nich wyjść poza przypisywane mu zwyczajowo cechy i przejąć funkcje tego drugiego. Obraz przejmuje funkcję tekstu, zaś tekst obrazu. Właśnie w tym kontekście odnośzenie do komiksu pojęcia inter-medialności nie jest wystarczające. Dopiero pojęcie transmedialności, określające proces przejmowania atrybutów jednych mediów przez drugie, pozwala odpowiednio uchwycić jego specyfikę.

Ewa Wojtyniak-Dębińska

Transmedialność w grafice współczesnej

Transmedialność, rozumianą jako przekraczanie wzajemnych granic dziedzin artystycznych, można traktować jako zjawisko charakterystyczne dla współczesności. Rozważając ją jednak w szerszej perspektywie, łatwo dostrzeżemy, że posiada ona wiele historycznych precedensów. Za swoistą odmianę transmedialności można uznać koncepcję syntezy sztuk, pojmowanej jako wykorzystanie różnych tworzyw w ramach jednego dzieła. Idea ta pojawiła się już w antyku, na przykład w piktogramach wiążących słowo i obraz, czy w greckich wierszach melicznych, opartych na połączeniu liryki i muzyki. Powinowactwem gatunkowym sztuk interesował się też romantyzm, tworząc pojęcie *correspondance des arts* i całą teorię estetycznych odpowiedników. Idea integracji sztuk wpływała wówczas z przekonania o wewnętrznej jedności muzyki, malarstwa czy poezji i była oparta na rozważaniach filozoficznych oraz estetycznych. Zespolecie różnych dziedzin sztuki miało dawać wyraz duchowej jedności człowieka i natury, a także wzajemnym powiązaniom tego, co ludzkie i tego, co boskie. Wyrosła stąd idea *Gesamtkunstwerk* – „totalnego” dzieła sztuki. Próbę jej realizacji podjął Ryszard Wagner, formułując koncepcję dramatu muzycznego, w którym gest, słowo, muzyka i obraz sceniczny tworzyłyby syntetyczną jedność. Celem artysty było nie tylko spotęgowanie oddziaływania artystycznego, ale także stworzenie nowej formy twórczości.

Czy idea transmedialności różni się od tych teorii? Zagadnienie to rozważę na przykładzie współczesnej grafiki. W praktykach współczesnych twórców można odnaleźć kilka odmian przekraczania tradycyjnych ram grafiki artystycznej.

Najprostsza postać to inspiracja konkretnym dziełem z innej dziedziny sztuki, na przykład literackim lub malarskim, przekładanym na język grafiki. Przez długi czas grafikę traktowano jako dyscyplinę pomocniczą w stosunku do starszych dziedzin sztuki: architektury, rzeźby i malarstwa. Wynikało to między innymi z cechujących ją wyjątkowych możliwości mechanicznego powielania motywów przedstawianych w sztukach monumentalnych. Było też związane z jej funkcją ilustratywną oraz możliwością istnienia w ścisłym związku z tekstem. Z tych powodów w dawnej grafice można odnaleźć wiele ilustracji dzieł literackich, a także prób transkrypcji prac malarskich na grafikę. Przykładem mogą być rokokowe miedzioryty Gasparda Duchange’a oraz Rene Gaillarda upo-

wszechniające malarską twórczość Rubensa i Bouchera. W XX wieku funkcję reprodukcyjną przejęła fotografia, co pozwoliło na intensywny rozwój grafiki autorskiej. Rzadziej spotyka się transpozycje prac innych artystów, choć nie zanika ilustrowanie tekstów literackich. Najczęściej nie sprowadza się ono jednak do prób wiernego oddawania wizji poety lub prozaika, lecz staje się ucieleśnieniem indywidualnej wizji artysty.

Tak jest w przypadku twórczości graficznej Pabla Picassa, który zainspirowany dokonaniem współczesnych mu literatów, muzyków i malarzy, stworzył kilka cykli graficznych poświęconych ich dziełom. Przykładami mogą być ilustracje do *Nieznanego arcydzieła* Honoré'a de Balzaca lub akwaforty i akwatinty z teki *Suita Vollarda*. Pomimo różnorodności tematycznej wszystkie te prace emanują groteską i erotyką, a także zdradzają fascynację potwornością. Cechy te można odnosić nie tyle do dzieł źródłowych, ile do osobistych przeżyć i namiętności hiszpańskiego artysty. W twórczości Picassa można również odnaleźć ślady tendencji charakterystycznej dla wielu twórców dwudziestowiecznych. Artysty coraz chętniej przekształcają własne kompozycje wykonane w innych mediach na język grafiki. W wielu realizacjach graficznych Picassa odnajdziemy motywy i wątki zaczerpnięte z jego wcześniejszych prac malarskich, rzeźbiarskich i ceramicznych. Podobne działania spotykamy wcześniej między innymi w twórczości Edvarda Muncha, który na podstawie swoich prac malarskich wykonywał realizacje graficzne; przykładem może być słynny obraz *Krzyk*, przetworzony na barwną litografię.

Inną możliwością zespolenia różnych sztuk jest transpozycja środków formalnych. W przypadku technik graficznych tego typu zabieg transmedialny może przybierać różną postać. Często polega na użyciu takich środków wyrazu, które upodabniają przedstawienia graficzne do dzieł innych sztuk, na przykład do malarstwa. Współczesnym przykładem takiej procedury mogą być grafiki hiszpańskiego artysty Jose'a Manuela Broto, zbudowane z abstrakcyjnych, wielobarwnych form, czy też prace Haliny Chrostowskiej. Warszawska artystka dążyła do stworzenia grafiki, która stopniem swej autonomii zbliżałaby się do obrazu malarskiego. W tym celu komponowała żywiołowe układy form graficznych, przypominające malarstwo *informel*. Wyrazisty gest i rozmach potęgowały zmysłową ekspresję jej prac, przeobrażając grafikę w swoiste malarstwo. Analogicznie postępuje współczesny artysta krakowski Jacek Sroka. Za sprawą użycia intensywnego koloru i „malarskiej” plamy barwnej figuratywne akwaforty i akwatinty Sroki do złudzenia przypominają jego olejne obrazy. Wrażenie to jest potęgowane przez monumentalny format grafik, których powierzchnia dochodzi w niektórych przypadkach do dwóch metrów kwadratowych.

We współczesnej grafice często pojawia się element dynamiki, typowy dla filmu czy sztuki teatralnej, a także kształty naśladujące trójwymiarowe formy rzeźbiarskie lub architektoniczne. Wrażenie ruchu wirowego, pulsującego lub falującego widoczne jest w serigrafii prekursora i twórcy op-artu Victora Vasarely'ego, a także w gipsorytach krakowskiego artysty Ryszarda Otręby,

opartych na multiplikowaniu elementów linearych. Wyrazem tendencji do ukazywania elementów przestrzennych na płaskiej powierzchni papieru mogą być wklęsłość i wypukłość figur w powstałych w technice *intaglio* grafikach Marcina Surzyckiego, jak również namacalność fragmentów betonowych struktur architektonicznych w pracach Ewy Zawadzkiej.

Przenoszenie na grunt grafiki stylistyki charakterystycznej dla fotografii znalazło szerokie zastosowanie, gdy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych rozwinęły się eksperymenty oparte na wykorzystaniu obrazów fotograficznych w sitodruku. Po fotografię sięgali przede wszystkim twórcy pop-artu, później też hiperrealiści. W ich realizacjach pojawiły się ciekawe przykłady transmedialności osiągananej przy użyciu materiałów zdjęciowych. Przedstawienia ukazane w grafikach niejednokrotnie oscylują pomiędzy wizerunkami obiektywnymi („nagimi”, jak nazywał je Roland Barthes) oraz interpretującymi i plastycznie przekształcającymi fotografie. Do pierwszej grupy można zaliczyć słynne serigrafie Andy’ego Warhola, w których istotną rolę odegrały relacje między odbitką graficzną i fotografią. Tak jest w przypadku serigrafii z 1963 roku, zatytułowanej *Pałace się zielone auto I*. Powielenie obrazu katastrofy staje się wielokrotnym udokumentowaniem tragicznej rzeczywistości, a jednocześnie podkreśla walory „dekoracyjne” przedstawionej sceny. W wielu swoich pracach, między innymi portretach słynnych postaci tego okresu, artysta bezpośrednio łączył serografię z malarstwem, wypełniając kontury jaskrawymi odcieniami farb akrylowych. Realizacje te charakteryzowały się płaską plamą barwną i uproszczonym rysunkiem. Innym przykładem ingerencji w materiał zdjęciowy mogą być grafiki słowackiej artystki Lydii Jergusovej-Vydareny z 2004 roku. Dynamicznie zakomponowane zdjęcie, ukazujące żołnierzy podczas militarnej akcji, zostało zestawione ze statycznym portretem rodzinnym. Na obydwie fotografie artystka nałożyła linie i geometryczne figury, tworzące odrębne od przedstawianych scen układy przestrzenne.

Postępowanie się śladami obrazów „gotowych” w grafice, takich jak zdjęcia rentgenowskie, czy odciski ciała, zostało swego czasu nazwane przez Urszulę Czartoryską tendencją „antygraficzną”¹. W połowie lat siedemdziesiątych Mieczysław Porębski jasno określił, że grafikami nie są te prace, których nie można powielić, jak na przykład monotypia lub dekalkomania. Nie zaliczył do grafiki również realizacji, których odbitki powstały jako kopie fotograficzne, filmowe, telewizyjne czy magnetowidowe². Tak ograniczone pojmowanie grafiki w obliczu postmodernistycznego przełomu i rozwijających się możliwości technologicznych szybko uległo zmianie. Co więcej, pojawiły się rozwiązania o charakterze granicznym, które trudno przypisać do jednej dziedziny.

1 U. Czartoryska, *Grafika antyprofesjonalna* [w:] T. Hrankowska (red.), *Grafika wczoraj i dziś*, PWN, Warszawa 1974, s. 177.

2 M. Porębski, *Era grafiki* [w:] T. Hrankowska (red.), *Grafika wczoraj i dziś*, op. cit., s. 10.

Jest to następny rodzaj związku, polegający na przenikaniu i przekraczaniu granic poszczególnych dyscyplin. W twórczości łódzkiego artysty Dariusza Kacy niektóre realizacje przyjmują formę obiektów – tak jest na przykład w pracy zatytułowanej *Poszukiwania w naturalnym kształcie*. Składa się z na nią fragment polichromowanego drewna topolowego i odbitka drzeworytnicza, naśladowująca swym kształtem przedmiot. Natomiast serigrafie Teodora Durskiego niejednokrotnie wypełniają całą powierzchnię pomieszczenia architektonicznego, stając się tym samym rodzajem instalacji graficznej. Wcześniej, w latach siedemdziesiątych, omawiana tendencja pojawiła się w pracach Jerzego Trelińskiego z cyklu *Autotautologie*, dotyczących problemu samoidentyfikacji. Działania te łączyły w sobie różne media. Artysta za pomocą technik graficznych nanosił swoje nazwisko na różne przedmioty, takie jak na przykład koszulki, krawaty, zdjęcia, czy książki i umieszczał je w różnych sytuacjach, odciskając na nich piętno swojej osobowości. W restauracji jadł posiłek przy stole pokrytym obrusem, na którym pojawiało się zmultiplikowane słowo „Treliński”. Innym razem, na stacji kolejowej zastąpił tablicę z nazwą stacji kolejowej wydrukiem z własnym nazwiskiem. Grafika stawiała się w ten sposób elementem environmentu, akcji lub instalacji.

Połączenie grafiki i akcji pojawiło się też w twórczości Wincentego Dunikowskiego-Duniko. W 1975 roku artysta zrealizował cykl zatytułowany *Projekcje*. Prezentacji polptyków wykonanych w technice akwaforty towarzyszył specyficzny sztafaż gestyczny, podkreślający performatywny charakter pokazu; później do ekspozycji dołączane były projekty tych akcji. Bardziej radykalne połączenie sztuki performance z grafiką nastąpiło podczas wystawy towarzyszącej Międzynarodowemu Biennale Grafiki w Krakowie w 1976 roku, w pracy Dunikowskiego-Duniko zatytułowanej *Wspólny druk oddechem*. Artysta wraz z żoną, delikatnie chuchając na szybę, powodowali jej chwilowe zmatowienie. Umieszczenie tej realizacji na wystawie grafiki stało się wyrazem zacierania granic między sztuką performance a grafiką i jednocześnie podkreślało wymiar akcyjny twórczości artysty.

Choć w wymienionych działaniach dochodzi do współwystępowania technik graficznych i innych dyscyplin artystycznych, w większości z nich grafika nadal odgrywa istotną, a nawet wiodącą rolę. Dorota Folga-Januszewska nazywa tego typu rozwiązania „nową grafiką”: grafiką-rzeźbą, grafiką-instalacją, grafiką-przedmiotem oraz grafiką o wymiarze wirtualnym³. Sytuację przez nią opisaną można potraktować dwojako. Pierwszą możliwością będzie dalsze podkreślanie wąskiej granicy, jaka dzieli grafikę-rzeźbę od rzeźby-grafiki. Drugą możliwością będzie interpretowanie tej sytuacji w kontekście właściwej dla postmodernizmu płynności granic. W wielu swych tekstach Zygmunt Bauman zwraca uwagę na fakt zanikania odrębności między różnymi obszarami współczesnego życia. Problem ten w odniesieniu do sztuki rozważa Alicja

3 D. Folga-Januszewska, *Nowa grafika*, [w:] *3 Triennale Grafiki Polskiej Katowice '97*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 1997, s. 6-8.

Kępińska w książce *Sztuka w kulturze płynności*⁴. Z tego punktu widzenia aktualna sytuacja grafiki byłaby jednym z objawów ogólnej tendencji polegającej na zakwestionowaniu roli tożsamości. Konsekwencją transgresyjności w polu dziedzin sztuki może być wzajemne przejmowanie swych cech przez poszczególne gatunki artystyczne. W przypadku tego typu dzieł kwalifikacja do określonej dyscypliny artystycznej sprawia duży problem. Jest ona związana z subiektywnym odczuciem patrzącego.

Właśnie w kontekście transgresji granic dyscyplin artystycznych i wzajemnego przejmowania przez nie swych cech można mówić o trans-medialności. Pierwsze realizacje graficzne wyraźnie podejmujące ten problem pojawiły się w latach siedemdziesiątych. Przykładami mogą być prace Roberta Rauschenberga, jak choćby *Cardbird II*, wykonany w technice kolażu łączonego z litografią i serigrafią. Wydarte lub wycięte fragmenty kartonowych pudeł tworzą tu rodzaj płaskorzeźby. Wydaje się, że niewielkie nadruki pojawiają się tu przypadkowo, jako nieodłączne składniki opakowań. Bardziej współczesnym przykładem trans-medialności mogą być ceramiczne figury pokryte serigrafiami, występujące w pracach Małgorzaty ET BER Warlikowskiej z cyklu *Zipsociety*. Artystka podejmuje w nich kwestie społeczne i bada ich medialne uwarunkowania. Zostały one symbolicznie ukazane jako wielobarwne pop-ikony oraz formy typograficzne nałożone na ludzkie ciało. Powstałe obiekty odbieramy raczej jako polichromowane nadruki rzeźby niż grafiki, które kojarzone są zwykle z płaskim podłożem.

Powolne zanikanie ścisłego podziału na dyscypliny artystyczne nasiliła w sztuce współczesnej ekspansja nowych mediów. Ciekawym przykładem są w tym kontekście multimedialne realizacje Izabeli Gustowskiej, zaprezentowane na wystawie *Life is a story*. Artystka przywołała tam najważniejsze wątki tematyczne z ostatnich dwudziestu lat swojej działalności. W pracach poruszających tematykę ludzkiej egzystencji połączone zostało wiele technik: fotografia, malarstwo, grafika, wideoinstalacja i wideoprojektacja. „Artystka, która perfekcyjnie posługuje się nowymi mediami, udowadnia, że ten odhumanizowany język można wykorzystać do afirmacji człowieka”⁵.

Na bazie grafiki komputerowej pojawiły się realizacje bardzo zróżnicowane i często osiągające efekty wiązane do tej pory ze szlachetnymi technikami graficznymi lub naśladujące inne dyscypliny artystyczne. Spotykamy tu prace imitujące fotografię, jak grafika Jacka Rykały *Emanuel*: reprodukcja dzieła, które przedstawia starszego mężczyznę siedzącego na tle ściany, praktycznie uniemożliwia odróżnienie grafiki opartej na druku cyfrowym od zdjęcia. Inne realizacje nawiązują do serigrafii: praca Krzysztofa Świętka pod tytułem *Patron ras agresywnych* zachowuje charakterystyczny dla tej techniki raster. Popularne jest również naśladowanie technik drzeworytniczych lub metalowych – w grafice *Byk I* Pawła Frąckiewicza linearnie potraktowane kształty i przejścia walorowe nawiązują do

4 A. Kępińska, *Sztuka w kulturze płynności*, Wydawnictwo Galerii Miejskiej Arsenal, Poznań 2003.

5 I. Torbicka, *Izabella Gustowska story*, www.wyborcza.pl (10.11.2009).

akwaforty i akwatinty. Równie często artyści tworzący grafikę komputerową ukazują w swoich pracach przedmioty kojarzone z rzeźbą. Tak jest w przypadku grafiki *Ślady I, II* Ullea Marksa i Jurija Kassy, która przedstawia układ negatywowych odlewów dłoni. Wiele realizacji – jak praca *W nastroju Mondriana* Vladimira Havrilla – polega na zestawianiu form przestrzennych całkowicie wykreowanych za pomocą programów komputerowych. Szczególnie dobitnym przykładem przenoszenia problematyki graficznej w nową przestrzeń medialną są najnowsze rozwiązania oparte na cyfrowej grafice interaktywnej, w tym praca Ksawerego Kaliskiego *Przeciw nicości – Całość i nieskończoność*. Jej odbiorca ma możliwość ingerencji w obraz – wyświetlany na ekranach dotykowych w kształcie kokonów – za pomocą pierścieni interaktywnych. Co ciekawe, artyści od lat związani z jakąś konkretną, tradycyjną techniką graficzną, często realizują obecnie prace oparte na druku cyfrowym. Tendencja ta widoczna jest choćby w kompozycjach wspomnianego wcześniej Ryszarda Otręby (np. *Cisza 01 a* z 2005 roku), znanego z wykonywania precyzyjnych gipsorytów, a także w dziełach wielu innych artystów.

Jakie są konsekwencje tego rodzaju działań na polu grafiki? Transmedialność typowa dla sztuki współczesnej nie wyrasta, jak było to w przypadku *correspondance des arts*, z przekonania natury metafizycznej. Wydaje się być raczej związana z kategorią wolności, która stała się obecnie jednym z najważniejszych kryteriów uprawiania i oceny twórczości artystycznej. Próby przekraczania ograniczeń, jakie niesie za sobą określona dziedzina sztuki można traktować jako wyraz dążeń artystów poszukujących odpowiednich środków artystycznych do wyrażenia własnych wizji twórczych. Czy jednak otwartość grafiki na inne dziedziny sztuki poszerza jej możliwości, czy też prowadzi do jej regresu?

Część teoretyków uważa, że ewolucja warsztatu i możliwość łączenia różnych dziedzin sztuki sprzyja rozwojowi grafiki, która przez lata stanowiła dość wyizolowane medium. W związku z tym proponują, aby skupić się na artystycznej postawie danego twórcy, a nie technice, w której zostało wykonane jego dzieło. W grafice liczy się obecnie nie możliwość powielania, ale charakterystyczna dwuetapowość, czy też dwuaspektowość myślenia. Wszystko, co ma dwie strony: pozytywną i negatywną, można uznać za grafikę. W tym kontekście nie jest istotne, czy negatywem będzie opracowana ręcznie matryca, czy program komputerowy, a pozytywem mechaniczna odbitka na papierze, wydruk cyfrowy, czy interaktywna realizacja multimedialna. Witold Skulicz, inicjator Biennale Grafiki w Krakowie, tak pisał na temat pojawiania się nowych idei w grafice: „cała dziedzina grafiki w jakiś paradoksalny sposób stała się miejscem spotkania silnych strumieni medialnych, fotografii, designu i grafiki, które w gwałtownej konfrontacji i przemieszczaniu tworzą język grafiki nowego wieku, nowe funkcje, nowy kodeks wartości”⁶.

6 W. Skulicz, *Międzynarodowe triennale grafiki Kraków 2003*, www.triennial.cracow.pl/wystawy/wystawy_smtg/wystawy_2003/wystawa_gwna_mtgkrakw_2003/, (11.11.2009).

Grafice może też jednak grozić niebezpieczeństwo „rozpłynięcia się” w innych dziedzinach sztuki. Sprzyjają temu jej mariaże z kodami typowymi dla instalacji, fotografii czy rzeźby. Doceniając wartość tendencji transmedialnej, nie można jednak bez żalu myśleć o zamianie pracowni grafiki artystycznej na sterylną pracownię komputerową. Urok haptyczności kamienia, drewna, metalu, alchemia preparatów, zmaganie się z prasą podczas wykonywania kolejnych odbitek – wszystko to cząstki materialnej rzeczywistości subtelnie kształtującej postawę artystyczną. Pojawia się tu skojarzenie z pojęciem *symulaków* wprowadzonym przez Jeana Baudrillarda. Według francuskiego filozofa nie żyjemy już, jak sugerował niegdyś Walter Benjamin, w okresie rozwoju reprodukcji technicznej, ale w „epoce *simulacrum*”, charakteryzującej się dominacją obrazów, które nie mają związku z rzeczywistością. W znacznej mierze przyczyniają się do tego media, które powielają i przyspieszają obieg informacji, prowadząc do unieważnienia tego, co realne. W ponowoczesnym świecie coraz bardziej tracimy kontakt z rzeczywistością. Kopia zastępuje oryginał, a powstające obrazy to znaki pozbawione znaczenia lub tylko je symulujące.

Agnieszka Gralińska-Toborek

Transmedialne strategie street artu – obrona czy utrata tożsamości?

180

Wyjaśnianie zjawiska transmedialności w sztuce porównać można do rozwiązywania równania z dwiema niewiadomymi. Pierwszą niewiadomą, wynikającą z niepewności terminologicznej, jest samo pojęcie transmedialności. W przeciwieństwie do takich pojęć, jak medium, intermedialność i multimedialność – które są szeroko opisane i przyporządkowane odpowiednim zjawiskom w sztuce – transmedialność jest dla mnie dopiero pewnym przecuciem. Z tej niepewności wynika druga niewiadoma – sztuka, którą można uznać za transmedialną. Niniejszy tekst będzie więc próbą odniesienia własnej intuicji do konkretnych realizacji artystycznych, co może stać się jedynie przyczynkiem do lepszego rozpoznania i zdefiniowania badanego zjawiska.

Proponuję dwie ścieżki rozważań. Jedna opiera się na założeniu, że tam, gdzie niewystarczające staje się użycie takich terminów, jak intermedialność czy multimedialność, tam można spodziewać się transmedialności. Intermedialność łączona jest z takimi cechami, jak relacyjność i dialogiczność mediów, syntetyzowanie mediów prowadzące do powstania nowych, użytecznych dla sztuki jakości, a czasem także utworzenia się nowego medium¹. Krystyna Wilkoszewska upatruje źródeł znaczenia przedrostka „inter-” w filozoficznych metaforach miejsca, czasu i konfliktu². „Inter-” sugeruje relację „pomiędzy”, „od-do”, ale także miejsce spotkania, „między-przestrzeń”³. Przedrostek „trans-” wskazuje natomiast na „wyjście poza”, „przejście przez”, ale też na zmianę, przekształcenie, nie tyle wynikające z syntezy, co raczej polegające na przemieszczeniu lub przeszczepieniu, na przejściu z jednej formy w drugą.

Najbardziej znanym „gatunkiem”, w którego nazwie przyjął się ten termin, jest powieść, czy może dokładniej – opowieść transmedialna. Jej sztandarowym przykładem, opisanym w tych kategoriach przez Henry’ego Jenkinsa, autora

1 Według Maryli Hopfinger „realizacje intermedialne są, po pierwsze, przekraczaniem ustalonych, uznawanych i przestrzeganych dotąd podziałów. Są, po drugie, rozpoznawaniem nowych możliwych powiązań, połączeń, związków. Wreszcie, po trzecie, polegają na scalaniu w nową zintegrowaną całość odmiennych składników wyjściowych” – M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003, s.72.

2 K. Wilkoszewska, *Prefiksy w roli wyznaczników współczesności*, [w:] A.Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak (red.), *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, Wydawnictwo Trans-Humana, Białystok, 1998, s.13.

3 Zob. K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Rabid, Kraków 2008, s. 25-26.

Kultura konwergencji, jest *Matrix* braci Wachowskich. Transmedialność polega tu na wykorzystaniu wielu mediów – filmu, gry komputerowej i sieciowej, filmu animowanego, komiksu w taki sposób, by wszystkie one uzupełniały się, tworząc jedną opowieść. Takie rozszerzenie, czy wręcz rozplenie treści w wielu mediach ma zdaniem Jenkinsa charakteryzować kulturę konwergencji, czyli sytuację „w której współegzystują ze sobą różne systemy medialne, a treści medialne przepływają pomiędzy tymi systemami bez przeszkód. Tak rozumiana konwergencja nie jest ustalonym porządkiem, lecz ciągłym procesem lub serią zderzeń pomiędzy różnymi systemami medialnymi”⁴.

Przywołuję przykład opowieści transmedialnej, by pokazać, że nie o intermedialność – czyli relacje między mediami – tu chodzi, ale o narrację, która jest prowadzona na wielu platformach medialnych jednocześnie i nigdy nie zostanie domknięta. Samo medium przestaje być elementem konceptualnym, miejscem refleksji metaartystycznej, by stać się niezwykle sprawnie wykorzystanym narzędziem, które z powodu gęstości przekazywanej treści nie zwraca już na siebie uwagi. I właśnie to prowadzi nas ku stwierdzeniu, że transmedialność może być pojmowana jako wyjście poza element refleksji metaartystycznej, czy też „autoreferencji”, który miał jeszcze podstawowe znaczenie dla intermedialności. Strategia intermedialna kazała odbiorcy zauważać media, myśleć o nich, jak też o zachodzących między nimi relacjach. Jednak już Dick Higgins twierdził, że jest to jedynie pierwszy etap: „to pożyteczna metoda w podejściu do nowego dzieła. Można zadać sobie pytanie: »między jakimi mediami dzieło to – zgodnie z moją wiedzą – się znajduje?« Jednak jest to zawsze bardziej pożyteczne na początku procesu krytycznego niż na jego późniejszym etapie”⁵. Ów pierwszy etap refleksji metaartystycznej jest potrzebny dla zaklasyfikowania dzieła, dla oswojenia się z nim. Kolejnym krokiem ma być zrozumienie dzieła – a zatem hermeneutyka. W obecnej kulturze coraz trudniej jednak mówić o zrozumieniu, które cechowałoby się pełnią i pewnością. Medium też się bynajmniej do tego zrozumienia nie przyczynia. Jak pisze Ryszard Kluszczyński, „współczesna sztuka nie mieści się już bowiem w ramach poszczególnych dyscyplin, nie pozwala ująć się analitycznie a tym bardziej uporządkować za pomocą tradycyjnych kategorii poznawczych. (...) Twórczość dnia dzisiejszego, ta przynajmniej, która prowadzi dialog ze współczesnością, to polifoniczna, wielotworzywowa, wielowymiarowa sztuka multimedialna, intermedialna, hipermedialna, do skrajności doprowadzająca zainicjowany niegdyś przez Romantyzm proces korespondencji sztuk. Sztuka, która już na poziomie wykorzystywanych struktur rodzajowo-gatunkowych i materiałów, a nie tylko na poziomie podejmowanych tematów, organizuje się w dyskursy, w których

4 H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 256.

5 D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zieliński, [w:] idem, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000, s. 133.

wewnętrzne, pozycyjne bądź transgresyjne relacje, gry porozumienia i konfliktu, przekroczenia i anektowania, ciągłości i zerwania, wyznaczają charakter i ewentualne, przygodne znaczenia powstających dzieł”⁶.

Transmedialność może być więc dostrzegana w sztuce, która odrzuca nadrzędny element metarefleksji i wykorzystuje media w celu mnożenia swobodnie przepływających pomiędzy nimi znaczeń. Co jednak ważniejsze, nie ma ambicji stworzenia nowego „hipermedium”, które miałoby wchłonąć wszystkie użyte media, a w konsekwencji być podstawą do stworzenia nowego gatunku (jak poniekąd stało się z powieścią transmedialną). Wydaje mi się, że ciekawsza jest propozycja uznania za transmedialne tych działań, których żadnym gatunkiem ani dyscypliną ująć się nie da – i nie zachodzi nawet taka potrzeba.

Można jednak uznać, że transmedialność pojawia się w obrębie istniejącego już gatunku. Następuje to wówczas, gdy użycie nowych mediów pozornie utrzymuje jego tożsamość, faktycznie zaś poddaje ją transformacji. Również w tym przypadku nacisk nie jest kładziony na samo medium (stare lub nowe) ani na czyste relacje między mediami, lecz raczej na coś, co uwidoczniło się dzięki użyciu nowego medium.

W ten sposób wyznaczając sobie przedmiot poszukiwań, przejdźmy teraz do określenia obszaru, w którym można te poszukiwania prowadzić. I tu pojawiają się pytania o drugą niewiadomą, a mianowicie sztukę. W obrębie jakiego typu działalności artystycznej należy szukać transmedialności? Czy wyznacznikiem muszą tu być nowe (najnowsze) media? Postanowiłam pójść drogą najprostszą i przeanalizować praktyki, które skądinąd badam już od jakiegoś czasu, a mianowicie *graffiti* i *street art*. Dostrzegam w nich bowiem tendencję do przechodzenia od intermedialności ku transmedialności.

Zarówno *graffiti*, jak i większość pozostałych działań z kręgu *street artu* (takich jak szablon, wlepki, czy *subvertising*) od początku swego istnienia polegało na intermedialnej strategii jednoczesnego użycia słowa i obrazu. Napis, jaki wykonuje graffitiarz, czyli tzw. *writer*, nie jest tylko kaligrafią – staje się również obrazem i jako taki przejmuje funkcje słowa. Zawiera w sobie elementy narracyjne oraz dynamiczne, takie jak strzałki, gwiazdy, czy „połyski” (*highlights*)⁷. Co więcej, składające się nań litery sprawiają wrażenie rytmicznego ruchu, przez co sugerują korespondencję tego malarstwa z muzyką i tańcem⁸. Od dawna wymienia się *graffiti* jako ważny składnik kultury hip-hop, a same obrazy zwykle powstają przy takiej właśnie muzyce, co ma niewątpliwie wpływ na ich formę. Pierwotnie *graffiti* powstawało jako wyraz buntu młodych ludzi wobec systemu społeczno-politycznego, w którym czuli się zepchnięci na margines. W perspektywie socjologicznej, psychologicznej i politycznej *graffiti* jest ujmowane

6 R.W. Kluszczyński, *Słowo wstępne*, [w:] K. Kuropatwa, D. Rode (red.), (*Nie*)obecne granice. Szkice o obliczach transgresji, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2003, s. 9.

7 Zob. J.D. Woodward, *How to read Graffiti*, <http://www.team183.com/html/kasinomasterpaper/paper.htm> (20.01. 2010).

8 Zob. T. Rose, *A Style Nobody Can Deal With: Politics, Style and Postindustrial City In Hip-Hop*, [w:] R.Guins, O.Z. Cruz (eds.), *Popular Culture*, Sage, Londyn 2005, s. 410.

w kategoriach „dekompozycji więzi społecznej lub destrukcji istniejących relacji”, „potwierdzenia podmiotu poszukującego społecznego statusu, zachowania komunikującego, przez które jednostka poszukuje swojej podmiotowości, tworzenie aspołecznego miejsca”⁹ itd. Wszystkie te cele osiąga się poprzez działanie artystyczne, bowiem *graffiti* może być w dużej mierze rozumiane jako sztuka w kategoriach tradycyjnej *techné* – umiejętności, sprawności wytwarzania kompozycji malarskich.

Funkcje estetyczne są tu jednak raczej środkiem niż celem. Głównym medium i narzędziem klasycznego *graffiti* jest farba w spray’u. Co ciekawe i znaczące, właściwym, dosłownie rozumianym medium – czyli nośnikiem – jest tu gaz, sprężony i zamknięty w puszcze. Gdy jest uwalniany, niesie ze sobą i rozpyla farbę, a sam ulatuje. Podobnie jest z writerami, twórcami obrazów *graffiti*, którzy malują zamaskowani, pod osłoną nocy i znikają, pozostawiając po sobie barwny ślad – swój *tag*, czyli pseudonim. Puszka spray’u, często spersonifikowana, stała się wręcz motywem ikonograficznym, symbolem tej sztuki. To *spray* buduje anarchystyczną tożsamość *graffiti*. Wprowadza on też element performatywny, jakim jest szybkość i perfekcyjność działania, syk wypuszczanego gazu, charakterystyczne stukanie kulki w puszcę oraz naciskanie końcówki – „spustu”. Są to bodźce, które oddziałują na zmysły, stymulują chęć działania i wzmacniają satysfakcję z robienia czegoś niedozwolonego, odważnego, ale też (do czego przyznają się niektórzy spośród *writerów*) dekoracyjnego, czy wręcz pięknego.

Graffiti rozpoczęło swą wędrówkę przez różne media w chwili, gdy zainteresował się nim świat sztuki. Jedną z przyczyn tej wędrówki były problemy z eksponowaniem *graffiti* w przestrzeni galeryjnej. Nie da się przenieść do galerii zamalowanych pociągów i ścian budynków, można tylko pokazać fotograficzną lub filmową dokumentację tego typu działań. Można także dostosować samo *graffiti* do nowych warunków, to znaczy tworzyć je na specjalnie przygotowanych ekranach lub zmienić jego technikę na tyle, by przekształciło się w malarstwo sztalugowe. Niektórzy próbowali przenieść *graffiti* w medium rzeźby, wprowadzając w ten sposób do niego nowy, nieoczekiwany wątek „metarefleksyjny”. Zmiana miejsca i medium miała podnieść godność *graffiti*, nadać mu status artystyczności, ale za cenę wyizolowania z „naturalnego środowiska”. Tym samym tworzący je artyści stracili pierwotną motywację i możliwość rywalizacji. Lynn A. Powers podkreśla, że „sukces sztuki *graffiti* wynikał w dużej mierze z jej kulturowego i historycznego zaplecza. W większości przypadków jej popularność opierała się raczej na nowości dzieł stworzonych przez biedną, kryminalną mniejszość niż na instynktownej wartości artystycznej”¹⁰. W efekcie, pod koniec lat osiemdziesiątych, gdy *graffiti* przestało być nowością, przestało też fascynować wyrafinowanych odbiorców sztuki.

9 B. Jałowicki, M.S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2002, s. 346.

10 L.A. Powers, *Whatever Happened to the Graffiti Art Movement*, [w:] „Journal of the Popular Culture”, vol. 29, Spring 1996, s. 141.

Powers opisywała kondycję *graffiti* w połowie lat dziewięćdziesiątych w USA. Nie oznacza to jednak, że przestało ono wówczas istnieć. Wręcz przeciwnie, uległo transformacji i przetrwało dzięki włączeniu w szeroki nurt street artu. Sztuka ulicy – rozwijająca się prężnie niemal na całym świecie – nie musi koniecznie wywodzić się z *graffiti*. Często jednak przypisuje się jej tego rodzaju genealogię, a nawet określa ją mianem *postgraffiti*¹¹. Niewątpliwie *graffiti* dało impuls do rozwoju takiego rodzaju sztuki publicznej, która za swoje pierwotne i najważniejsze miejsce uważa ulicę, a nie galerie sztuki. Co ciekawe, powszechnie przyjęty termin „*street art*” niewiele zdaje się nam mówić o istocie tej sztuki, gdyż zawiera w sobie tylko określenie miejsca, nie zaś medium czy gatunku, jak się to zwykle dzieje w nazewnictwie artystycznym (np. performance, wideoinstalacja, *net art*). Właśnie to wskazuje na otwartość sztuki ulicy na wszelkie media oraz cechujący ją brak refleksji metaartystycznej. Sztuka ta nie wiąże się z konkretną grupą czy subkulturą ani też nie opiera się na jednym medium. *Street art* jest właściwie ponadgatunkowy, zmienny, nieograniczony i nieodookreślony, wykorzystuje wszelkie dostępne środki, by zaznaczyć swoją obecność w przestrzeni miejskiej. Nie jest jednak wolny od zagrożeń. Afirmuje wolność artystyczną, ale też nie unika oficjalnego świata sztuki ani świata komercji¹². Lady Pink, legenda nowojorskiego *graffiti*, zapytana o komercjalizację tej sztuki, stwierdziła: „Wszystko z podziemia wychodzi w końcu na ziemię. Rozcieńcza się, rozwadnia i karmi się w mainstreamie, przybierając łagodniejszą formę. *Graffiti*, które robimy dla korporacji jest inne niż *graffiti* uliczne, ponieważ korporacje potrzebują napisów możliwych do przeczytania przez zwykłych ludzi. [...] Jest to sposób włączania naszych ilustracji i naszego stylu do mainstreamu przy jednoczesnym podtrzymywaniu integralności *graffiti*”¹³. Niestety, nie można się tu z Lady Pink zgodzić, bo tego typu działania wyraźnie naruszają integralność *graffiti*. Zarówno *street art*, jak i zanurzone w nim *graffiti* może się łatwo przekształcić się z ekspresji buntu przeciwko systemowi społeczno-ekonomicznemu w jego całkiem sprawne narzędzie.

W tym kontekście możemy na powrót podjąć kwestię transmedialności. Twórcy street artu zdają się wciąż walczyć o jeden ze swych podstawowych celów, jakim jest wolność i dostępność sfery publicznej, a ponieważ ich działania są zwykle nielegalne, często nazywani są miejskimi „hakerami”. Ich inwencja, mobilność oraz elastyczność skutecznie utrudniają wszelkie próby teoretyzacji i klasyfikacji ich twórczości. Wiele strategii spotykanych w obrębie street artu

11 Zob. L. Dickens, *Placing Post-Graffiti: the Journey of the Peckham Rock*, [w:] „Cultural Geographies”, no. 15, 2008, s. 473.

12 Typową drogą dla artystów ulicy staje się kariera projektanta, działającego nie tylko w niszowych firmach promujących kulturę alternatywną, ale i w wielkich korporacjach. *Graffiti* wykorzystane w grafice komputerowej sprowadza się do stylistyki, motywu, typografii. Napisy na obwolutach, okładkach, plakatach, na odzieży i meblach, jak również tatuaże, tapety do telefonów komórkowych, malunki na samochodach i zabawkach etc., tylko naśladują „styl” *graffiti*, nie są *graffiti* samym w sobie. Przykłady designu wzorowanego na *graffiti* można znaleźć między innymi na stronie: <http://ifitshipitshere.blogspot.com/2008/07/tag-youre-it-graffiti-is-appearing.html>

13 Zob. <http://www.formatmag.com/art/graffiti-chocolate-bars> (04. 01. 2010).

można chyba nazwać transmedialnymi. Przyjmując pierwszą z wymienionych na wstępie definicji, zgodnie z którą transmedialność jest rozumiana jako przekroczenie podziałów gatunkowych i wyjście poza granice medium poprzez ignorowanie związanej z nim refleksji metaartystycznej, spójrzmy na projekty wybranych twórców tego nurtu.

Jednym z pomysłów grupy Graffiti Research Lab (GRL) są tzw. *throwies* („rzutki”)¹⁴. Dwaj artyści – James Powderly i Evan Roth, włączający najnowsze zdobycze techniki do działań miejskich, wyposażyli małe, kolorowe diodki LED w baterie i magnesy. Układali z nich świecące napisy i przyczepiali do metalowych płaszczyzn oraz elementów konstrukcyjnych (co można jeszcze uznać za działania intermedialne), ale też organizowali akcje uliczne, rozdając przechodniom *throwies* i wspólnie „obrzucając” nimi samochody, pomniki czy metalowe ściany, m.in. słynną Astor Cube – ruchomą rzeźbę w kształcie sześciianu zaprojektowaną przez Tony Rosenthala i umieszczoną na Astor Place w Nowym Yorku. To ostatnie działanie, choć wiązało się z wykorzystaniem – w charakterze „podłoża” – istniejącego dzieła sztuki, nie miało żadnych podtekstów metaartystycznych, nie skłaniało do refleksji nad sztuką i jej medium. Miało dostarczyć uczestnikom akcji czystej zabawy i satysfakcji z bycia, choć przez chwilę, prawdziwym współposiadaczem przestrzeni miejskiej. „Chcemy dać ludziom możliwość czerpania radości z używania publicznej przestrzeni i ze sztuki”¹⁵ – mówią artyści.

Czy w przypadku takiego projektu ważne jest jeszcze to, czy nazwiemy go „zdarzeniem”, „happeningiem” lub może „sztuką światła”? Każde tego typu zaszerogowanie zmieniałoby jego sens, wprowadzając wymiar konceptualnych rozważań, pytań o relacje do sztuki, do życia, o wpływ na przyszłość itp. Tymczasem właśnie od tego rodzaju pytań chcą uciec twórcy street artu, którym nie chodzi o wyjście ze sztuką na ulicę ani o teatralizację życia, lecz o wypróbowanie nowego wynalazku pozwalającego na zaanektowanie fragmentu przestrzeni publicznej: „Wierzimy w rozpowszechnienie się naszych wynalazków – nawet jeśli miałyby się dostać w niepowołane ręce”¹⁶. Nie konstruują oni żadnego nowego medium, tylko stwarzają nowe narzędzia dla akcjonistów, graficyarzy, jak również (a może przede wszystkim) „żartownisiów” (*pranksters*), którzy ingerują w przestrzeń publiczną, przesycając ją swym poczuciem humoru.

Takim właśnie hakerem jest Brad Downey (pracujący m.in. w duecie Darius and Downey). Dokonuje on rozmaitych interwencji, które zmieniają znaczenie przedmiotów pełniących konkretne funkcje w przestrzeni publicznej: ulicznych latarni, budek telefonicznych, sygnalizatorów świetlnych, koszy na śmieci itp. Czasem są to drobne zmiany, jak przekręcanie kamer CCTV i skierowanie ich obiektywów na siebie nawzajem, czasem zaś wymagające sporego wysiłku

14 Wszystkie opisywane projekty GRL można znaleźć na stronie: <http://graffitiresearchlab.com>

15 Ibidem.

16 M. Ponzini, *Graffiti Research Lab: Writers as Hackers as Artists*, <http://www.digicult.it/digimag/article.asp?id=1049> (03.01.2010).

konstrukcje, jak znaki drogowe z dospawanymi gałęziami czy ławki z niepomiarnie wydłużonymi nogami. Możemy oczywiście nazwać je instalacjami, a nawet rzeźbami, niewiele by nam to jednak pomogło w zrozumieniu tych działań i niepotrzebnie wprowadzało artystyczno-teoretyczny dyskurs, w którym gubi się niefrasobliwy żart. Downey stwierdza: „Miasto jest tak poważne i działa tak depresyjnie, że może przygnębiać. Łatwo jest w takim kontekście robić coś negatywnego. Jeśli chcesz zrobić coś pozytywnego i podnoszącego na duchu, to jest to najlepsza rzecz, jaką możesz zrobić na zewnątrz”¹⁷. Lekkość i prostota żartu jest jednym z największych atutów street artu. W przeciwieństwie do oficjalnej sztuki, w której odbiorze wciąż przeważa wielostopniowa refleksja, mamy tu do czynienia z trudną wręcz do zaakceptowania jednopłaszczyznowością. Być może transmedialność służy właśnie ucieczce od dyskursów sztuki – tak jak w jednej z prac Downey’a ucieka z galerii biała ścianka na cienkich nóżkach. On sam opatrzył tę realizację następującym komentarzem: „ściany przestrzeni wystawienniczej usiłują uciec ze swego nudnego otoczenia. Jedna ściana patrzy na drugą zachęcając ją do tego, by zobaczyła życie, które jest bardziej interesujące w mniej sztucznym świetle”¹⁸.

Sięgnijmy po drugi sposób rozumienia transmedialności – gdy wprowadzenie nowego medium w obrębie jednego gatunku nie ma na celu dialogu intermedialnego i refleksji metaartystycznej, ale wskazuje na to, co sytuuje się poza mediami. I takie przykłady można znaleźć w street artcie. Artysta o pseudonimie JR posługuje się głównie wielkoformatową fotografią – fotografuje twarze ludzi, zwykle „robiących miny”, i umieszcza je na budynkach, pociągach, czy mostach¹⁹. Ogromne rozmiary tych fotografii, zasłaniających fragmenty budynków, tworzą efekt swoistego uosobienia, personifikacji architektury. Nie to jest jednak w tych projektach najważniejsze. Otóż JR szuka swoich modeli w miejscach największej biedy oraz największych konfliktów społecznych, na przykład w Palestynie. I tam też umieszcza swoje fotografie. W 2007 roku udało mu się nielegalnie nakleić wielkoformatowe fotografie śmiejących się i „robiących miny” Palestyńczyków oraz Izraelczyków po obu stronach tzw. „muru bezpieczeństwa”²⁰. Najciekawszym elementem jego działań – dotyczącym kwestii transmedialności – jest to, że rejestruje on dalsze losy swoich fotografii. Jako nielegalne, są one często usuwane ze ścian, a wraz z nimi twarze sfotografowanych ludzi. Wstrząsające są zdjęcia z Phnom Pehn w Kambodży, gdzie JR sfotografował twarze kobiet mieszkających w slumsach, a następnie nakleił te zdjęcia na ich domy. Niedługo potem sfotografował własne prace w czasie rządowej akcji likwidacji slumsów. Możemy więc ujrzyć tonącą ścianę domu z ogromnymi kobiecymi oczami, czy też śmieciarkę z kobiecą twarzą, jeżdżącą

17 C. Lewisohn, *Street Art. The Graffiti Revolution*, Tate Publishing, London 2008, s. 149.

18 *The Great Escape*, 2005, Milk Gallery New York, zob. <http://www.braddowney.com> (27.12.2009).

19 Zob. <http://jr-art.net/> (27.12.2009).

20 Jednocześnie powstał film dokumentujący całą akcję artystyczną. Był on pokazywany „po obu stronach muru” oraz na kilku festiwalach filmów muzulmańskich i żydowskich – zob. *ibidem*.

po wysypisku śmieci. Bohaterkami tych fotografii stają się inne fotografie. Samo medium jednak przestaje właściwie pełnić rolę rejestrującą, a staje się ożywioną metonimią, która zastępuje swojego modela w opowiadaniu jego historii, a nawet w niej uczestniczy²¹. Owe „obrazy w obrazach” zdają się wykraczać poza medium fotografii i nie prowokują bynajmniej do refleksji nad sobą, lecz wstrząsają swoim wejściem w życie, ujawniają związek pomiędzy obrazem a obrazowanym, ewokując ową moc, której wciąż sprzeciwiają się wszelkiej proweniencji ikonoklasti.

Członkowie przywołanej już grupy GRL wykonują *graffiti* przy użyciu nietypowego sprzętu. Skonstruowali mianowicie przenośny zestaw do robienia laserowego *graffiti*. Za pomocą rzutnika, laptopa i pióra świetlnego mogą rzucać swoje tagi na dowolne ściany i inne powierzchnie w przestrzeni publicznej. Tak jak w klasycznym *graffiti*, efektem ich działań są tworzone nielegalnie na ścianach napisy, o podobnej formie i typowym dla writerów kroju pisma; posiadają one nawet charakterystyczne „zacieki”. Są one jednak efemerycznymi obrazami, które wykraczają poza dotychczasowe medium *graffiti*. Są seansami świetlnymi, które nie niszczą powierzchni budynku ani nie zawłaszczają na dłużej przestrzeni miejskiej. Technologia ta pozwala artystom napisać „for sale” nawet na murach Kolosseum, bez narażania się na zarzut wandalizmu i związane z nim konsekwencje. Nie robią oni tego jednak po to, by prowadzić krytyczny dyskurs z kulturą, społeczeństwem czy „systemem”, lecz by podtrzymać samą graffitiarską aktywność i dać satysfakcję choć chwilowego posiadania tego, co tylko nominalnie stanowi wspólne dziedzictwo. Specyfiką działań GRL jest nacisk kładziony bardziej na wynalazczość, poszukiwanie nowych narzędzi (kreatywnych technologii), dających się wykorzystać w tworzeniu sztuki ulicy, aniżeli na same realizacje, które są tylko propozycją ich użycia. Tworząc nowe narzędzia technologiczne, GRL wychodzi jednak poza modernistyczne myślenie w kategoriach artystycznego eksperymentu oraz autoteliczności. Członkowie grupy chcą na powrót uczynić media przezroczystymi, broniąc przy tym istoty *graffiti*.

Laserowe *graffiti* zostało też wprzęgnięte w kolejny projekt grupy – *EyeWriter*. Jest to urządzenie, które pozwala osobie sparaliżowanej rysować na ekranie komputera za pomocą ruchów gałki ocznej. Zestaw ten skonstruowano z myślą o writerze Tempt1 (Tony Quan), który z powodu ALS (stwardnienie zanikowe boczne) jest całkowicie sparaliżowany. Dzięki urządzeniu może on wykonywać własne *graffiti*, które trafia na specjalną stronę internetową, a także bywa wyświetlane przy pomocy technologii laserowej w różnych miejscach na świecie. Było też prezentowane na budynku szpitala, w którym właśnie wtedy

21 Warto by może porównać te prace z projekcjami Krzysztofa Wodiczki, w których też mamy do czynienia ze swoistym „spersonifikowaniem architektury”. Jak jednak zauważa Łukasz Guzek, Wodiczko stara się chronić samo dzieło-projekcję od utożsamienia z architekturą, dbając o to, aby jego „znaczenie nie uległo banalizacji i rekuperacji” – zob. Ł. Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienia związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2007, s. 239. Tymczasem JR właśnie tego utożsamienia, tego zespolenia obrazu z obiektem (budynkiem, pojazdem itd.) potrzebuje po to, aby podkreślić płynne przechodzenie sztuki w życie i życia w sztukę.

przebywał Tempt1. *EyeWriter* umożliwił swojemu użytkownikowi przekroczenie ograniczeń związanych z chorobą i odzyskanie możliwości twórczych. Nowa technologia *graffiti* pozwoliła zachować tożsamość artystyczną sparaliżowanemu writerowi, choć jednocześnie, jako proteza uzupełniająca „brak” wywołany chorobą, tożsamość tę podważyła i wystawiła na ryzyko przemiany. Jak zauważa Kluszczyński, „nowe technologie stają się rozszerzeniami, przedłużeniami ludzkiego ciała i jako takie wpływają na kształt tożsamości. Samo ciało, jego definicja, historia, substancja i płeć, także ulegają różnym przetworzeniom, co nie pozostaje bez wpływu na sposób pojmowania tożsamości”²². O ile klasyczne *graffiti* było względnie trwałym śladem działania nieznanego, nieuchwytnego writera, o tyle laserowy napis wykonany przez Tempt1 jest nietrwałym, efemerycznym spektaklem, podkreślającym siłę egzystencji i trwałość mocy twórczej indywidualności. I choć *EyeWriter* ma być tylko nowym narzędziem służącym do robienia *graffiti*, to dzięki takim projektom ma szansę zmienić istotę *graffiti* i przyczynić się do poprawy jego społecznej recepcji.

Bez względu na to, jak będziemy rozumieli transmedialność – jako wyjście poza gatunek lub jako medialne rozszerzenie w granicach gatunku – wybór street artu jako przykładu działań transmedialnych jest równie ryzykowny. Choć praktyki tego rodzaju określa się mianem „sztuki”, to nie wywodzą się one ze świata sztuki i nie potrzebują żadnej refleksji metaartystycznej. Są wytworami „naturałszczyków”. Pojawienie się w nich transmedialności nie jest bynajmniej zamierzonym efektem, ale skutkiem ubocznym, wykrywanym (a być może nawet wytwarzanym) w trakcie odbioru przez dociekliwego odbiorcę.

22 R.W. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002, s. 152.

Monika Kędziora
Écriture photographique féminine.
Transmediacja w twórczości
Francesci Woodman

189

Monika Kędziora
Écriture photographique féminine.
Transmediacja w twórczości Francesci Woodman

Śmierć króla jest poniekąd jak widok otchłani, od której nie oddziela nas już żadna balustrada: pod jego [zła – M. K.] wpływem możemy się cofnąć, ale równie dobrze podsuwany przez tę pustkę obraz upadku może nas skłonić do skoku w nią mimo czyhającej tam na nas śmierci – albo może właśnie dla niej. [...] Pewne jest w każdym razie, że urok pustki albo ruiny bynajmniej nie świadczy o spadku siły witalnej i że takie urzeczenie, miast być gwarantem naszej klęski, zwykle zapowiada raczej niosące pomyślność, zgietkliwe święto.

Georges Bataille¹

Zacytowany powyżej fragment *Historii erotyzmu* pełni w moim tekście podwójną funkcję. Po pierwsze, ustanawia niezbędną kontrę wobec interpretacji tych badaczy Woodman, którzy przejawiają silne pragnienie potraktowania twórczości artystki jako symptomu jej kondycji psychicznej i sprowadzenia jej sztuki do sublimacji nieświadomego popędu śmierci. Po drugie, unaocznia – przynajmniej pośrednio – moje zmagania z pojęciem transmedialności. Zauroczenie jego nowością i potencjałem analitycznym powoli ustępowało miejsca niechęci: popularność i notoryczne nadużywanie terminu „transmedialność” stwarza bowiem ryzyko rozmycia jego znaczenia i uczynienia zeń synonimu czegoś, co można by określić mianem polimedialności. Myśl Bataille’a stanowi więc wprowadzenie do analizy dwóch istotnych dla tego tekstu i powiązanych ze sobą zagadnień: twórczości Woodman i problematycznego pojęcia transmedialności.

O ile dobrze się orientuję, nie istnieje jeszcze słownikowa definicja terminu „transmedialność”. Nie będę jej próbowała tworzyć, lecz raczej – postępując nieśmiało za słynnym dysydem surrealistów – wskażę na zasadność rezygnacji z tego rodzaju prób i zarysuję inny sposób zmierzenia się z tym terminem.

W siódmym numerze periodyku „Documents” z 1929 roku Bataille tak scharakteryzował tworzony przez siebie i cyklicznie publikowany w tym piśmie „Krytyczny słownik”: „Słownik rozpoczyna się w momencie, gdy już nie podaje

1 G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008, s. 142.

definicji słów, lecz ich zadania/prace". Opis ten towarzyszył definicji, czy raczej anty-definicji słowa „*informe*” – dającego się przełożyć na język angielski za pomocą przymiotnika *formless*, na polski zaś za pomocą rzeczownika „bezformie”². Wedle Bataille’a „bezformie nie jest więc tylko słowem o określonym znaczeniu, lecz terminem służącym degradacji rzeczy, przy ogólnym założeniu, że każda rzecz posiada formę”³. Tak skonstruowana anty-definicja ma istotne implikacje. Słowo zostaje tu wysiedlone z pozycji bezpiecznej, eksterytorialnej względem życia i jest włączane w świat, stając się performatywem. Yve-Alain Bois tłumaczy sposób funkcjonowania terminu „bezformie” poprzez porównanie go do słów obscenicznych, których agresywne działanie zasadza się nie tyle na semantyce, ile na samym akcie wypowiedzenia⁴. Bois wskazuje też, że „bezformie należy rozumieć jako coś, co niweczy wszelkie kategorie”⁵. Wtórzy mu Rosalind Krauss, pisząc: „Zbyt łatwo jest myśleć *informe* – bezformie jako przeciwieństwo formy. [...] Zamiast tego, pomyślimy je jako coś, co sama forma wytwarza jako operującą wewnątrz logikę, logikę działającą w sposób logiczny przeciw sobie samej – forma produkująca heterologikę. Pomyślimy bezformie nie jako przeciwieństwo formy, ale jako możliwość operującą w samym centrum formy po to, by powodować jej erozję od wewnątrz”⁶. Rozważania Krauss nad znaczeniem bezformia pozwalają ostatecznie interpretować termin Bataille’a w kontekście myśli Jacques’a Derridy i uznać, że zadaniem/pracą bezformia jest dekonstrukcja (pojęcia) formy⁷.

W podobnym duchu pojmuję transmediację (wydaje mi, że ten wariant interpretacyjny precyzyjniej oddaje aspekt performatywny owego pojęcia). Transmediacja nie jest więc wyłącznie pojęciem o określonym znaczeniu, lecz terminem służącym zrujnowaniu (pojęcia) medium, przy ogólnym założeniu, że przekaz artystyczny wymaga medium. Transmediacja niweczy segregację według kryterium medialnego, gdyż blokuje wszelkie próby uchwycenia swoistości medium, uświadamiając ich iluzoryczny charakter. Zbyt łatwo można sobie jednak wyobrazić transmediację jako addycję mediów, jako proces ich zewnętrznego przyłączania (i będącą jego skutkiem poli-medialność). Zamiast tego wyobraźmy ją sobie jako coś, co jest wprawiane w ruch przez samo medium, jako proces rodzący się w jego wnętrzu i ekspandujący poza jego granice. Wreszcie – jako transgresję medium, pod warunkiem, że odwołamy się do Bataille’owskiego rozumienia transgresji, która w przeciwieństwie do „transcendencji” nie ma na celu *prze-kroczenia* z góry ustalonych granic, lecz jest

2 Za sugestią przekładu *informe* za pomocą rzeczownika „bezformie” dziękuję Mariuszowi Brylowi.

3 G. Bataille, *Formless*, trans. A. Stoekl, [w:] G. Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*, University of Minnesota Press, Minnesota 1985, s. 31.

4 Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York 1997, s. 18.

5 Cyt. za L. Sedofsky, *Down and Dirty*, [w:] „ArtForum”, vol. 34, Summer 1996, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n10_v34/ai_18533853/ (13.11.2009).

6 R. Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge and London 1996, s. 167 (za sugestią przekładu dziękuję Mariuszowi Brylowi).

7 Jeśli chodzi o wpływ myśli Bataille’a na dekonstrukcję Derridy – zob. B. Noys, *Georges Bataille's Base Materialism*, [w:] „Journal for Critical Research”, vol. 2, no. 4, 1998.

8 B. Bednarczyk, *Śmierć egzystencjalna i z martwych powstanie*, <http://nowy.tezusz.pl> (05.11.2009).

wy-kroczeniem, ciągłym eks-cesem⁸. Tak więc transmediacja jest ciągłym wykraczaniem medium poza siebie samo, jest ruchem prowadzącym do aneksji i aktywizacji parergonów, a w efekcie powodującym nieustanną mobilność granic. W analogii do pracy bezformia, pracę transmediacji można opisać jako dekonstrukcję (pojęcia) medium.

Tak rozumianą transmediację należy uznać za warunek dzieła. Sztuka bowiem zawsze lokuje się w przestrzeni transmedialnej i sprzeciwia się redukcji do medium. Sposób, w jaki transmediacja działa wewnątrz medium, obnażając jego fikcyjną czystość i swoistość, doskonale obrazuje sztandarowy przykład: obraz malarski stworzony zgodnie z „wymogami” i „wyznacznikami medium”, odarty z jakichkolwiek skaz w postaci naleciałości lub zapożyczeń z innych mediów – czyste malarstwo ograniczone do płaszczyznowości i barwy. Czy jednak rzeczywiście? Czy usunięcie wszystkich elementów mogących sugerować tego rodzaju zapożyczenia jest w stanie ochronić czystość i osobność malarstwa? Wątpliwe. Płótno pokryte jednolicie farbą zbyt łatwo ulega przemianie w rzeźbę lub obiekt. Ponadto, sprowadzone do czynników pierwszych, nabiera znamion reprodukowalności tak charakterystycznej dla fotografii i sztuk graficznych. Jego włączenie w pole sztuki i historii sztuki wymaga wreszcie rozbudowanego dyskursu werbalnego. Transmediacja *is in operation*.

W dalszej części swej anty-definicji *informe* Bataille ironicznie zauważa: „w rzeczywistości, aby uczynić akademików szczęśliwymi, świat musi mieć kształt”⁹. Piętnuje tym samym przywiązanie do struktur stabilnych, schematów i kategorii. Jego spostrzeżenie można też zapewne odnieść do historii sztuki jako dziedziny nauki i dyscypliny akademickiej, która zinterioryzowała podział dzieł sztuki według kryterium medialnego (historia malarstwa, rzeźby, fotografii itd.), przejmując dziedzictwo utopijnego modernizmu i jego teoretycznego sukcesora Clementa Greenberga¹⁰.

Transmediacja działa na rzecz rozbicia wszelkich podziałów, pracuje na granicach, przerywając je i prowadząc do ich rozmycia. Nie ulega wątpliwości, że przyczynia się tym samym do rozbicia i rozkładu zwartych struktur. „Śmierć” medium, implikowana przez transmediację, nie jest jednak tożsama z katastrofą. Wręcz przeciwnie – śmierć może być przecież zapowiedzią „zgiełkliwego święta”. Można zaryzykować twierdzenie, że „śmierć medium”, jeszcze silniej niż „śmierć autora”, pociąga za sobą „narodziny widza”. Rozbita od wewnątrz struktura wzywa bowiem odbiorcę do przyjęcia aktywnej roli współtwórcy znaczeń.

Rola ta ulega nieustannej zmianie, tak jak zmienne są sposoby, na jakie objawia się praca transmediacji. Chciałabym wstępnie wskazać kilka sposobów działania i przejawiania się transmediacji. Najlepiej zrobić to przez odwołanie do metafor: lingwistycznych, biologicznych, geograficznych. Pracę transmediacji

9 G. Bataille, *Formless*, op. cit., s. 31.

10 Krauss pisze o Greenbergizacji pojęcia medium w historii sztuki – zob. R. Krauss, *“A Voyage In the North Sea”*: *Art in the Age of Post-Medium Condition*, Thames and Hudson, London 2000, s. 6.

można bowiem dostrzec w przypadku *translacji/transkrypcji* międzymedialnej, która zachodzi, gdy charakterystyczne struktury jednego medium zostają przetłumaczone na język drugiego, w przypadku *transplantacji/translokacji* międzymedialnej, która zachodzi, gdy następuje przeniesienie pojedynczych elementów z jednego medium w drugie, oraz w przypadku *transtensji* medialnej, która zachodzi, gdy obserwujemy rozciągnięcie dzieła na inne media, warunkowane jednak stworzeniem uskoków pomiędzy jego poszczególnymi elementami. W każdym z tych przypadków swoistość medium ulega rozkładowi w obrębie dzieła, jednak to właśnie dzięki temu rozkładowi dzieło sztuki może zaistnieć. Rozkład bowiem zawsze łączy się z bujnością życia¹¹: tylko rozkład medium umożliwia narodziny dzieła. Nie oznacza to bynajmniej możliwości rezygnacji z pojęcia medium. „Gdy zakaz przestaje działać, gdy przestajemy weń wierzyć, transgresja staje się niemożliwa”¹². Analogicznie, gdyby pojęcie medium zanikło, transgresyjna rola transmediacji, obrazującej wewnętrzny konflikt konstrukcji dzieła z fundamentem medialnym, nie miałaby szansy dojść do głosu.

Decyzja, by mówić o twórczości Francesci Woodman w perspektywie transmediacji, wynika z chęci wyjścia z impasu, w jakim pograżyły się badania nad jej działalnością artystyczną. Tym, co szczególnie uderza w interpretacji jej dzieł, jest wyraźna polaryzacja stanowisk badawczych. Powstaje iście schizofreniczny obraz, w którym autorką blisko ośmiuset fotografii nie jest jedna i ta sama osoba, lecz wrażliwa, depresyjna i silnie oddziałująca na emocje „Francesca”, bądź też „Woodman” – krytyczka kultury wizualnej i medium fotografii. Rozdźwięk ten uzmysławia, że każdorazowo mamy do czynienia z pewnym konstruktem. Granica między obydwoma typami interpretacji przebiega dokładnie wzdłuż osi, jaką wyznacza niewymazywalny fakt samobójstwa Francesci Woodman – albo zostaje ono wyniesione do rangi klucza, otwierającego drzwi do zrozumienia całej jej twórczości, albo też jest redukowane do statusu kłopotliwego bagażu, wstydliwie zamykanego w szafie. Niektórzy interpretatorzy odczytują fotografie artystki przez pryzmat ich ścisłego związku z jej biografią, inni zaś zupełnie od biografii abstrahują, skupiając się na rekonstrukcji intelektualnych założeń jej prac: na opisaniu ich w kategoriach demaskacji kulturowego uprzedmiotowienia kobiety, bądź też postminimalistycznej krytyki medium. Niemniej w obu przypadkach biografia staje się czynnikiem determinującym – pozytywnie lub negatywnie – odczytanie prac, *cul-de-sac* ich interpretacji. O ile ograniczenie się do biografii przesłania inne poziomy znaczeniowe prac, o tyle jej odrzucenie skutkuje pomijaniem charakterystycznej dla nich poetyki oraz brakiem analizy ich sposobu oddziaływania na widza.

Oba typy interpretacji charakteryzuje potencjał wykluczający. Czy jednak moglibyśmy odczytywać dzieła Francesci Woodman jednocześnie jako emocjo-

11 W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 428.

12 Cyt. za ibidem, s. 426.

nalne i analityczne, ekspresyjne i krytyczne, intuicyjne i badawcze? Sądzę, że musimy i możemy, jeśli czytamy je w trzeci sposób, w kategoriach *écriture photographique féminine*¹³.

Pojęcie to otwiera perspektywę transmediacji. Bezpośrednio odsyła ono do stworzonego przez Hélène Cixous terminu *écriture féminine*, określającego specyfikę kobiecego języka. Do jego najważniejszych cech Cixous zalicza gloryfikację chaotyczności i niejednoznaczności, rozsadzanie sztywnych struktur i ograniczających dychotomii, rozbijanie tradycyjnej składni oraz konwencjonalnej narracji, czy wreszcie wpisywanie w twórczość wymiaru osobistego i naznaczanie jej cielesnością. Oprócz Cixous, za naczelną przedstawicielkę *écriture féminine* uznawane są Luce Irigaray, Julia Kristeva oraz Monique Wittig. „Kobiece piarstwo” nie stanowi jednak zamkniętego programu.

Écriture féminine to przede wszystkim określenie pewnej estetyki, nie zaś wskazanie na płeć autora czy medium realizacji. Przeciwno specyfikacji płciowej wystąpiła już Kristeva, która dokonała wyraźnego rozróżnienia pomiędzy płcią autora/autorki i płcią tekstu. Chociaż centralny dla niej podział na porządek symboliczny i semiotyczny oparty jest o przyporządkowanie płciowe, Kristeva w żaden sposób nie rozstrzyga, że dominacja elementu semiotycznego (wiązanego z kobiecością) może objawiać się wyłącznie w tekstach pisanych przez kobiety. Ograniczeniu medialnemu sprzeciwiła się zaś Nancy Spero: dostrzegając zbieżność swoich własnych dążeń z postulatami francuskich feministek, określiła swój język malarski mianem *peinture féminine*¹⁴. Francesca Woodman dokonała kolejnej translacji trans-medialnej programu *écriture féminine* na język wizualny – fotograficzny, choć nie tylko. Translacja ta opiera się na wykorzystaniu tak charakterystycznych dla *écriture féminine* zabiegów, jak fragmentacja, rozmycie, rozbijanie struktury czy naznaczanie dzieła wymiarem osobistym.

Cechy te objawiają się już w pierwszym kontakcie z jej pracami artystycznymi. Woodman pozostawiła po sobie blisko osiemset fotografii, sześć książek artystycznych, kilkanaście diazotypii i kolaży oraz kilka notatników. Spuścizna ta, z uwagi na niepewny status poszczególnych komponentów, stanowi ogromne wyzwanie dla każdego, kto chciałby podjąć próbę zmierzenia się z nią w całości. Artystka za życia uczestniczyła zaledwie w kilku wystawach¹⁵ i opublikowała tylko jedną ze swych książek artystycznych¹⁶. Jedynie niewielką część swego rozbudowanego *oeuvre* pokazała szerszej publiczności, nadając jej oficjalnie status „dzieła”. Jak traktować pozostałą, dużo większą część tej spuścizny? Czy można w sposób jednoznaczny rozstrzygnąć, które z jej elementów przypo-

13 Parafraza słów Hala Fostera: „Czy możemy odczytywać obrazy z cyklu *Śmierć w Ameryce* jako referencyjne i symulakralne, złączone i rozłączone, pełne uczucia i pozbawione uczucia, krytyczne i zadowolone? Myślę, że musimy i możemy, jeśli czytamy je w trzeci sposób, w kategoriach *traumatycznego realizmu*” – H. Foster, *Powrót Realnego*, przeł. M. Bryl, [w:] „Artium Questiones”, vol. XVIII, 2007, s. 282.

14 J. A. Issak, *Feminism and Contemporary Art*, Routledge, London and New York 1996, s. 21-25.

15 1976 – Addison Gallery of American Art, Andover (MA); 1978 – Libreria Maldoror, Roma i “Swan Song”, Woods-Gerry Gallery, Rhode Island School of Design, Providence (RI).

16 F. Woodman, *Some Disordered Interior Geometries*, Synapse Press, Philadelphia 1981.

rządkować do grupy „dzieł”, a które uznać za studia przygotowawcze, za „odpady” procesu twórczego?

Prymarna chęć posegregowania prac Woodman odbija się w doborze publikowanych materiałów. Chęć podziału jej *oeuvre* na „dzieło” i „nie-dzieło” opiera się na ukrytym przekonaniu, że chaos *spajający* tę twórczość jest konsekwencją wczesnej śmierci artystki – śmierci, która przerwała proces selekcji, jakiej z pewnością by się sama podjęła. Nie bez przyczyny używam tutaj oksymoronicznego wyrażenia „chaos spajający”, uważam bowiem, że chaotyczny stan *oeuvre* Woodman nie jest wynikiem nieszczęśliwego przypadku, lecz przeciwnie, stanowi jedną z zasadniczych cech artystycznego idiomu Woodman. Niewątpliwie jej ewentualne późniejsze działania twórcze mogłyby sprawić, że jej spuścizna dotarłaby do nas w zupełnie innej postaci – jednak w moim przekonaniu wcale nie zyskałaby większego uporządkowania, lecz sprawiałaby wrażenie jeszcze bardziej chaotycznej.

Rzetelny przegląd twórczości Woodman pozwala dostrzec fakt, iż artystka tworzyła swe prace w kilku wersjach. Fotografia-obiekt nie była skończonym dziełem, a raczej elementem procesu twórczego, obejmującego notatki, szkice kadrów, zbieranie przedmiotów, tworzenie scenariusza performance’u i wykonywanie samych fotografii. Fotografia nie była jednak etapem końcowym pracy – mogła dalej podlegać „obróbce” przez zestawianie z innymi fotografiami, przenoszenie z jednej serii do drugiej, obrysowywanie, wycinanie, wklejanie do projektowanej książki artystycznej itd. Dla Woodman fotografia nie była dokumentem czy obrazem, którego pojemność znaczeniową wyznacza granica kadru, lecz fragmentem szerszej wypowiedzi, chaotycznej i nieuporządkowanej.

Zdjęcie opatrzone tekstem „*then at one point i did not need to translate the notes; they went directly to my hands*” (il.31) pierwotnie należało do serii *House* (1976). Do innych prac z tej serii zbliża je tło – wnętrze starego, zniszczonego domu – jak również zasada maskowania podmiotu poprzez wtapienie go w otoczenie. Fotografia ta została wyjęta z tej serii i dała początek nowemu cyklowi, spojonemu sentencjami: „*And i had forgotten how to read music*” (1975-78), „*i stopped playing the piano*” (1975-78) oraz „*when i started again [fragment zamazany] i could no longer play i could not play by instinct*” (1977). Zdania zostały zaczerpnięte z wiersza napisanego przez Woodman na studiach w RISD:

Poem about 14 hands high

i am apprehensive. it is like when i
played the piano. first I learned to
read music and then at one point i
no longer needed to translate the notes:
they went directly to my hands. After a
while I stopped playing and when i
started again I found I could not

play: I could not play by
instinct and I had forgotten how
to read music.¹⁷

Fragmenty utworu zostały wykorzystane jako elementy łączące kilka niezależnych fotografii. Podpisy pod zdjęciami nie podążają jednak literalnie za tekstem¹⁸. Nie wszystkie jego wersy zostały użyte (pierwsza część nie uzyskała wizualizacji – czy taki był jednak ostateczny zamysł artystki?). Brakuje też informacji na temat kolejności powstawania fotografii i wskazówek co do zasady ich powiązania. Wydaje się, że zostały zebrane w cykl wyłącznie na bazie emocjonalnego skojarzenia tekstu i obrazu. Podstawowe znaczenie ma gest artystki, która przy pomocy poezji i fotografii chciała ewokować doświadczenie muzyczne.

Sposób działania Woodman przywodzi na myśl praktyki literackie H elene Cixous, która w trakcie procesu tw órczego prowadzi kilka notatników jednoczes- nie, dodatkowo zapisując myśli na ogromnej iloŝci ŝcink ow papieru, a następnie, wci az zmieniając ich połoŝenie, wpasowuje poszczególne pomysły w rózne miejsca korpusu pisma. Pojedynczy fragment nie jest elementem ŝciŝle okreŝlo- nej całoŝci, lecz raczej impulsem dialogicznym, wchodzącym w relację z innymi fragmentami¹⁹. Podobnie dzieje się u Woodman: fragmenty tekstów i fotogra- fii – stworzonych niezaleŝnie, w innym miejscu i czasie, mających dotychczas status wizualnych b adŝ tekstowych notatek – nagle zaczynając nawi azywa ac ze sobą inter-medialny dialog, który uwypukla ich wzajemna aranŝacja.

U Woodman granica jest bowiem granicą otwartą. Projekt *Fish Calendar – 6 days* (1977) doskonale wizualizuje tę nadrzędną dla artystki zasadę. Ostatnia fotografia nosi podpis „*From a calendar of 6 days, this is the 6th day*” (il.32). Cixous pisze:

Gdybym znała nazwy rzeczy czynów miejsc,
Nie pisałabym, nazywałabym, i wszystko byłoby powiedziane,
Gdybym znała twe imię, nazwałabym cię, wykrzykn ełabym
Imię które cię nakreŝla, i tak nastałaby niedziela i
Mogłabym odpocząć²⁰.

Podobnie Woodman odmawia stworzenia fotografii dnia si ódмого – dnia od- poczynku, który przychodzi, gdy wszystko juŝ zostało zrobione, wszystko zos- tało nazwane, wszystko zajęło ostateczne miejsce i przybrało ostateczną postać.

17 S. Rankin, *Peach Mumble – Ideas Cooking*, [w:] H. Chandes (ed.), *Francesca Woodman*, Fondation Cartier pour l'art contemporain and Scalo, Paris and Zürich 1998, s. 36.

18 Woodman notuje, ŝe nie lubi się powtarza ac, i rzeczywiŝcie kaŝda próba zmierzenia się z tym samym tema- tem przynosi nieco inny rezultat. F. Woodman, *Journal Extracts*, [w:] C. Townsend, *Francesca Woodman. Scattered in Space and Time*, Phaidon, London and New York 2006, s. 241.

19 H. Cixous, *The Writing Notebooks*, Continuum, New York and London 2004, s. 116-117.

20 Ibidem, s. 5.

Struktura prac Woodman zawsze niejako sprzeciwia się wykorzystywanemu przez artystkę medium. W jej fotografiach wartość indeksalna traci na znaczeniu na rzecz wartości ikonicznej poprzez sposób kadrowania i wprowadzenie czasu. Auto-dekapitacja i rozmycie postaci nie mogą być tłumaczone brakiem kontroli nad kadrem lub procesem fotografowania²¹, gdyż obsesyjne powtarzanie tych gestów dowodzi ich celowego charakteru. Ciężar interpretacji musi więc zostać przeniesiony na aspekt czysto obrazowy.

Jedna z fotografii Woodman ukazuje kobietę, a właściwie kobiecy korpus, bez głowy, z gipsową maską zastępującą łono (il.33). Jest to powtórzenie grafiki autorstwa André Massona, opublikowanej w pierwszym numerze czasopisma „Acephale” z 24 lipca 1936 roku, a będącej z kolei wyobraźniowym i semantycznym odwróceniem koncepcji *Człowieka witruiwiańskiego* Leonarda da Vinci²². Woodman wpisuje się w zaproponowaną przez Massona i Bataille’a interpretację człowieczej formy, z głową jako „więzieniem”, ale wprowadza też dalsze modyfikacje: bezgłowy korpus nie jest korpusem męskim lecz kobiecym, a czaszka zostaje zamieniona na maskę. Już Masson pokazał, że *Acephale*²³ nie jest figurą hermafrodytyczną, gdyż dekapitacja – będąca alegorią transgresji formy – implikuje również seksualizację człowieka. Woodman nie ukazuje więc Acephalusa, lecz Acephalę – kobietę bez głowy. Określenie „kobieta bez głowy” kojarzy się z przeprowadzoną przez feministki dekonstrukcją pozornej neutralności figur języka, w którym, na zasadzie binarności, głowa (rozum) kojarzona jest z męczyzną, ciało zaś (instykt) z kobietą. Woodmanowska Acephala uosabia kobietę występującą przeciwko sztucznym granicom formy, w której jest zamknięta. Spoczywająca na jej łonie maska wskazuje też jednak na maskowanie kobiecości. Acephala sprzeciwia się zamknięciu w formie, ale też zamknięciu w obrazie. Obraz/fotografia nie jest jej w stanie przedstawić, ponieważ przedstawienie jest zdolnością do oddania istoty podmiotu z ograniczonego punktu widzenia, jaki wyznacza oko ukryte za obiektywem aparatu. Odcinając głowę, Woodman niewątpliwie opowiada się za ciałem. W tym kontekście fotografia przestaje być wyłącznie sztuką dla oka. Staje się raczej miejscem spotkania ciała i jego śladu. Pozwala na „pisanie” ciałem²⁴.

W dalszej części tekstu chciałabym się skupić na analizie grupy prac artystki z okresu Providence. Stanowią one doskonały przykład transtensji – rozciągnięcia dzieła na inne media z jednoczesnym wytworzeniem przerw i nieciągłości między jego komponentami. Sytuują się one wobec siebie w pozycji parergonalnej, co podważa przekonanie o samowystarczalności poszczegół-

21 Woodman często korzystała z wężyka spustowego lub pomocy osób trzecich.

22 Denis Hollier informuje, że grafika opatrzona była sentencją Bataille’a: „Człowiek oderwie się od głowy, tak jak skazaniec wyrwie się z więzienia” – D. Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, MIT Press, Cambridge 1992, p. xii.

23 Modyfikacja terminu zgodnie z regułami gramatyki łacińskiej: końcówka „-us” odpowiada zaimkowi męskiemu, zaś końcówka „-a” żeńskiemu.

24 W pracach Woodman mimikra, podobnie jak dekapitacja, uwidacznia się w warstwie ikonicznej fotografii.

nych mediów składających się na dzieło, a także uniemożliwia rozstrzygnięcie kwestii prymarności któregoś z nich w tworzeniu jego semantyki.

Fotografie ukazują nagą artystkę, która siedzi na krześle w sąsiedztwie odbitego na podłodze śladu ludzkiego ciała. Ślad ten przyciąga spojrzenie, jest bowiem najwyraźniejszym i najbardziej intrygującym fragmentem zdjęć. Mimo tego trudno orzec, w jakiej sytuacji i przez kogo został pozostawiony. Obecność artystki sugeruje, że może to być jej ślad. Odnosi się również wrażenie, że jest to jej własny cień, choć po dłuższym oglądzie pracy trzeba tę możliwość odrzucić – jego kształt nie jest zwierciadlanym odbiciem obrysu jej ciała. Ślad może też jednak należeć do kogoś innego. Tego rodzaju interpretacja wprowadza do fotografii wymiar narracyjny. Wówczas byłby to bowiem ślad ciała kogoś, kto był w tym pomieszczeniu wcześniej, zanim jeszcze pojawiła się tam artystka, bądź też znajdował się tam razem z nią. Pewne jest tylko to, że osoby ta już odeszła. Siedząc samotnie, artystka niejako czuwa nad tym śladem, co konotuje tęsknotę i poczucie braku²⁵. Fotografie Woodman budują mur pomiędzy światem przedstawionym a światem widza, który nie jest w stanie w pełni odczytać sensu ukazanej sceny. Ewokując stratę, budują jednocześnie podniosły i ponury nastrój. Burzy go jednak nagość kobiecego ciała, wywołującego w tym kontekście silny dysonans i skutecznie podważającego możliwość jednoznacznego odczytania tej pracy.

Zaprezentowaną powyżej interpretację tej fotografii stawia pod znakiem zapytania ujawnienie filmu wideo – dokumentacji poprzedzającego ją performance'u (il.34). Widzimy więc, jak artystka wchodzi w obręb kadru, zdejmuje płaszcz, długie kozaki i skarpetki, po czym wszystkie części tego minimalistycznego ubioru wiesza na krześle. Następnie pokrywa swe ciało białą farbą i układa się na podłodze, a gdy wstaje, na podłodze pozostaje jego odcisk – ślad znany nam z fotografii. Można by zapewne uznać, że ostatecznie wyjaśnia to zagadkę śladu, gdyby nie fakt, że podobnie jak fotografie, film ten jest zbudowany na grze nieścisłości i niejednoznaczności. Choć nieruchoma kamera zdaje się rejestrować performance „na żywo”, w sposób ciągły, sekunda po sekundzie, to widz co jakiś czas odkrywa niewyjaśnione zmiany: znika wiadro z farbą, na krześle pojawiają się fragmenty ubrania, ciemna początkowo podłoga zostaje nagle pokryta białym pyłem (farbą?), a odcisk pomalowanego na biało ciała kobiety okazuje się być ciemny. Zmiany te wprowadzają widza w konsternację. Do momentu ponownego obejrzenia filmu nie wiadomo, czy rzeczywiście coś umknęło naszej uwadze, czy też proces wprowadzania tych zmian został celowo ukryty. Wydaje się, jakby w procesie montażu filmu artystka zdecydowała się usunąć pewne sceny.

25 W interesujący sposób napięcie pomiędzy dwoma „podmiotami” widocznymi na fotografii, postacią kobiecą oraz znajdującym się w jej sąsiedztwie śladem ludzkiej postaci, omawia Mieke Bal – M. Bal, *Marcel & Me: Woodman through Proust*, [w:] I. Tejada (ed.), *Francesca Woodman Retrospectiva*, Espacio AV, Murcia 2009, s. 140.

Tym, co bezsprzecznie łączy fotograficzną i filmową realizację tej pracy jest wzmocnienie efektu „zastaniania”. Strategia Woodman wydaje się *par excellence* kalipytyczna²⁶. Zaprezentowane sceny jawią się jako fragmenty całości bądź jako całość, z której powycinano fragmenty.

Performance oparty na problematyce śladu można odczytać jako autokomentarz artystki do własnej praktyki twórczej, która także opiera się na wytwarzaniu śladów (fotograficznych indeksów i sugestywnych obrazów). Fotografii i film można by traktować jako dwu-medialną dokumentację performance’u.

Nie rozstrzyga to jeszcze problemu wzajemnej relacji pomiędzy fotografią i filmem. W perspektywie kształtowania się kanonu twórczości Woodman filmy wideo jawią się jako uzupełnienie czy wyjaśnienie znaczeń jej fotografii. Analizowany wyżej film można by nawet uznać za niekonwencjonalny sposób dokumentacji procesu powstawania fotografii. Również on przyjmuje jednak formę artystyczną, co powoduje, że za jego uzupełnienie można by z kolei uznać fotografie. Stanowiłyby one wówczas opowieść o „dalszym życiu” pozostawionego przez artystkę śladu. W efekcie, fotografia i film powinny zostać potraktowane jako równoważne komponenty tej samej pracy; niemożność hierarchizacji stawia je w pozycji równorzędnej.

Jeszcze jeden element przyciąga uwagę, niczym Barthes’owskie *punctum*: fragment poszarpanego papieru, przesłaniającego okno za plecami artystki. Nie wyróżnia się w przestrzeni, a jego obecność mogłaby zostać zinterpretowana jako trywialny, techniczny fakt – przesłonięcie padającego przez okno światła. Ten sam papier stał się też jednak „bohaterem” innego performance’u uwiecznionego na wideo: artystka zapisuje na nim swoje imię, rozdziera go i powoli się zza niego wyłania (il.35). Także ten film ma swój odpowiednik w fotografii (choć ich związek nie jest już tak ścisły i bezpośredni). Ukazuje ona artystkę, która wynurza się z papieru przypominającego swym kształtem muszlę; analogię tę wzmacnia obecność prawdziwej muszli w dłoni artystki. Fotografia i film wspólnie narzucają skojarzenie przedstawianej sceny z narodzinami. Ucięcie głowy przez kadr fotograficzny wskazuje, że uchwycony został moment, gdy system społeczny nie określa jeszcze jednostki. Nie ma ona jeszcze twarzy ani określonej tożsamości, a więc jest wolna od wszelkiej przynależności, oprócz przynależności do naturalnego świata instynktów. Wideo ukazuje zupełnie inną wersję aktu narodzin: zanim artystka wyłoni się z muszli, zanim przyjdzie na świat, już poprzedza ją imię, znamię przynależności do porządku świata społecznego²⁷. Fotografia i film oddziałują na siebie wzajemnie. Fotografia uwy-

26 W kwestii rozróżnienia między praktyką „apokaliptyczną” i „kaliptyczną” zob. M.P. Markowski, *Między widzialnym a niewidzialnym*, [w:] idem, *Nieobliczalne. Eseje*, Austeria, Kraków 2007, s. 45-63.

27 Zdaniem Judith Butler człowiek nie jest w stanie w pełni samodzielnie kształtować swej tożsamości. Jest mu ona nadawana już w momencie narodzin, gdy dziecko zostaje nazwane „dziewczynką” lub „chłopcem” – zob. A. Burzyńska, *Gender i Queer*, [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2007, s. 456.

rażnia sens aktu przedstawionego w filmie, zaś film komplikuje przekaz zawarty w fotografii.

Ta łączna analiza fotografii i filmu była możliwa dzięki dostrzeżeniu niewielkiego i pozornie nieistotnego szczegółu innej fotografii. Pojawiający się na nich obu, wspólny element wskazuje jednak, że ukazywane sceny zostały odegrane w tej samej przestrzeni, przypuszczalnie w bliskim odstępie czasu. Czy poza wspólnotą czasową i terytorialną coś jeszcze je łączy? Czy istnieje możliwość powiązania ich na głębszym poziomie? Przemawia za tym ich zawartość treściowa – podjęcie tematu narodzin i śmierci (wyłaniania się i zanikania), zarówno w znaczeniu egzystencjalnym, jak i fotograficznym. Razem prace te stanowią kłamrę ograniczającą ludzką egzystencję, ukazują jej skrajne punkty, pomiędzy którymi rozciąga się cały repertuar scenariuszy. Idąc drugim tropem, można by powiedzieć, że demonstrują paradoksalny rys fotograficznego medium, które ożywiając prezentowany obiekt/podmiot i sytuując go w bezczasowej wieczności, jednocześnie zaświadcza o jego bezpowrotnym odejściu. Rozproszenie wskazówek interpretacyjnych sprawia, że granica dzieła ciągle pracuje.

Praca transmediacji powoduje zakwestionowanie pozycji medium jako horyzontu znaczeniowego, który ma ograniczać interpretację dzieła. Perspektywa ta pozwala wydobyć poetykę sztuki Woodman, wbrew dominującym odczytaniom biograficznym i niezależnie od dominującego aparatu pojęciowego krytyki fotografii.

Marta Koszowy

Fotografia jako medium doświadczania rzeczywistości we współczesnej literaturze polskiej

200

Kategoria transmedialności, swobodnie rozumiana jako łączenie się, konwergencja i przenikanie mediów, może być użyta do opisu współczesnego zwrotu literatury ku obrazowości wykraczającej poza literackie środki obrazowania. Jakkolwiek pomysł łączenia literatury i fotografii zdaje się w XXI wieku mało nowatorski, to fototekstualne¹ próby współczesnej polskiej literatury – takie jak *Taniec w skorupkach* Tomka Tryzny² czy *Fotoplastikon* Jacka Dehnela³ – są w dalszym ciągu działaniami pionierskimi. Znaczna część literatury posługującej się fotografią opiera się na tradycyjnie pojętej obrazowości, używając zdjęcia jedynie jako figury czy strategii przypisującej własności obrazu fotograficznego tekstowi. Zdjęcie (jako obraz) rzadko pojawia się też w literaturze inaczej niż w funkcji ilustracji. Próby tekstowego oddania dwuwymiarowości fotografii, wpisania w literackie obrazowanie kategorii kadru, zatrzymania, hypotypozy, enumeracji, czy ekfrazy fotografii, służą nadrzędnym celom: wskazują na świat, mediują jego obecność, a także poddają interpretacji pojęciową zawartość fotografii jako medium, które opisuje rzeczywistość w sposób bardziej wiarygodny i obiektywny niż tekst.

Kształtowanie relacji między literaturą a fotografią wiąże się z kluczowymi kategoriami: *reprezentacji*, *podmiotu*, *doświadczenia*, *postrzegania*. We współczesnej literaturze posiłkującej się fotografią są one ujmowane w sposób szczególny: w kontekście zwrotu ikonicznego zostają zreinterpretowane jako osadzone w porządku skopicznym lub potwierdzają swój obrazowy charakter.

Mediatyzacyjną rolę, którą fotografia pełni w tekście literackim, tłumaczy między innymi jej *reprezentacyjny charakter*. Reprezentacja bowiem – jak definiuje ją Ryszard Nycz – jest jednocześnie zastępowaniem i wskazywaniem, tym *poprzez co i dzięki czemu* ujmujemy to, co jest poza⁴. Obie relacje wyrażają strukturę pojęciową zdjęcia, które zastępuje świat (wkacza w jego miejsce – paradigmatyczne wydają się w tej substytucji fotografie zmarłych), ale też inde-

1 Pojęcia „fototekstualności” używam za Françoise Brunet'em – zob. F. Brunet, *Photography and Literature*, Reaktion Books Ltd., London 2009.

2 T. Tryzna, *Taniec w skorupkach*, G + J Gruner + Jahr Polska, Warszawa 2009. Książka odsyła również do strony internetowej, niestety już nieaktywnej.

3 J. Dehnel, *Fotoplastikon*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.

4 Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 324.

ksalnie, często wręcz ostensywnie („to jest to!”, „spójrz to jest to!”) na niego wskazuje, zarazem skrywając coś więcej, coś, co jest poza zdjęciem (Benjaminowską aurę⁵, brak rozumiany jako Lacanowski *objet petit a*⁶, czy nakłuwające nas Barthes'owskie *punctum*⁷). Fotografia pośredniczy w doświadczeniu świata, reprezentuje świat i jego przeżywanie. Świat jest obrazowany i konstytuowany poprzez obraz.

Współczesne użycia fotografii w literaturze ujawniają otwarty charakter wpisanego w zdjęcie doświadczenia rzeczywistości i wieloraką możliwość opisu takiego doświadczenia. Ukazują też złożone relacje między światem a jego reprezentacją. Fotografia prezentuje i reprezentuje rzeczywistość, a także prezentuje samą strategię reprezentacji. Mówiąc jeszcze inaczej, zdjęcie prezentuje świat przedstawiony na zdjęciu oraz sposób jego przedstawienia i reprezentuje świat rzeczywisty.

Jak wskazuje Michał Paweł Markowski⁸, spośród różnych znaczeń pojęcia reprezentacji, na pierwszy plan wysuwają się dwa zasadnicze: uobecnienie, *mimesis* rządzona zasadami współmierności i adekwatności, opisywana w kategoriach wierności i prawdziwości, oraz substytucja, zniekształcenie, które wytwarza jedynie „efekt prawdziwości”. Znaczeniu pierwszemu odpowiada ujęcie fotografii jako znaku ikonicznego oraz indeksu w sensie ścisłym, natomiast drugiemu ujęcie fotografii jako indeksu *sensu largo*, a także jako symbolu⁹. Oba modele, często we wzajemnym powiązaniu, są obecne w literackich użyciach fotografii.

W polskiej literaturze przełomu XX i XXI wieku *doświadczenie* jest doświadczeniem obrazu lub doświadczeniem zapośredniczonym przez obraz. Świat napotykanym na zdjęciu przemienienia oglądającego. Często fotografia przekazuje doświadczenie traumatyczne, które transformuje podmiot (tak dzieje się między innymi w *Umschlagplatzu*¹⁰ Jarosława Marka Rymkiewicza, którego bohater stara się dotrzeć do doświadczenia Zagłady poprzez fotografie z getta). Doświadczenie zdjęcia jest zatem również doświadczeniem niemożliwego: tego, czego oglądający sam nie przeżył, czego nawet nie był świadkiem (przykładem może być zdjęcie obozu w Afryce, oglądane przez bohatera *Zdjęcia* Leszka Szarugi¹¹, imaginacyjne fotografie w *Zagładzie* oraz *Zmierzchach i porankach* Piotra Szewca¹², a także zdjęcia getta i *Umschlagplatzu* u Rymkiewicza). Zdjęcie niesie

5 Zob. W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski, [w:] idem, *Anioł historii*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

6 Lacanowskie pojęcie *objet petit a* z Barthes'owskim *punctum* zestawia S. Homer, *Jacques Lacan*, Taylor & Francis e-Library, New York 2005, s. 93-94.

7 Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

8 M.P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] M.P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków 2006, s. 287-333. Markowski przywołuje XVI i XVII-wieczne definicje słownikowe, które uwzględniają już oba znaczenia reprezentacji, jako uobecnienia i jako substytucji.

9 Zob. S. Sikora, *Fotografia między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Instytut Sztuki PAN, Izabelin 2004.

10 J.M. Rymkiewicz, *Umschlagplatz*, Instytut Literacki, Paryż i Warszawa 1988. Podobne doświadczenie jest też wpisane w klasyczną pracę S. Sontag, *O fotografii*, WAiF, Warszawa 1985 oraz w jej ostatnią książkę *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2010.

11 L. Szaruga, *Zdjęcia*, Wydawnictwo Forma, Bezrzecze 2008.

12 P. Szewc, *Zagłada*, Czytelnik, Warszawa 1987 oraz *Zmierzy i poranki*, WL, Kraków 2000.

ze sobą doświadczenie obecności nieobecnego (fotografia nieżyjącej matki u Tadeusza Różewicza¹³ oraz Rolanda Barthesa¹⁴) lub staje się poszukiwaniem doświadczenia Innego (Rymkiewicz, tropiąc w *Umschlagplatzu* ślady Zagłady, próbuje ująć poprzez fotografię własne doświadczenie, a jednocześnie odtworzyć i powtórzyć doświadczenie Innego).

Fotografia mediatyzuje świat oraz doświadczenie innego, bywa też przyczyną, źródłem doświadczenia – prowadzi do przemiany w podmiocie, który ogląda zdjęcie (przeżywa dotknięcie Bathesowskiego *punctum* rozumianego jako przesunięcie, nakłucie, zaburzenie porządku symbolicznego). Poprzez zdjęcie, podmiot może doświadczać zarówno braku, jak i obecności. Doświadczenie może skrywać się za obrazem, może też być w nim ujęte. W *Umschlagplatz'u* fotografii przekazują trudne do pojęcia doświadczenie Zagłady. W *Zdjęciu* doświadczenie fotografii zmienia się w doświadczenie egzystencjalne, odkrywające istotę świata: życie jako winę i zagładę. Bohater książki Szarugi odnajduje siebie, pracując w ciemni nad prasowym zdjęciem z obozu uchodźców w Afryce, dokonując jego analizy, obróbki, wielokrotnego refotografowania i powiększania. Przeszłe i teraźniejsze doświadczenia, wspomnienia i przecucia nakładają się wówczas na siebie, powstaje rozmazany obraz wielokrotnej ekspozycji: „To zdjęcie stało się nagle centrum mego życia, soczewką skupiającą wszystkie doświadczenia”¹⁵.

Zdjęcie pośredniczy w doświadczeniu świata, staje się znakiem jego obecności, samo bywa jednak fizycznie nieobecne: istnieje w literaturze jedynie jako wyobrażenie świata lub jako wskazanie na świat – czasem też na istniejące poza światem przedstawionym, faktyczne zdjęcie. Przykładem mogą być nieznane czytelnikowi zdjęcia prasowe z powieści Szarugi, fotografia Artura Siemiątka w *Umschlagplatzu* oraz zdjęcia prasowe generalnego gubernatora Hansa Franka w *Kinderszenen*¹⁶ Rymkiewicza, fotografie Evgena Bawcara i Eadwarda Muybridge'a w *Fotografie*¹⁷ Wojciecha Bruszewskiego, ale także zdjęcia imaginacyjne w *Umschlagplatzu* Rymkiewicza, czy fantazmatyczne wizerunki Żydów w *Zagładzie* Piotra Szewca – fotografie, których nie ma fizycznie w książce i te, które być może nigdy nie istniały.

W literaturze posługującej się fotografią jako figurą mediatyzującą doświadczenie rzeczywistości, *postrzeganie* to przede wszystkim widzenie. Podmiot najpierw widzi – kadruje, następnie postrzega objawiony mu w kadrującym spojrzeniu świat. Kadrowanie jest często rozumiane jako proces abstrahowania, zawłaszczania, pojmwania i porządkowania narzucającej się w sposób widzialny rzeczywistości. Tak jest na przykład w *Drodze do Sieni*¹⁸ Marka Zagańczyka, gdzie narrator porządkuje przestrzeń wyobrażonymi ramami kadru. Za pośrednic-

13 T. Różewicz, *Matka odchodzi*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000.

14 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, op. cit.

15 L. Szaruga, *Zdjęcie*, op. cit., s. 132.

16 J. M. Rymkiewicz, *Kinderszenen*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

17 W. Bruszewski, *Fotograf*, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.

18 M. Zagańczyk, *Droga do Sieni*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2005.

twem zdjęcia podmiot może również – jak u Rymkiewicza czy Szarugi – postrzegać niedostępny mu bezpośrednio świat.

Postrzeganie jako proces oparty na widzeniu opisuje fenomenologia spojrzenia Maurice’a Merleau-Ponty’ego¹⁹, w której widzialność dominuje nad wyrażaniem. Postrzeganie zakłada postrzeżeniową wiarę w widzialność rzeczy – w to, że dostrzegamy rzeczy takimi, jakimi one są, choć z pewnej perspektywy. Relację między światem a *podmiotem* ustanawia prymat widzenia. To poprzez widzenie świat staje się dostępny, objawia się i ujawnia podmiotowi. Widzenie daje dostęp do świata, umożliwia objawienie się świata. Jest ono przeciwstawne hermeneutycznemu słuchaniu i rozumieniu, Gadamerowskiej dialektyce pytania i odpowiedzi, ujmującej głębię jako czasową, logocentryczną, historyczną, i ściśle powiązaną z tradycją. W ramach fenomenologii spojrzenia, postrzeganie zyskuje zatem charakter ikonocentryczny, koncentruje się na przestrzeni, nie na czasie, na obecności (w przypadku zdjęcia na uobecnienu), terażniejszości, nie zaś na historii.

Bohaterem omawianych tu tekstów jest człowiek wpisujący doświadczenie świata w fotografię. Staje się ona formą zapisywania i odbierania rzeczywistości. Patrzenie jest równoznaczne z kadrowaniem. Patrzący kolekcjonuje ujęcia/obrazy/kadry/zdjęcia (czasem wyłącznie wyobrażeniowe), które są wyrazem przeżyć lub bezpośrednim (choć fragmentarycznym) ujęciem pewnego doświadczenia. Świat jest postrzegany jako czasowo-przestrzenne kontinuum, z którego należy wybrać odpowiednie klatki, oddające specyfikę patrzenia, a tym samym zostaje zredukowany do niepodlegającego upływowi czasu fragmentu-fotusu. Zbiór zdjęć staje się formą pamięci zewnętrznej lub zapamiętanymi przez pamięć, quasi-fotograficznymi obrazami. Tylko w tej zredukowanej formie świat może zostać zachowany i poświadczony. W swej warstwie technicznej, aparat fotograficzny oddaje zasady ludzkiej percepcji wzrokowej, zarazem jednak zmienia postrzeżenia w materialne zdjęcia, dostępne w innym czasie, w innym miejscu, innym patrzącym. Aparat, jako analogon ludzkiego oka, pozwala na przechowywanie postrzeżeń, nie zniekształcając ich i nie fałszowując, jak czyni to ludzka pamięć.

Patrzenie wybiórcze, ujmowanie widzianego świata w fotograficzne kadry, jest zarazem aktem gwałtu na rzeczywistości. Przypomina Kartezjańskie zawłaszczanie przestrzeni poprzez konceptualną fragmentaryzację, która zakłada fałszerstwo zmysłów oraz niedostępność świata. Zdjęcie jawi się jako lekarstwo na chaos, jako próba przywrócenia porządku, zapanowania *cogito* nad światem. Fragmentaryzacja i zawłaszczanie rzeczywistości w fotograficznym kadrze, porządkowanie świata za pomocą zdjęć, ma konstytuować mocny, panujący nad rzeczywistością podmiot. Zdjęcie ma jednak naturę Platońskiego

19 M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Renata Lis, Iwona Lorenc, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996. Ten posthusserlowski zwrot ku widzeniu skierowany jest przeciw neokantyzmowi (fenomenologia jako taka jest reakcją na neokantyzm).

farmakonu: jest pozornym lekarstwem, które naraża podmiot na straty. Będąc swego rodzaju pismem, foto-grafia, podobnie jak *farmakon*, kryje w sobie ambiwalentny ładunek lekarstwa i trucizny, niesie ze sobą dialektykę prawdy i pozor, zewnątrz i wewnątrz, istnienia i nieistnienia.

Jak wskazywał Jacques Derrida w swej interpretacji Platona, o ile *mneme* jest pamięcią, o tyle *hypomnesis* może być jedynie jej uzupełnieniem, protezą pamięci, która zastępuje „narząd rzeczą”²⁰. *Hypomnesis* wprowadza do pamięci „znak przypo-mnienia lub wspo-mnienia”²¹, a w efekcie zastępuje pamięć „archiwum”²². Techniczne (czy też mechaniczne) wsparcie „żywej pamięci” działa jak *farmakon*: zaraża pamięć znakowością i przekształca ją w aparat pisma.

Jeśli pismo jest „pocieszeniem, kompensacją, lekarstwem na wątłe słowo”²³, to fotografia stanowi kompensację, lekarstwo na brak bezpośredniego kontaktu podmiotu z rzeczywistością. Zdjęcie mediatyzuje rzeczywistość, lecząc obawy podmiotu, przekonanego o niedostępności świata, o ułomności i cząstkowości jego doświadczenia, którego nie umie wyrazić. Lekarstwo bywa jednak trucizną: zdjęcie, mając naturę protezy, jest zastępnikiem przesłaniającym świat i podstawiającym się w jego miejsce.

W związku z tym, we współczesnej polskiej literaturze, między innymi u Szewca, Rymkiewicza, Zagańczyka, a także Andrzeja Stasiuka²⁴, często pojawia się motyw, który został trafnie ujęty w *Fotografie* Bruszewskiego jako „fotografowanie okiem do mózgu”. Chodzi tu o „fotografowanie” bez użycia aparatu, który nieuchronnie zasłania rzeczywistość²⁵. Jest to rodzaj zawładnięcia światem, opanowania go przez patrzeć-postrzeganie-pamięć. Jako zewnętrzna proteza, fotografia odbiera fotografującemu możliwość przeżywania życia, doświadczenia go i wydobywania z *mneme*. Pozostaje, co prawda, pamięć obrazu (*hypomnesis*), ale chwila, jej doświadczenie i żywa pamięć (*mneme*), są bezpowrotnie utracone. Zarazem jednak fotografia i quasi-fotograficzny sposób patrzenia na świat – kolekcjonowanie fragmentów, porządkowanie rzeczywistości i postrzeganie jej w tej postaci – to jedyne, uzupełniające się sposoby doświadczenia, odbierania i kodowania rzeczywistości, które mogą stymulować *mneme* i stać się impulsem ponownego doświadczenia inicjowanego przez obraz. Fotograficzne postrzeganie (służące *mneme*) nabiera charakteru fotografii (narzędzia *hypomnesis*): z nieuchwytnego całościowo świata wykrawa jedynie pewien fragment.

Zdjęcie jest zatem w literaturze figurą postrzegania i doświadczenia rzeczywistości. Zakorzenia podmiot w świecie, udostępnia świat w sposób porządkujący, epistemologiczny lub epifanijny, pozwala też mieć nadzieję (czasem

20 J. Derrida, *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, [w:] idem, *Pismo filozofii*, Inter esse, Kraków 1992, s. 53.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

23 Ibidem, s. 59.

24 Zob. m.in. A. Stasiuk, *Dukla*, Czarne, Wołowiec 1997; *Jadąc do Babadag*, Czarne, Wołowiec 2004; *Fado*, Wołowiec 2006.

25 W. Bruszewski, *Fotograf*, op. cit., s. 73.

plonna) na odnowienie pamięci. Należy zarówno do porządku *mneme*, jak i *hypomnesis*. Fotografia jest więc *farmakonem*, a jako taka ujawnia też swój aspekt negatywny, oferując wyłącznie fragmentaryczność, namiastkę doświadczenia i zapomnienie.

W dobie nowoczesności załamuje się pojęcie doświadczenia jako spójnej kategorii organizującej obiektywne doznawanie rzeczywistości. Zastępuje je perspektywa indywidualna. W miejsce doświadczenia jako kategorii uogólniającej poznanie i przeżywanie świata, pojawia się wiele subiektywnych doświadczeń, niesprowadzalnych do jednego porządku²⁶. Rzeczywistość przestaje być dana bezpośrednio. Fotografia coraz częściej staje się figurą mediatyzującą doświadczenie rzeczywistości, odsyłającą do rzeczywistości i zarazem ją przestaniającą.

Popularność motywu zdjęcia w polskiej literaturze ostatnich czterdziestu lat wiąże się zatem ze szczególnym sposobem rozumienia fotografii. Zdjęcie nie pełni jedynie roli ilustracji lub *ready made*, nie jest tylko tematem, ale wnika w strukturę i przekaz tekstu, wpływając na jego kształt oraz sens. Staje się metaforą strategii pisarskiej mającej na celu poszerzenie obrazowego wymiaru tekstu poprzez hypotypozę, enumerację lub ekfrazę obrazów fotograficznych, a także poprzez wysnuwanie narracji ze zdjęcia oraz ujmowanie samego aktu pisania jako gestu kadrowania lub naciskania migawki aparatu. Zabiegi te mają zbliżyć tekst do obrazu fotograficznego, przekonać czytelnika, że to zdjęcie – choć samo bywa nieobecne w książce – jest podstawą opowieści i filtrem, przez który narrator postrzega świat.

Takie użycie zdjęcia w tekście literackim może świadczyć o ważnej roli fotografii w kształtowaniu literackiego odniesienia do rzeczywistości. Zdjęcie, zarówno jako temat, *ready made*, figura oraz metafora strategii pisarskiej, mediatyzuje rzeczywistość i jej doświadczenie na trzy sposoby: referencjalny, fragmentaryczny oraz apofatyczny.

Ustanowienie *referencjalnej* relacji między obrazem a światem przedstawionym ma służyć poświadczeniu rzeczywistości. Fotografia jest wówczas elementem zakorzeniającym w świecie, potwierdzającym jego obecność i prawdziwość. Funkcjonuje jako pełen znak, posiada cechy znaku ikonicznego (oddającego podobieństwo) oraz cechy indeksu, rozumianego jednak nie jako ślad, lecz jako bezpośrednia przyległość. Świat na zdjęciu, zamknięty w ramy kadru, jawi się jako obecny „tu”, nie „tam”. Zdjęcie jest znakiem indeksalnym – w rozumieniu Beltingowskim²⁷ i fenomenologicznym – bezpośrednio przylegającym do świata, ostensywnie nań wskazującym. Jest odbitką świata, dokonaną dzięki technicznym możliwościom aparatu fotograficznego, własnościom światła i wzroku,

26 Zob. R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, [w:] W. Bolecki, E. Nawrocka (red.), *Literackie reprezentacje doświadczenia*, IBL PAN, Warszawa 2007, s. 14.

27 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.

a także fotogenii, będącej według Edouarda Pontremoliego²⁸ naturalną zdolnością rzeczy do utrwalania swych pojavów. Obecność świata na zdjęciu traktuje się w tym wypadku jako coś oczywistego. Jest to najstarszy sposób istnienia fotografii w literaturze. Fotografia może być wówczas ilustracją, *ready made*, tematem lub motywem poruszonym w książce.

W taki sposób zdjęcie funkcjonuje m.in. w *Fototapecie* Michała Witkowskiego, *Chwalcie łąki umajone* Michała Olszewskiego, w *Lali* Jacka Dehnela, w *Kładce nad czasem. Obrazkach z miasteczka* i *Historii jednej topoli* Michała Głowińskiego²⁹. Tak funkcjonują również fotografie Janka Kostańskiego z getta warszawskiego (portretujące m.in. zaprzyjaźnione rodziny oraz szmuglerów) w spisany przez Grynberga *Janku i Marii*³⁰, zdjęcia w *Fotografiach*³¹ Janusza Andermana oraz w *Fotografie*³² Bruszewskiego, zdjęcia matki w *Matka odchodzi*³³ Różewicza, czy też fotografie Małgorzaty Sałgi w cyklach *W płynięciu nie ustając* oraz *Śniąc*, będące swoistym dopełnieniem fabuły *Fototerapii*³⁴ Katarzyny Sowuli, powieści o środowisku młodych fotografików. Innymi przykładami mogą być zdjęcia rodzinne – wplatane w narrację *ready made* – w *Mercedes-Benz*³⁵ Pawła Huelle, zdjęcie narratora z ojcem (na początku książki) oraz z synem (na końcu książki) w *Widnokregu* Wiesława Myśliwskiego, fotografia Marka Hłaski oraz wujka Morrisa w *Uchodźcach* Grynberga, czy też fotografie przedwojennej Warszawy ilustrujące *Esther* Stefana Chwina, a także zdjęcia Gdańska należące do tytułowej bohaterki powieści.

Fragmentaryczna mediacja związana jest z quasi-semiotyczną koncepcją fotografii, z dociekaniem, jakiego rodzaju znakiem jest zdjęcie i jakie konsekwencje interpretacyjne wynikają z jego semiotycznej natury. Najczęściej wykorzystywaną w tym kontekście teorią jest typologia znaków Charlesa Sandersa Peirce'a³⁶. W klasyfikacji Peirce'a zdjęcie jest indeksem (czy też, jak ujmuje to polski przekład, wskaźnikiem):

28 E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogenii*, przeł. M. L. Kalinowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

29 M. Witkowski, *Fototapeta*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2006; M. Olszewski, *Chwalcie łąki umajone*, Czarne, Wołowiec 2005; J. Dehnel, *Lala*, Wydawnictwo W. A. B., Warszawa 2007; M. Głowiński, *Kładka nad czasem. Obrazki z Miasteczka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006 oraz *Historia jednej topoli*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

30 H. Grynberg, *Janek i Maria*, Świat Książki, Warszawa 2006.

31 J. Anderman, *Fotografie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

32 W. Bruszewski, *Fotograf*, op. cit.

33 T. Różewicz, *Matka odchodzi*, op. cit.

34 K. Sowula, *Fototerapia*, Czarne, Wołowiec 2004. „Łucja wciąż zastanawiała się kim naprawdę jest. Kobiety na jej zdjęciach też były kruche, transparentne, nierzeczywiste. Zniekształcone przedmioty i postaci przenikały się i rozplływały w powietrzu, nakładając na siebie; bez trudu pokonując ciasne ograniczenia materii, korygowały rzeczywistość, nadawały jej elementom nowe znaczenia. Stanowiły blade odbicie świata Łucji” – ibidem, s. 48. Fragment ten jest dość precyzyjnym opisem zamieszczonych w książce fotografii Małgorzaty Sałgi, skonstruowanych na zasadzie przenikania.

35 P. Huelle, *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003; W. Myśliwski, *Widnokrag*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008; H. Grynberg, *Uchodźcy*, Świat Książki, Warszawa 2004; S. Chwin, *Esther*, Wydawnictwo Tytuł, Gdańsk 1999.

36 Zob. F. Brunet, *Photography and Literature*, op. cit.; S. Sikora, *Fotografia między dokumentem a symbolem*, op. cit.; H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, op. cit.; R. E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge and London 1985.

Fotografie, a zwłaszcza fotografie migawkowe, są szczególnie pouczające, ponieważ wiemy, że są one pod pewnym względem zupełnie podobne do przedmiotów, które reprezentują. To podobieństwo wynika jednak z faktu, że fotografia powstaje w taki sposób, iż jest niejako fizycznie zmuszona pod każdym względem odpowiadać naturze. Z tego punktu widzenia fotografia należy do drugiej klasy znaków [wskazników – M.K.], tych mianowicie, które powstają przez związek natury fizycznej³⁷.

Oznacza to, że zdjęcie jako indeks odsyła poza swoją strukturę, jest fizycznie powiązane z zewnętrznym wobec siebie porządkiem rzeczywistości, zakłada referencję. Jako znak, łączy dwa porządki doświadczenia.

Istnieją jednak dwa sposoby rozumienia indeksalności fotografii. Zawężone rozumienie indeksu prezentuje na przykład Hans Belting, odwołujący się do modelu skiografii, oraz wykorzystujący inspiracje fenomenologiczne Pontremoli. Zdaniem Beltinga, czas świetności fotografii przypadła na okres, gdy funkcjonowała ona jako indeks *sensu stricto*. Wówczas pełniła rolę „*vera iconu* nowoczesności”³⁸, podtrzymując wiarę w świat, w możliwość jego uchwycenia i zsynchronizowania z ludzkim spojrzeniem. To wąskie rozumienie indeksalności fotografii modyfikuje praktyka fotograficzna opisana przez badaczy takich jak Rosalind Krauss³⁹, która uznaje indeks oraz indeksane ślady za najważniejsze, powiązane również z fotografią, figury sztuki współczesnej, czy François Brunet, który w historii fotografii rozróżnia *czas znaku ikonicznego* oraz *czas indeksu*. O ile ten pierwszy czas był okresem wiary w świat przedstawiony na zdjęciu, w możliwość jego pełnej i adekwatnej reprezentacji oraz rozumienia samej fotografii jako dokumentu, o tyle drugi wiąże się z upadkiem wiary w pełną reprezentację świata – to okres panowania poetyki braku, nieobecności, ciszy, wykorzystywania manipulacyjnych i kreacyjnych możliwości fotografii. Tak pojęty indeks jest znakiem fragmentaryczności, podmiotowego śladu, odesłania. Zdaniem Krauss, wszechobecność fotografii, jako środka reprezentacji w sztuce lat siedemdziesiątych XX wieku, wiązała się właśnie z kombinacją fotografii i indeksu⁴⁰. Razem tworzyły one funkcjonalny model doświadczenia rzeczywistości w sztuce, oparty na strukturalnym paradoksie bycia fizycznie obecnym, a jednak czasowo odległym i niedostępnym. Brunet wpisuje tę dwuznaczność w ramy historyczne, wskazując, że

fotografia przesunęła się z ery znaku ikonicznego (lub podobieństwa do obiektu upragnionego jako obecny) do czasów indeksu (lub śladu obiektu obserwowanego jako nieobecny); lub znów ze sztuki światła, do sztuki cienia⁴¹.

37 Ch. S. Peirce, *Klasyfikacje znaków*, [w:] idem, *Wybór pism semiotycznych*, przeł. Ryszard Mirek, Andrzej J. Nowak, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1997, s. 152.

38 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, op. cit., s. 258.

39 Zob. Rosalind E. Krauss, *Notes on the Index: Part 1, Notes on the Index: Part 2*, [w:] eadem, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, op. cit., s. 196-219.

40 Ibidem, s. 206, 217.

41 F. Brunet, *Photography and Literature*, op. cit., s. 150.

Definiując indeks jako ślad, a zatem faktycznie poszerzając jego znaczenie, zgadzamy się z niemożnością ujęcia świata, pozostawiając sobie jedynie możliwość wskazania na jego ulotną (nie)obecność. Funkcja wskazywania pozwala zaistnieć światu na powierzchni fotografii; jest to jedyny możliwy sposób fragmentarycznego ujęcia jego nieobecności i obecności.

Teza Beltinga o ucieczce współczesnej kultury od indeksu wiąże się zatem z wąskim rozumieniem terminu. Fotografia oddając prawdę świata jest rozumiana jako znak pełny, bliski zarówno znakowi ikonicznemu, jak i indeksowi *sensu stricto*. Rozumienie indeksu *sensu largo* odwołuje się z kolei do śladowej, cząstkowej natury tego typu znaków. Charakterystyczne dla ponowoczesności redefiniowanie pojęć prowadzi do rozszerzenia ich zakresu, rozmywania się ich substancjalnego znaczenia oraz specyfiki w ogólniejszych kategoriach, szerszych strukturach i tendencjach. W czasach niewiary w obecność świata, fotografia, przestając być wąsko rozumianym *indeksem* i wpisując się w kategorię zgeneralizowanej *indeksalności*, traci precyzję swej referencji. O ile, będąc indeksem *sensu stricto*, zdjęcie fizycznie odsyła do zjawiska, przedmiotu, czy doświadczenia, o tyle, pojmowane w kategoriach uogólnionej indeksalności, wciąż odsyła poza siebie, trudno jednak udowodnić jego śladową referencję. Czasem brak zresztą woli odnalezienia świata po drugiej stronie „wskaźnika”, jakim jest zdjęcie⁴². Fotografia funkcjonuje jako figura samej referencji, jako czysty referencjalny gest o niepewnym lub brakującym przedmiocie odniesienia. Nie można jej uznać za pełną reprezentację. Istotny jest jednak sam ruch w stronę rzeczywistości – to, że „po drugiej stronie” jej nie ma, nie jest przecież winą fotografii; jak mówi Belting, technika jest pełna chęci⁴³. Zdjęcie wskazuje i odsyła poza siebie – zawsze ma charakter indeksalny, ale nie zawsze jest używane jako indeks *sensu stricto*. Jako indeks *sensu largo*, staje się emblematem ponowoczesnego doświadczenia braku, podmiotowych śladów, fragmentarycznego i niepewnego doświadczenia rzeczywistości.

Fragmentaryczne doświadczenie świata wiąże się zatem w literaturze z negatywną interpretacją natury zdjęcia. Fotografię nadal łączy indeksalny związek ze światem, jednak ujawniając swą naturę śladu – znaku, który odsyła poza to, co bezpośrednio sam prezentuje – okazuje się być obdarzona Benjaminowską aurą, ma charakter fragmentaryczny; jej referencja dotyczy tylko kawałka świata, który bez kontekstu całości może zostać źle odebrany i źle rozumiany. Fotografia staje się pretekstem do wyjścia poza ramy kadru: dostrzeżone zostaje niepodobieństwo, nieobecność osób, które były sfotografowane, zmiana, zniekształcenie przestrzeni lub faktyczny brak rzeczywistości, która znajdowała się przed obiektywem. Tak pojęta fotografia otwiera zwykle powieściowy dys-

42 Tak dzieje się w *Rozmowach polskich latem* Rymkiewicza. Na zdjęciu nie ma tego, co być powinno, miejsce, w którym zostało ono zrobione, jest na nim nieobecne, zniekształcone, zakłamanie: „tam w ogóle nie ma takiego płotka” – J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie latem roku 1983*, Świat książki, Warszawa 2003, s. 235.

43 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, op. cit., s. 259.

kurs na temat statusu opisywanej rzeczywistości i (nie)wyrażalności pewnych doświadczeń (dzieje się tak choćby w prozie Stasiuka i Rymkiewicza, jak również w *Zdjęciu Szarugi*). W tekście literackim zdjęcie ma odsyłać do świata, jednak to odesłanie jest tylko wskazaniem, niepełnym i punktowym oświetleniem fragmentu, który może okazać się inny lub nieobecny.

Apofatyczny charakter zdjęć w literaturze – widoczny między innymi w prozie Magdaleny Tulli⁴⁴ oraz Piotra Szewca – wpisany jest w porządek pragnienia i ściśle wiąże się z kryzysem doświadczenia. Ponowoczesne doświadczenie rozumiem tu jako doświadczenie pozbawione bezpośredniości (dlatego mediatyzacyjna natura zdjęcia tak dobrze oddaje jego istotę), ustanowione wobec braku i naznaczone pragnieniem obecności. Mogą z niego wynikać dwie skrajne, choć oparte na podobnym mechanizmie, postawy: *poświadczenia* istnienia wybrakowanej, pełnej luk rzeczywistości poprzez zaśnianie lub ukrywanie jej braków, wstawianie w miejsca puste prawdopodobnych i prawdziwych – gdyż wyłaniających się z pragnienia obecności – fantomów (Szewc) oraz *dezawuowania* rzeczywistości – ujawniania jej braków i tworzenia w jej miejsce ciągu równie nieistniejących, fantazmatycznych analogonów (Tulli).

We współczesnej literaturze, niezależnie od tego, czy w danym przypadku mamy do czynienia z mediacją referencjalną, fragmentaryczną czy apofatyczną, fotografia funkcjonuje zgodnie z ogólną koncepcją sztuki epifanijnej, opisaną przez Charlesa Taylora⁴⁵. W obliczu kryzysu doświadczenia rzeczywistości epifania może być rozumiana w sposób uproszczony i powierzchowny – jako to, co zapewnia łączność ze światem jako takim⁴⁶. Rzeczywistość niedostępna podmiotowi w bezpośrednim doświadczeniu wymaga objawienia, zapośredniczonego kontaktu, przekazu. Takim przekazem i pośrednikiem może być fotografia. Zyskuje ona wtedy iluminacyjną, epifanijną naturę – odkrywa to, co w niej (mediacja referencjalna) i to, co poza nią (mediacje fragmentaryczna i apofatyczna).

44 Zob. m.in. M. Tulli, *Sny i kamienie*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2004.

45 Zob. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, PWN, Warszawa 2001, s. 690-691, 772-773.

46 Takie „zwykłe” odniesienie pojęcia epifanii do rzeczywistości zastosował Ryszard Nycz w książce *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.

Monika Górska-Olesińska

Poezja nomadyczna

210

W posturbanisycznym mieście zanika inskrypcja, interfejsy namnażają się, a procesy recepcji obejmują nakładające się na siebie, fragmentaryczne powierzchnie elektroniczne. Nie ma zdań i stwierdzeń, są tylko wprowadzane dane. W rezultacie powstaje poezja nomadyczna, płynna i zmienna. Stanowiąca wytwór nowych połączeń pomiędzy online i offline, a równocześnie ustanawiająca te połączenia, usytuowana pomiędzy informacją, programem i kodem estetycznym, poezja nomadyczna doprowadza do re-aranżacji znaków i przeorganizowuje proces sygnifikacyjny, domagając się jednocześnie nowej semantyki.

Giselle Beiguelman¹

Określenie „poezja cyfrowa” (*digital poetry*) odnosi się do zespołu działań o hybrydycznym charakterze, podejmowanych na styku literatury elektronicznej, net artu, sztuki instalacji oraz aktywności z użyciem nowych mediów w przestrzeni publicznej. Nie istnieje jedna narracja dotycząca początków poezji cyfrowej, a jej estetyka jest wypadkową wielu przenikających się praktyk i tradycji artystycznych. Załączki poezji cyfrowej tkwią w przynajmniej kilku obszarach źródłowych². W pierwszej kolejności, za pozostające w bezpośrednim związku z rozwojem poezji cyfrowej uznaje się te zjawiska artystyczne, które pojawiły się na skrzyżowaniu dyskursów wczesnej sztuki komputerowej i literatury eksperymentalnej (w tym poezji konkretnej). Mowa o działaniach Grupy ze Stuttgartu, podbudowanych teoretycznie koncepcją estetyki informacyjnej Maxa Bensego z wpisaniem w nią postulatów tworzenia struktur estetycznych zdeterminowanych racjonalnością programu komputerowego i wygenerowanych mechanicznie w oparciu o procedury algorytmiczne. Najchętniej bodaj przywoływaną egzemplifikację „sztucznej poezji” (*artificial poetry*)³ stanowią *Teksty stocha-*

1 G. Beiguelman, *Nomadic Poetry*, [w:] A. Morris, T. Swiss (eds.), *New Media Poetics. Contexts, Technotexts and Theories*, MIT Press, Cambridge and London 2006, s. 285.

2 Zob. F.W. Block, Ch. Heibach, K. Wenz, *The Aesthetics of Digital Poetry. An Introduction*, [w:] iidem (eds.), *pOes1s. The Aesthetics of Digital Poetry*, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2004, s. 12-36.

3 Zob. F. Block, *How to Construct a Genre of Digital Poetry. A User Manual*, [w:] P. Gendolla, J. Schäfer (eds.), *Beyond the Screen: Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genre*, Bielefeld 2010 (w druku) lub <http://www.docstoc.com/docs/22212433/How-to-Construct-the-Genre-of-Digital-Poetry> (18.03.2010).

styczne (1959) Theo Lutza, stworzone z użyciem komputera Z22 i prezentowane w postaci wydruków komputerowych. Materiał wejściowy dla *Tekstów stochastycznych* stanowiły słowa wyselekcjonowane z *Zamku* Franza Kafki. Specjalny program napisany przez Theo Lutza pobierał je w sposób losowy z bazy danych i łączył przy użyciu odpowiednich spójników logicznych w przypadkowe, choć w większości wypadków gramatycznie poprawne struktury syntaktyczne (jeśli efekt działania programu nie był do końca satysfakcjonujący, Theo Lutz dokonywał interwencji, które polegały na „ręcznym” uzgadnianiu końcówek)⁴. Podobne przykłady wczesnego, metodycznego przetwarzania zasobów języka naturalnego przy zastosowaniu instrukcji formalnych można odnaleźć także w tradycji francuskiej, sięgającej korzeniami eksperymentów Warsztatu Literatury Potencjalnej (OuLiPo) założonego przez Raymonda Queneau. Znalazły one rozwinięcie w realizowanym przez grupę A.L.A.M.O. projekcie „wykorzystania komputera w służbie literatury, na wszystkie możliwe sposoby, i bez żadnych wstępnych ograniczeń”⁵. Część prac powstałych w ramach tych eksperymentów zaprezentowano w 1985 roku podczas wystawy *Les Immateriaux* w Centrum Pompidou, co w istotny sposób przyczyniło się do ugruntowania pozycji, jaką po dziś dzień w sztuce elektronicznego słowa zajmują rozmaite programowalne „machiny do produkcji wierszy”⁶. Nie sposób też przecenić roli, jaką w tym procesie odegrały generatory poezji tworzone przez Jeana-Pierre’a Balpego (*Poéms d’amour* z roku 1984 oraz *The Temptations of Tantalus* z roku 1994), warto także wspomnieć o publikacjach artysty zawierających wykładnię idei poematu cyfrowego jako dynamicznej, samowytwarzającej się struktury tekstualnej, ujmowanej w kategoriach zdarzenia, nie zaś obiektu. Jest to struktura, której oryginalności i piękna należy poszukiwać w precyzyjnie zaprogramowanych procedurach produkcji tekstu.

Kolejny kontekst związany jest z instalacjami interaktywnymi, w przestrzeni których użytkownik podejmuje interakcję ze znakami języka werbalnego⁷. Jednym z pierwszych trójwymiarowych środowisk tekstowych jest *Cybernetic Landscape* – historyczna już praca Aarona Marcusa, pochodząca z 1960 roku i stanowiąca równocześnie intrygujący przykład zastosowania technologii VR w twórczości poetyckiej. Artysta, wykorzystując dla swoich celów zaawansowany jak na ówczesne czasy interfejs komputera PDP-10, połączony z umożliwiającym tworzenie grafiki 3D systemem Line Drawing Display (zaprojektowanym przez Ivana Sutherlanda i Davida Evansa), stworzył graficzny,

4 Ibidem. Więcej informacji na ten temat można odnaleźć w artykule Theo Lutza poświęconym *Tekstom stochastycznym*, http://www.stuttgarter-schule.de/lutz_schule_en.htm (18.03.2010).

5 Ze wstępu do numeru 95 magazynu „Action Poétique”, poświęconego działalności grupy A.L.A.M.O., cyt. za Philippe Bootz, *Poetic Machinations*, [w:] E. Kac (ed.), *Media Poetry. An International Anthology*, Intellect Books, Bristol and Chicago 2007, s. 213.

6 Zob. Ch.T. Funkhouser, *Prehistoric Digital Poetry. An Archeology of Forms 1959-1995*, University of Alabama Press, Alabama 2007, s. 31-85.

7 Friedrich Block posługuje się terminem *language-oriented interactive media art* i obok *Cybernetic Landscape* Aarona Marcusa wymienia takie instalacje, jak *Legible City* Jeffreya Shawa czy *Text Rain* Camille Utterback i Romy’ego Achitua.

cybernetyczny krajobraz, wypełniony architektonicznymi formami oraz konstelacjami liter, symboli i konwencjonalnych znaków typograficznych. Był on eksplorowany przez odbiorcę/interaktora za pomocą joysticka oraz gałek regulujących obraz na wyświetlaczu. Uprzeźwiająjąc tekst i wiążąc kinetyczne zachowania użytkowników z odpowiednio zmieniającymi się czasoprzestrzennymi mikrostrukturami znaczeniowymi, Aaron Marcus ustanowił wzór immersyjnego „środowiska-wiersza” (*poem-drawing environment*)⁸. Jednocześnie stworzył nowy paradygmat głęboko cielesnego i zindywidualizowanego doświadczenia elektronicznego poematu. Dwadzieścia lat później do paradygmatu tego nawiązał Eduardo Kac w swych eksperymentach z językiem VRML, których efektem były prace *Secret* (1996) i *Letter* (1996)⁹.

Trzeci z wyróżnionych kontekstów tworzą kolektywne prace telematyczne, operujące materią słowa i podejmujące kwestię transformacji komunikacji artystycznej w środowisku sieciowym. Jako prekursorską na tym polu wymienia się realizację *La Plissure du Texte* (1983) Roya Ascotta, stworzoną na platformie ARTEXTU (uruchomionego w 1980 roku systemu bazującego na wymianie e-maili). Praca Ascotta jest uznawana za praktyczną implementację Barthesowskiej idei rozproszonego autorstwa (do wspólnego kreowania opowieści zaproszono artystów ulokowanych w jedenastu ośrodkach na terenie Australii, Europy, Kanady i USA), a jednocześnie interpretowana jako modelowa wręcz problematyzacja „tradycyjnej opozycji podmiotu i przedmiotu”¹⁰ (zadanie artystów polegało między innymi na wcieleniu się w postać przypisaną do danego węzła projektu i na prowadzeniu narracji z jej perspektywy). Pokrewny, jakkolwiek nie tożsamy charakter miały działania Electronic Cafe International, zainicjowane przez Sherry Rabinowitz, Kita Gallowaya i Dana McVeigha. Wśród nich oryginalnością wyróżnia się seria działań z roku 1994, w których brał udział Senator PoBot – skonstruowany przez Grahama Smitha, zdalnie sterowany robot naturalnej wielkości, „lubujący się w tworzeniu poezji na temat elektronicznej infostrady”¹¹. PoBot przechadzał się po okolicy stanowiącej bezpośrednie sąsiedztwo Białego Domu i zaczepiał przechodniów, którzy na umiejscowionym w jego głowie ekranie mogli zobaczyć twarze recytatorów przebywających w odległych miejscach i ustanawiających połączenie *online* za pośrednictwem systemu telekonferencyjnego oraz technologii ISDN¹². Potraktowanie poezji jako praktyki komunikacyjnej i ulokowanie jej w przestrzeni publicznej, partycypacyjny charakter omówionego projektu, przede wszystkim zaś zorganizowanie

8 A. Marcus, *Aaron Marcus*, [w:] R. Leawitt (ed.), *Artist and Computer*, Harmony Books, New York 1976, s. 13-18. Korzystam z artykułu w elektronicznej wersji książki: <http://www.atariarchives.org/artist/sec4.php>, (21.09.2008).

9 Zob. M. Górską-Olesińska, *Elektroniczne uwolnienie słowa. W środowisku poematów cyfrowych*, [w:] M. Ostrowicki (red.), *Materia sztuki*, Universitas, Kraków 2010, s. 517-520.

10 Zob. R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010, s. 124-125 oraz A. Couey, *Cyber Art. The Art of Communications Systems*, <http://www.well.com/gopher/Communications/couey.104> (18.03.2010).

11 Zob. <http://www.ecafe.com/1994.html>

12 Informacje na ten temat podaje za Christopherem Funkhouserem – zob. Ch.T. Funkhouser, *Prehistoric Digital Poetry...*, op. cit., s. 201.

go w oparciu o strategię sieci¹³, pozwala widzieć w nim bezpośredniego „antenata” teleinterwencji poetyckich Giselle Beiguelman – którymi zajmę się nieco dalej w tekście.

Czwartym, niezwykle istotnym obszarem źródłowym, powiązany siecią relacji z poezją cyfrową, jest *net art*, w szczególności zaś internetowy *software art*. Takie cechy, jak głęboka autorefleksyjność, tendencja metaartystyczna, zakładająca analizę cech swoistych medium, krytyczny stosunek do technologii oraz lokowanie kodu komputerowego w samym centrum doświadczenia estetycznego – typowe choćby dla realizacji kolektywu JODI z lat dziewięćdziesiątych, stanowiących rdzenne postacie *net artu* – odnajdujemy obecnie w poematach Talana Memmotta i Johna Cayleya. Artyści ci wypracowali szereg strategii twórczych służących temu, by na powierzchni poematów cyfrowych eksponować techniczny aparat elektronicznego pisma, a równocześnie komentować kulturę, która wyraża się poprzez cyberdyskurs, ze szczególnym uwzględnieniem kwestii dotyczących podmiotowości człowieka coraz ściślej zespolonego z technologią. Niezwykle sugestywną ilustrację wskazanej tendencji stanowi utwór *Lexia to Perplexia*¹⁴ Talana Memmotta, konfrontujący odbiorcę z iście kreolskim dyskursem, jaki wyłania się ze spotkania języka angielskiego i kodu komputerowego, a jednocześnie obfitujący w liczne metafory, które obrazują kondycję cyborgicznego podmiotu¹⁵. Do tego samego typu należałoby zaliczyć także paraliterackie *codeworks*, odnajdywane dużo wcześniej w konceptualnej twórczości Alana Sondheima – artysty eksperymentującego w latach osiemdziesiątych z komendami Unixa¹⁶. Związki poezji cyfrowej i sztuki oprogramowania są na tyle silne, że kwestia ustalenia ich linii demarkacyjnej, zawsze niewyraźnej i rozedrganej, zależy jedynie od przyjętej perspektywy teoretycznej. Podkreślają to Joan Campas w tekście *The Frontiers between Digital Literature and Net.art*¹⁷ oraz Katherine N. Hayles w monografii *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*¹⁸.

Kolejną tradycją, która otworzyła możliwość zaistnienia poezji cyfrowej jest literatura hipertekstowa, powstająca w bezpośrednim związku z badaniami nad technologią hiperłącza prowadzonymi w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych na Uniwersytecie Browna. Upowszechnia ją wydawnictwo Eastgate Systems, posiadające pośród bogatej oferty także magazyn elektroniczny „The Eastgate Quarterly Review of Hypertext”, w którym publikowali hipertekstowe poematy „klasycy” tego gatunku (Jim Rosenberg, Robert Kendall, Stephanie Strickland). Literatura ta doczekała się szeregu kompleksowych i ogólnie do-

13 Zob. R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna...*, op. cit., s. 255-258.

14 Zob. http://www.uiowa.edu/~iareview/tirweb/hypermedia/talan_memmott/

15 Zob. K.N. Hayles, *Writing Machines*, MIT Press, Cambridge and London 2002, s. 47-63.

16 Zob. F. Cramer, *Words Made Flash. Code, Culture, Imagination*, Piet Zwart Institute, Rotterdam 2005, s. 95; zob. także E. Wójtowicz, *Net art*, Rabid, Kraków 2008, s. 47-60.

17 J. Campas, *The Frontiers Between Digital Literature and Net.art*, www.brown.edu/Research/dichtung-digital/2004/3/Campas/ (10.12.2009)

18 K. N. Hayles, *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*, University of Notre Dame Press, Notre Dame Indiana 2008, s.1-43.

stępnym opracowań, obecnie zaś poddawana jest krytycznemu odczytaniu. Warto jednak przywołać pracę *Intergramy* (1993) Jima Rosenberga, wyróżniającą się na tle innych realizacji stworzonych z wykorzystaniem programu Storyspace. Utwór Rosenberga – przybierający postać otwartej, wielowymiarowej, zagęszczonej i mocno zdynamizowanej czasoprzestrzennej struktury syntaktycznej, skonstruowanej w oparciu o potencjał, jaki zawierają w sobie linki koniunktywne¹⁹ – antycypował ten rodzaj doświadczenia opartego na jednoczesnej oscylacji pomiędzy tym, co czytelne i tym, co zamazane, pomiędzy mapą i miejscem, pomiędzy obrazem i słowem, które dziś stają się powszechnym udziałem odbiorców poezji cyfrowej (ten typ doświadczenia uwyrażnia się szczególnie dobitnie w utworach Johna Cayleya, obfitujących, tak jak *riverIsland*, w morfingach transliteralne)²⁰.

Uchwycenie wspólnego jądra prac powstałych (i wciąż powstających) we wszystkich wymienionych powyżej kontekstach – czyli wskazanie na powtarzający się fakt ulokowania w centrum aktywności twórczej języka i komunikacji, jak też na naznaczoną metarefleksyjnością procedurę wnikliwego analizowania i komentowania zmian, jakim język i procesy komunikacyjne ulegają pod wpływem technologii medialnych – nie doprowadza bynajmniej do stabilizacji pola objętego analizą. Nawiązując do nomenklatury Deleuzjańskiej, Talan Memmott zauważa:

Rożnaitość podejść teoretycznych w badaniach nad poezją cyfrową, aspekty związane z przechodniością jej elementów składowych, transaktywność i wymienność aplikacji oraz zastosowań – wszystko to czyni zadanie polegające na opracowaniu spójnej, stabilizującej taksonomii trudnym, czy wręcz niemożliwym do wykonania. Do pewnego stopnia sama idea taksonomii pozostaje w sprzeczności z realiami praktyk cyfrowych. Jeśli weźmiemy pod uwagę indywidualne właściwości konkretnych projektów oraz sposób, w jaki technologie uwikłane w ich produkcję ewoluują wzdłuż linii oddzielających je od praktyk twórczych, zaczynamy uświadamiać sobie i rozumieć dynamikę tego pola. *Nomos* w taksonomii stają się *nomas*: pole jest otwarte; praktyka, forma i kategorie – czyli *taxa* – stają się nomadyczne²¹.

Wyciągając wnioski ze swego wywodu, Memmott wprowadza kategorię „taksonomadyzmu” (*taxonomadism*), która pozwala uchwycić i włączyć w zdynamizowaną domenę poezji cyfrowej szereg mocno zindywidualizowanych, by nie rzec idiosynkratycznych działań artystycznych z użyciem technologii. Działania te, pozostając w ścisłym związku ze „sztuką języka” (*language art*), realizowane są jednak poza obszarem tradycyjnie (akademicko) definiowanych war-

19 Zob. J. Rosenberg, *The Interactive Diagram Sentence: Hypertext as a Medium of Thought*, [w:] E. Kac (ed.), *Media Poetry...*, op. cit., s. 15-23 oraz J. Rosenberg, *Navigating Nowhere/Hypertext Infrawhere*, <http://www.well.com/user/jer/NNHI.html> (17.03.2010).

20 Zob. S. Strickland, *Quantum Poetics: Six Thoughts*, [w:] E. Kac (ed.), *Media Poetry...*, op. cit., s. 25-44.

21 T. Memmott, *Beyond Taxonomy: Digital Poetics and the Problem of Reading*, [w:] A. Morris, T. Swiss, (eds.), *New Media Poetics...*, op. cit., s. 304.

tości i konwencji literackich oraz poza formalnymi genealogiami. „Poza” nie oznacza tu jednak „w oderwaniu od” – przeciwnie, dotyczy „poszerzonego pola” (*expanded field*), które określają liczne, nierzadko konfliktowe relacje (dlatego, wciąż pozostając w kręgu inspiracji Deleuzjańskich, Memmott proponuje, by literackość cyfrową *in toto* traktować jako maszynę wojenną). W ramach tak nakreślonej perspektywy oglądowi poddaje się poetykę stosowaną, ujmowaną w kategoriach „praktyki kulturowej realizowanej z użyciem technologii” (*creative cultural practice through applied technology*)²² – choć chyba bardziej zasadne byłoby posługiwanie się tu liczbą mnogą i mówienie o wielości aplikowanych technologii, a także podkreślanie różnorodności sposobów ich użytkowania.

Sięganie przez twórców poezji cyfrowej po nowe urządzenia i interfejsy udostępniane systematycznie przez przemysł elektroniczny, a także fakt ustanawiania skomplikowanych połączeń i przepływów pomiędzy nimi, powodują poszerzenie się środowiska, w którym przebiegają procesy recepcji oraz skutkują przemianami postaw i zachowań odbiorczych. Zmiany te nasilają się w chwili, w której do użytku wchodzi technologie mobilne²³. Pod ich wpływem, granice pomiędzy sztuką języka a codziennymi praktykami komunikacyjnymi ulegają dalszemu zatarciu, zaś poezja cyfrowa staje się poezją nomadyczną. Doskonałą ilustracją tego stanu rzeczy stanowi cykl działań urodzonej w São Paulo Giselle Beiguelman.

U podstaw rozwijanej przez Beiguelman koncepcji i praktyki poezji nomadycznej – obejmującej takie realizacje, jak *Wop Art* (2001), *Leste o Leste? (Did You Read The East?)* (2002), *egoscópio* (2002) oraz *Poétrica* (2002-2004) – leży przeświadczenie o konieczności stworzenia nowej semantyki oraz zaprojektowania kontekstów odbioru, które przystawałyby do współczesnego środowiska komunikacyjnego-kulturowego, kształtowanego przez sieci szerokopasmowe oraz technologie mobilne i opisywanego za pomocą takich terminów, jak entropia, przepływy, między-przestrzeń, przyspieszanie oraz cybrydyczność²⁴. W sytuacji taksonomadyzmu artysta sam wypracowuje (anty)metody²⁵ interpretacji swoich tekstów, dlatego też sądzę, że na początek warto przytoczyć fragment jednego z tekstów programowych Beiguelman i potraktować go jako swoisty „wstęp” do poezji nomadycznej:

Współczesna literatura rozlała się poza marginesy drukowanej strony, i „najechała” terytoria ekranów i okien (sama stając się celem technologicznej inwazji); zajęła w ten sposób miejsca i nie-miejsca, które nas dookreślają. Teraz, gdy wafęsamy się po świecie z wiązkami danych ulokowanych w jakiejś domenie (*located@somedomain*), istnieje pilna potrzeba zastanowienia się nad nowymi formami pisania

22 Ibidem, s. 305.

23 Zob. R. W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna...*, op. cit., s. 279-297.

24 G. Beiguelman, *For an aesthetics of transmission*, http://131.193.153.231/www/issues/special11_2/beiguelman/ (10.12.2009)

25 T. Memmott, *Beyond Taxonomy...*, op. cit., s. 305.

[writing] i literatury, które odpowiadałyby fragmentarycznemu i niejednorodnemu charakterowi współczesnej informacji. Przywoływanie kategorii hybrydyzacji nie jest tu przejawem ulegania obowiązującej modzie [...]. Jest kluczową kwestią. To, co obecnie ma znaczenie, wydarza się bowiem na zmultiplikowanych platformach, wyłania się w sieci wzajemnych interkonektywnych relacji, ustanawianych pomiędzy przestrzeniami, słowami i obrazami”²⁶.

Pomysł artystki polegał na stworzeniu serii *no-poems*, poematów przybierających kształt werbalno-wizualnego *graffiti*, bądź też kompozycji złożonych z fontów systemowych i niealfabetycznych czcionek, pojawiających się w różnych nie-miejscach: na stronach WWW, na wyświetlaczach urządzeń mobilnych oraz na umieszczonych w newralgicznych punktach miast billboardach reklamowych. Pozostając w stanie ciągłej fluktuacji pomiędzy cyberprzestrzenią, przestrzenią publiczną i obszarami prywatności oraz tracąc w wyniku owych fluktuacji swój pierwotny związek z miejscem produkcji, *no-poems* zostały zaprojektowane jako efemeryczne wydarzenia, powodowane przez jednych odbiorców i przytrafiające się innym. Idea *no-poems* wyłoniła się w toku rozumowania, które Beiguelman streszcza w następujących punktach:

1. Popularność przenośnych urządzeń telekomunikacyjnych pozwalających na łączenie się z Internetem, potęgowana faktem powiększania się obszarów objętych zasięgiem *wi-fi*, stymuluje wyłanianie się nomadycznych wzorców zachowań, które nakładają się na miejski styl życia.
2. Odpowiedni *design* palmtopów, telefonów komórkowych i paneli elektronicznych przystosowuje je do użytkowania w sytuacjach naznaczonych ciągłym ruchem i zmianą. Używając ich, adaptujemy się neurokognitywnie do nowych warunków percepcji, nowych sposobów wizualizacji danych i nowych porządków ich odczytywania.
3. Tworzenie sztuki, która ma być odbierana przy użyciu wymienionych powyżej urządzeń wymaga uprzedniego zastanowienia się nad naturą odbioru w opisywanym kontekście – odbioru, którego sytuację określa przepływ, mobilność oraz współwystępowanie różnych, niepozostających ze sobą w celowym związku działań (przykładami takich połączonych, choć niepowiązanych działań są rozmowa telefoniczna podczas jazdy samochodem, przeglądanie poczty elektronicznej podczas spożywania posiłku, oglądanie filmów na panelach elektronicznych podczas stania w kolejkach w miejscach użyteczności publicznej).
4. „Nasycenie” i entropia, fakt nachodzenia na siebie kolejnych elektronicznych powierzchni, na których pojawiają się znaki, typowe dla sytuacji wszechobecności technologii cyfrowych (*culture of ubiquitous computing*), zawieszają aktywność poznawczą opartą na kontemplacji.

26 G. Beiguelman, *Nomadic Poems*, [w:] E. Kac (ed.), *Media Poetry...*, op. cit., s. 103.

5. Kreacja artystyczna w opisanym powyżej kontekście pozostaje w bezpośrednim związku z pytaniem: „w jaki sposób przemyśleć twórczo formy artystyczne przeznaczone do odbioru w »między-przestrzeniach« (*in-between*), »pomiędzy« różnymi interfejsami i w trakcie różnych działań?»²⁷.

Praktyczną odpowiedź na tak sformułowane pytanie stanowiła seria teleinterwencji zorganizowanych przez Beiguelman w latach 2002-2004 w São Paulo. Pierwszym z projektów o teleinterwencyjnym charakterze był *Leste o Leste?* (*Did You Read the East?*). Osoby zalogowane do Internetu wybierały jeden spośród sześciu poematów wizualnych, dostępnych w bazie elektronicznego *graffiti*, a następnie przysyłały go na wielkoformatowy billboard reklamowy, ustawiony w strategicznym punkcie miasta, tuż przy drodze szybkiego ruchu Radial Leste. Droga ta, łącząca przedmieścia São Paulo z jego zurbanizowanym centrum, charakteryzuje się natężonym przepływem pojazdów i osób (stąd bierze się niezwykle wręcz zagęszczenie płaszczyzn, na których pojawiają się tam komunikaty reklamowe). Jednocześnie okolice drogi w sposób szczególnie upodobili sobie i zawłaszczyli twórcy *graffiti*. Zaprojektowane przez Beiguelman poematy wizualne w sposób celowy dialogowały ze specyfiką zastanego pejzażu semiotycznego, wywołując w nim serię kolejnych napięć, a tym samym dostarczając odpowiednich argumentów dla tych, którzy omawianą realizację skłonni są określać mianem *e-site specific*. Teleinterwencje przy drodze Radial Leste wydarzały się w regularnych, trzyminutowych interwałach. Obraz poematu, który wyłaniał się na ekranie w efekcie zaprojektowanego przez artystkę, a wykonanego przez internautę gestu zaburzania (hakowania?) zaprogramowanej struktury reklamowej, był re-transmitowany do sieci w czasie rzeczywistym za pośrednictwem kamery. Umożliwiała to elektronicznym *guerillas* zapoznanie się z efektami własnych działań. Specyfika opisywanej sytuacji oraz jej wewnętrzne konflikty sprawiają jednak, że określenie „*guerillas*” nie jest tu do końca adekwatne. Najlepiej wyjaśniają to słowa samej artystki:

To, co pojawiało się na telebimie należy każdorazowo traktować jako efekt szeregu złożonych interakcji zachodzących pomiędzy artystą i „biznesem”, [...] pomiędzy artystą i publicznością; pomiędzy wszystkimi aktorami oraz promotorami tego wydarzenia. Użytkowników i nabywców komercyjnych produktów oraz usług wezwano nagle do zajęcia pozycji kuratorów i edytorów materiału przygotowanego uprzednio przez artystę. Postawiono ich wobec sytuacji, w której produkcja i jednoczesna dekonstrukcja znaczeń wymaga apropracji rozmaitych urządzeń komunikacyjnych i powierzchni reklamowych²⁸.

27 Opracowano na podstawie: G. Beiguelman, *Nomadic poems*, op. cit., s. 98-99 oraz G. Beiguelman, *Public Art in Nomadic Context*, [w:] S. McQuire, M. Martin, S. Niederer (eds.), *Urban Screens Reader*, Institute of Network Cultures, Amsterdam 2009, s. 179-189.

28 G. Beiguelman, *Nomadic Poems*, op. cit., s. 101.

Należy mieć przy tym świadomość subtelnej ironii, jaką podszyte bywają działania artystki. Najlepszym tego przykładem jest zrealizowany w 2001 roku projekt *Wop Art*, oparty na pomysłcie stworzenia dzieła op-artu, które byłoby dostępne za pośrednictwem protokołu WAP (ironia polega na tym, że warunki, w jakich korzysta się z telefonu komórkowego, określone są przez ruch i drgania, co z góry wyklucza możliwość osiągnięcia stanu skupienia i introspekcji niezbędnych dla zaistnienia złudzenia – istoty sztuki optycznej).

Idea poezji nomadycznej zyskała pełnię wyrazu w projekcie *Poétrica* (2002-2004), opartym na serii kompozycji stworzonych z fontów systemowych oraz dingbatów, czyli ozdobnych czcionek niealfabetycznych. W tytule każdego *no-poems* umieszczono równanie. Jego pierwszy człon zawierał operację algebraiczną, rodzaj formalnej instrukcji, będącej podstawą kompozycji wizualnej, drugi zaś skorelowane z tą kompozycją słowo: „ $m+m+m-m = \text{loneliness}$ ”; „ $2/2/2 = \text{gertrude stein roses}$ ”; „ $2+2 = \text{crowd}$ ” (il.36-38). Całość opatrzone kolofonem, informującym o nazwie i wielkości użytego w kompozycji fontu oraz o efekcie wektorowym (jeśli takowy został zastosowany do przekształcenia oryginalnej czcionki). Przykładowo, kompozycja „ $2+2 = \text{crowd}$ ” powstała w rezultacie multiplikacji cyfry „2” wstukanej z klawiatury numerycznej, a następnie podanej konwersji w edytorze tekstu poprzez zmianę kroju czcionki na Webdings.

Realizując ten projekt, artystka dążyła między innymi do rozluźnienia ścisłych związków pomiędzy elementem werbalnym i powierzchniowo zorganizowaną strukturą wizualną – związków konstytutywnych dla poezji wizualnej, a problematyzowanych na różne sposoby w utworach poetów konkretnych. Beiguelman, wychowana w mieście pełnym śladów działalności Augusta i Harolda de Campos oraz Décia Pignatariego, w sposób świadomy podjęła rene-gocję w obrębie tradycji, która nie pozostawała przecież bez wpływu na proces kształtowania się jej artystycznej wrażliwości. Swoje działania ułokowała przy tym w domenie języka niefonetycznego²⁹, tworząc wizualne poematy, których znaczenie, jakkolwiek stanowiło „efekt” pisma, to jednak było wyemancypowane z elementów tekstualności opartej na alfabecie.

Druga faza projektu obejmowała serię teleinterwencji, w trakcie których osoby dysponujące telefonami komórkowymi wysyłały na serwer projektu krótkie wiadomości tekstowe (Beiguelman wspomina w jednym z wywiadów, iż były to najczęściej wyznania miłosne lub komunikaty o charakterze informacyjnym, jakie zwyczajowo zawiera się w SMS-ach służących praktycznemu organizowaniu życia towarzyskiego i zawodowego w mieście³⁰). Wiadomości te były konwertowane w *no-poems* z użyciem specjalnie zaprojektowanych czcionek. Ten sam *répertoire* graficzny (fonty i dingbaty umieszczone w bazie danych na

29 Zob. „*Art while doing other things*”. An interview with Giselle Beiguelman, <http://www.uiowa.edu/~iareview/tirweb/feature/giselle/interview.html> (20.03.2010).

30 Zob. http://www.poetrica.net/english/kanarinka_interview.htm (20.03.2010).

stronie WWW projektu³¹) wykorzystywali do kreowania wizualnych kompozycji internauci zasiadający przed komputerami. Teleinterwencje odbywały się na trzech telebimach rozlokowanych na ulicach Paulista, Consolação i Rebouças. Tak jak w przypadku *Leste o Leste? (Did You Read the East?)*, obrazy z telebimów były transmitowane do sieci w czasie rzeczywistym dzięki kamerkom internetowym. Osoby uczestniczące w teleinterwencji otrzymywały zwrotny e-mail lub SMS z informacją o godzinie wyświetlania *no-poems* ich autorstwa (il.39). Obecność strategii polegającej na ulokowaniu w przestrzeni publicznej zakodowanego prywatnego komunikatu pozwala zestawiać *Poétrica* z pochodzącą z tego samego okresu pracą Rafaela Lozano-Hemmera *Amodal Suspension* (2003), zrealizowaną w Japonii w ramach cyklu *Relational Architecture* (w tym wypadku krótkie wiadomości tekstowe były przekodowywane w skomponowane z wiązek świetlnych sygnały, wysyłane na „ekran”, jaki stanowiło niebo)³².

Trzecia, ostatnia faza przedsięwzięcia polegała na włączeniu *no-poems* do programu wystawy *p0es1s*, zorganizowanej w 2004 roku przez Friedricha Blocka w berlińskim Kulturforum. Te same poematy zaistniały wówczas w przestrzeni muzealnej, w formie wydruków ploterowych, animacji odtwarzanych z płyt DVD oraz strony WWW projektu *Poétrica*, dostępnej na umieszczonych w galerii komputerach. Jednocześnie wkroczyły w przestrzeń publiczną, gdzie były prezentowane na elektronicznych billboardach oraz w postaci trailerów kinowych, informujących o idei całego przedsięwzięcia. Dzięki temu *no-poems* funkcjonowały jak sklonowane „oryginały z drugiej ręki”³³: posiadały identyczną zawartość informacyjną, a jednak były doświadczane w radykalnie różny sposób, w zależności od rodzaju przechwytyjących je interfejsów oraz kontekstu prezentacji. Artystka tak podsumowała swoje działania:

Wop Art, Leste o Leste? (Did You Read the East?), [...] i *Poétrica* są projektami podejmującymi kwestie czytania w kontekstach naznaczonych nomadyzmem. Ich poetyka sygnalizuje zmęczenie dystansem, który wcześniej pozwalał na odróżnienie sztuki od codziennych praktyk komunikacyjnych oraz na wytyczenie granic pomiędzy mediami. Zwrotne urządzenia komunikacyjne emulują warunki ich odczytania (entropię, fragmentację i ruch) i sprawiają, iż możemy dostrzec transformacje, jakim pod wpływem nowego systemu telekomunikacyjnego ulegają praktyki reprezentacji w uniwersum symbolicznym, gdzie rodzaj medium przestaje mieć znaczenie, a przekazem staje się interfejs [*media does not matter and the interface is the message*]³⁴.

31 Zob. <http://www.poetrica.net/english/download.htm> (20.03.2010).

32 Zob. <http://www.amodal.net/intro.html>

33 Zob. G. Beiguelman, *WYSIWYG Or WYGIWYS? (What You See is What You Get Or What You Get is What You See: Notes on the Loss of Inscription)*, [w:] F.W. Block, Ch. Heibach, K. Wenz (eds.), *p0es1s. The Aesthetics of Digital Poetry*, op. cit., s.171-173.

34 G. Beiguelman, *Nomadic Poetry*, op. cit., s. 289-290.

Fenomen poezji nomadycznej można jednakowoż rozważać w jeszcze inny sposób. Dokonując jego oglądu z perspektywy „praktyki (medialnego) życia codziennego”³⁵, można poddać analizie procesy adaptowania tradycyjnej liryki do odbioru na urządzeniach mobilnych oraz włączania jej w ekonomię kulturowej wymiany określonej przez standardy Web 2.0. Interesującym obiektem *case study* można by w tym wypadku uczynić sieciowy projekt *Mobile Poetry*³⁶. Jego częścią jest internetowa baza danych, zawierająca obecnie dwa i pół tysiąca tekstów skonwertowanych dzięki technologii Text.Flow do postaci animacji Flash i dostępnych za pośrednictwem przeglądarek WWW oraz interfejsów iPhone’a i IPoda. *Mobile Poetry* wykorzystuje aplikację Poem Flow³⁷, która nie tylko pozwala na przeglądanie e-poematów, ale też na ich publikowanie i współdzielenie się nimi (między innymi na platformie Facebook). W bezpośrednim związku z tym projektem pozostaje inicjatywa *Poem In Your Pocket Day*. Jest to święto przypadające dwudziestego dziewiątego kwietnia. Użytkowników serwisu zachęca się, by obchodzili ten dzień, dołączając wówczas swe ulubione poematy do korespondencji e-mailowej, publikując linki do nich na blogach i platformach społecznościowych, a także podejmując działania w przestrzeni publicznej – między innymi realizując projekcje zdigitalizowanej poezji na ścianach budynków³⁸. W dobie technologii mobilnych nic już nie więzi wiersza.

35 Zob. L. Manovich, *Praktyka (medialnego) życia codziennego*, [w:] „Kultura Popularna”, nr 4 (22), 2008, s. 71-81.

36 Zob. <http://www.poets.org/page.php/prmID/404>

37 Zob. <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/21303>

38 Zob. <http://www.poets.org/page.php/prmID/406>

Część 4.

Mobilność – między nadzorem
a emancypacją

Magdalena Karkowska
**Media lokacyjne jako transmedia
w przestrzeni publicznej**

222

Zapnij pasy, Dorotko, Kansas znika.

Matrix, kpiące nawiązanie Szyfranta do *Czarnoksiężnika z krainy Oz*.

Współcześnie na pojmowanie form estetycznych coraz intensywniej wpływa relacja pomiędzy sztuką i technologią. Na przestrzeni dziejów nowe wartości artystyczne i estetyczne powstawały właśnie dzięki przenikaniu się tych dwóch elementów. Dziś dyskusja na temat tych wartości w znacznym stopniu wypływa z transgresyjnej potrzeby przekraczania i zacierania granic między sztuką a techniką. Granice między dziełem sztuki a programem komputerowym, interfejsem umożliwiającym poruszanie się w sieci, czy też czynnością wykonaną przez użytkownika za pomocą nowych technologii cyfrowych, stają się coraz trudniejsze do ustalenia, zwłaszcza w erze mediów mobilnych, a dokładniej – mediów lokacyjnych. Media lokacyjne pozwalają użytkownikom na przesyłanie sobie nawzajem informacji na temat swej lokacji oraz najbliższego otoczenia. Przesyłanie owo zachodzi w czasie rzeczywistym, komunikujący się zaś znajdują się względnie blisko siebie, na podobnej długości i szerokości geograficznej, a co za tym idzie, posługują się znanymi sobie odniesieniami i symbolami. Media lokacyjne występują w znacznym zagęszczeniu w przestrzeni publicznej, w której działają użytkownicy. Tworzą one swoistą sieć sieci – połączenie znacznie bardziej złożone i elastyczne niż łącze internetowe¹.

Transmedialność wydaje się pojęciem na tyle nieprecyzyjnym, iż może pojawiać się w wielu różnorodnych, tylko pozornie łączących się ze sobą, kontekstach. Czy media lokacyjne można nazwać transmediami? Czy wytwarzają one przestrzeń transmedialną, a więc czy przekraczają dotychczasowe ramy usług, oferowanych przez operatorów mediów mobilnych? Wydaje się, że rozważając problematykę mediów lokacyjnych oraz ich potencjalnej przynależności do transmediów, należałoby wziąć pod uwagę działania artystyczne i pozaartystyczne, które mają miejsce w przestrzeni Internetu oraz w rzeczywistości wirtualnej. Warto nadmienić, że Mike Sandbothe określa sam Internet mianem

1 F. Cameron, S. Kendernine, *Theorizing Digital Cultural Heritage*, MIT Press, Cambridge 2007, s. 41.

„transmedium” ze względu na to, że kondensuje on w sobie elementy podporządkowane dotychczas odrębnym światom i spaja je do tego stopnia, że wydają się tworzyć nowe medium². Tu mogą się jednak pojawić wątpliwości natury terminologicznej: „transmedium” nie jest tym samym co „intermedium”, jakkolwiek obie nazwy odnoszą się do tych samych zjawisk i zagadnień. W przypadku mediów lokacyjnych, szansą na uniknięcie tego terminologicznego zamieszania może być konfrontacja dyskursów teoretycznych z analizami konkretnych przykładów działań artystycznych, jak i zwykłych praktyk użytkowników tego rodzaju technologii.

Media lokalne – transgresje na poziomie lokalnym

Komputery coraz rzadziej są zajmującymi całe biurko, obszernymi sprzętami, coraz częściej stają się zaś niewielkimi, przenośnym aparatai, które można wszędzie zabrać ze sobą. Aparat taki (laptop, palmtop, telefon komórkowy nowej generacji), niemal stale włączony, jest częścią globalnej sieci. GPS i coraz to nowsze, kolejno wprowadzane na rynek lub dopiero zapowiadane technologie lokacyjne, ustawicznie zwiększają możliwości takiego aparatu oraz rozszerzają przestrzeń jego funkcjonowania. Możliwości oferowane przez tego typu technologie są obiektem badań naukowych, prowadzonych na uniwersytetach i w laboratoriach korporacyjnych³. Stają się też przedmiotem działań artystycznych. Istnieją wreszcie instytucje starające się łączyć te trzy typy praktyk (uniwersyteckich, korporacyjnych i artystycznych), tworzyć przestrzeń współpracy i wymiany. Jedną z nich jest Locative Media Laboratory. Badania prowadzone przez tę organizację pełnią ważne funkcje publiczne – jedną z nich jest dbanie, by technologie lokacyjne nie pozostały jedynie w gestii reklamodawców i producentów gier komputerowych. Uświadamiamy sobie bowiem coraz wyraźniej, że nawet przy ograniczonych nakładach finansowych, nie dysponując wiedzą specjalistyczną, niemal każdy jest w stanie posługiwać się nowymi technologiami mobilnymi.

Obecnie w przestrzeni medialnej, zarówno miejskiej, jak i pozamiejskiej, zachodzi wiele istotnych zmian, wśród których na pierwszy plan wysuwają się przemiany sposobu użytkowania sieci (Internetu jako całości oraz poszczególnych, mniejszych, bardziej lokalnych networków). Szybki rozwój technologii mobilnych oraz coraz większa rola, jaką w obecnych przemianach odgrywają użytkownicy, nie pozostają bez echa wśród badaczy kultury medialnej⁴. Nowe zjawiska technologiczno-medialne wymagają opisu, analizy i interpretacji,

2 A. Parker, J. Burke, M. Hansen, *Wireless Urban Sensing Systems*, [w:] „CENS Technical Report”, no. 65, 2006, s. 7.

3 J. Pickles, *A History Of Spaces: Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*, Routledge, New York 2004, s. 233.

4 J. Farman, *Mapping the Digital Empire: Google Earth and the Process Of Postmodern Cartography*, [w:] „New Media & Society”, vol. 12, no. 6, 2010, s. 872

często powstającej „na gorąco”, gdyż szybkie przemiany badanych zjawisk nie pozwalają na uzyskanie odpowiedniego dystansu. Nie oznacza to jednak, że tego typu opisy są z zasady chybione lub mniej trafne.

Manifest Headmapowy *Know your place – Headmap Location Aware devices*⁵ Bena Russela to sekwencja tekstów omawiających społeczne i kulturowe implikacje urządzeń opartych o technologie lokacyjne. Manifest ten jest uznawany za fundatorskie dzieło dla dyskursu mediów lokacyjnych. Russel przedstawia w nim wizję wykorzystania technologii lokacyjnych w konstruowaniu ontologii oraz sieci semantycznych. Zakłada to daleko idącą transformację sposobu myślenia o tego typu technologiach: media przesyłające zawartość informacyjną, płynącą ze znajdowania się w danej przestrzeni, stają się podstawą dla nowego rodzaju usieciowionej, mobilnej obecności. Russel sugeruje, iż sieci FOAF (*friend of a friend*), zastosowane w technologiach lokacyjnych, pozwolą na pojawienie się nowej ekonomii wymiany pomiędzy użytkownikami, opartej na wzajemnym zaufaniu. Przewiduje też, że infrastruktura urbanistyczna będzie się rozwijać w sposób analogiczny do rozwoju infrastruktury software’u o otwartym kodzie, który krąży w sieci i nieustannie jest ulepszany, „upgrade’owany” przez anonimowych użytkowników. Russel sugeruje, że istnieje swego rodzaju „nieużytek” w przestrzeni urbanistycznej miast wypełnionych mediami lokacyjnymi, a kluczem do jego uaktywnienia jest wzajemne zaufanie. Czeką nas przyszłość, w której networki tworzone przez grupy przyjaciół będą pozwalały na wymianę spersonalizowanych, zakodowanych, lokacyjnych map dostępu do takiej właśnie, „usprawnionej” zaufaniem sieci. W sposób oczywisty jest to wizja utopijna.

Komputery stają się niewidoczne, mobilne, połączone w networki i coraz bardziej nastawione na lokację. Świat rzeczywisty raczej się zintensyfikował w swoim istnieniu, a nie zmarł i zniknął, jak tego oczekiwano, pod brzemieniem symulacji. Ludzie szukają (i znajdują) więcej wartości w swym otoczeniu niż w samych sobie i konstruują wyrafinowane, oparte na informacji związki z przestrzeniami zewnętrznymi. Nowe formy kolektywów, mnożące się usieciowane grupy o różnych ideologiach i poglądach, proliferacja punktów widzenia i zainteresowań, to zjawisko raczej konstruktywne niż destrukcyjne. Posiada bowiem możliwość intensyfikowania, zagęszczenia, reorganizacji i kolonizacji przestrzeni rzeczywistych. Wskazując na te wszystkie przemiany, Russel zauważa też, że już teraz Internet zaczął „przelewać” do świata rzeczywistego – sugeruje nawet, że gdy sieć w sposób całkowicie swobodny „wyleje się” na świat, odnowi go niczym biblijne wody potopu⁶.

5 B. Russel, *Know Your Place - Headmap Locationaware Devices*, [w:] „Wireless Urban Sensing Systems”, no. 67, 2006, s. 4.

6 Ibidem, s. 6.

Aplikacje personalne, społeczne i publiczne w kontekście mediów lokacyjnych

Aplikacje mediów lokacyjnych w sposób nieuchronny stają się czynnikami determinującymi wybór nowych kierunków rozwoju architektury Internetu i wpływającymi na definiowanie usług koniecznych do tego, by móc poruszać się w sieci. W ciągu ostatniej dekady pojawiły się takie zjawiska, jak *Peer To Peer file sharing*, gry sieciowe, podcasting, czy też telefonia w sieci – wszystkie one kazały na nowo przemyśleć podstawowe zasady konstrukcji i funkcjonowania internetowej infrastruktury⁷. Kluczową kwestią są tutaj „technologie namierzania” (*sensing technologies*), które wykraczają obecnie poza naukę, inżynierię i domeny industrialne, wkraczając w dywersyjne, subwersywne i często efemeryczne przestrzenie miejskie, zarówno o charakterze społecznym, jak i osobistym. Dzisiaj aplikacje czerpią dane o ludziach, przedmiotach i materialnych terenach geograficznych. Umożliwiają powstawanie nowych typów społecznej wymiany: przez zbieranie, redystrybucję i wizualizowanie informacji, mogą zaprezentować nam nowe, niespodziewane oblicza naszych sieciowych wspólnot⁸. W aplikacjach tego typu najważniejszą rolę odgrywa impuls fizyczny, materialny. Powoduje to, że pełne rozwinięcie ich potencjału wymaga zupełnie nowych algorytmów i mechanizmów software’owych.

Aplikacje wykorzystujące informacje o fizycznej lokacji geograficznej można podzielić na trzy kategorie, określające zakres dystrybucji informacji sensorycznych: będą to aplikacje personalne, społeczne i miejskie⁹. Przykładem aplikacji personalnej może być monitoring medyczny, który informacje dotyczące organizmu i stanu zdrowia pacjenta udostępnia jedynie samemu pacjentowi oraz jego ubezpieczycielowi zdrowotnemu. Aplikacje społeczne pozwalają na swobodne przesyłanie danych wewnątrz grupy uczestników, którzy tworzą i przekazują sobie własne zbiory danych. Aplikacje tego typu stanowią kombinacje usług informacyjnych oraz „społecznego software’u sieciowego” (*social networking software*). Aplikacje miejskie umożliwiają zaś dzielenie się danymi w przestrzeni publicznej. Zakres działania tych aplikacji jest o wiele większy od zakresu aplikacji personalnych i społecznych. Dzieje się tak, ponieważ w przypadku aplikacji miejskich większy nacisk kładzie się na kontrolę tożsamości odbiorcy. W niektórych przypadkach uczestnicy, niezależnie od tego, czy znajdują się w przestrzeni publicznej czy prywatnej, preferują anonimowe albo „pseudoanonimowe”¹⁰ dzielenie się danymi. Powstaje pytanie, czy społeczności sieciowe będą w stanie stworzyć mechanizmy umożliwiające dzielenie się danymi w kontrolowany sposób, przy jednoczesnym poszanowaniu prywatności tych, do których zostają one wysłane¹¹.

7 M. Griffiths, *Future Assemblies: Theorizing Mobilities And Users*, [w:] „New Media Society”, vol. 9, no. 6, 2007, s. 57.

8 R. W. Kluszczyński, *Dylematy interaktywności (sztuka w kulturze partycypacji)*, [w:] „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 1, 2006, s. 25.

9 B. Russel, *Know Your Place...*, op. cit., s. 4.

10 A. Parker, J. Burke, M. Hansen, *Wireless Urban Sensing Systems*, op. cit., s. 12.

11 B. Russel, *Know Your Place...*, op. cit., s. 6.

Inaczej niż w przypadku aplikacji naukowych, czujniki aplikacji miejskich są z definicji usytuowane „na zewnątrz”, obserwują i nasłuchują. Telefony komórkowe dostarczają nam dźwięków i obrazów z naszych domów oraz z sąsiedztwa, a ich bezprzewodowa dostępność w środowisku miejskim pozwala publikować dane i dzielić się nimi w łatwy, szybki sposób. Być może już wkrótce poszczególni uczestnicy otrzymają dostęp do bardziej różnorodnych czujników, które będą pozwalały dokonywać o wiele bardziej szczegółowych obserwacji naszego otoczenia. Inaczej też niż w przypadku aplikacji naukowych, rozmieszczenie hardware’u aplikacji miejskich w przestrzeni publicznej nie jest monopolizowane ani zarządzane przez centra władzy. Mieszkańcy miast noszą ze sobą czujniki i przesyłają dane dobrowolnie, mając świadomość, że pojedyncza osoba, pozbawiona siły uczestnictwa, nie jest sama w stanie stworzyć interesującego projektu¹². Proces uczenia się w przestrzeni miejskiej może mieć charakter organiczny i zdecentralizowany, choć należy pamiętać, że w takiej formie istnieje on raczej tylko w obrębie networkowego software’u społecznego¹³.

Siła networku polega na zdolności do identyfikowania wydarzeń i odpowiadania na nie, nakładania na nie swoistego filtru. Lokalna sieć rozprawdza nowe dane w tym samym miejscu (między blokami, ulicami, dzielnicami) lub w tym samym czasie (w danej minucie, godzinie, dniu). Dane są wartościowe, gdy mogą być zweryfikowane i są poddawane nieustannej weryfikacji. Udostępniający je może z pewną dozą prawdopodobieństwa określić czas i miejsce pobierania pomiarów, co bardzo ułatwia weryfikację. Niektórym użytkownikom taka procedura wydaje się jednak nazbyt „inwazyjna”, dlatego też wolą oni ujawniać swoją lokację jedynie za pomocą kodu ZIP, a czasami podają tylko kraj nadania. Taki sam „filtr kontroli” można zastosować do czasu pomiaru: dzielący się danymi ujawniają tylko czas, godzinę i dzień, w których dane zostały pobrane¹⁴. Naturalnie, zawsze będą istniały sytuacje, w których informacje będą udostępniane swobodnie, bez restrykcji i maskowania tożsamości nadawcy. Tworzące się tymczasowo i doraźnie sieci amatorów, dzielących się danymi o pogodzie, są tego dobrym przykładem. Uczestnik może ujawnić nie tylko swoją dokładną lokację, ale całą sieć pobliskich czujników, które będą w stanie uściślić dostarczone dane. Nie jest istotne, gdzie przebiega granica, w której przesyłający informacje zachowuje komfort, płynący z anonimowości. Najistotniejszy jest fakt, że można zweryfikować kontekst podanych informacji. Mechanizm selektywnego dzielenia się danymi powinien stanowić część samego systemu czujników, zaś wybór stopnia dokładności weryfikacji powinien pozostawać w rękach użytkowników, nie zaś moderatorów i operatorów sieci. Jeff Burke, opisując tego typu mechanizmy, skupia się na trzech elementach, które pojawiają się w aplikacjach personalnego, społecznego i publicznego „rejestrowa-

12 B. Kita, *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*, Rabid, Kraków 2003, s. 27

13 D. Pinger, *Cartographies Unbound*, [w:] „Cultural Geographies”, vol. 14, no. 37, 2008, s. 459-460.

14 J. Farman, *Mapping the Digital Empire...*, op. cit., s. 875

nia” (*sensing*)¹⁵. Te trzy czynniki są ze sobą powiązane: możliwość dokładnej weryfikacji ma wpływ na rozprzestrzenianie się informacji i prywatność użytkowników, a same zasady rozprawdzania informacji dostarczają środków służących do jej ochrony.

Na bazie lokalnych networków powstaje swoista „geosieć” (*geomesh*)¹⁶. Obecność lokalnej sieci bezprzewodowej staje się niezwykle użytecznym wskaźnikiem przestrzennej bliskości – tak dla maszyn, jak i ludzi. Geospołeczna zasada organizacji przestrzeni to punkt, w którym stykają się dwie, rzekomo odrębne praktyki: konferencja (reprezentująca miejsce, czas i wspólne zainteresowania) oraz bezprzewodowy network. Być jednocześnie uczestnikiem konferencji i networku to być „podłączonym” (*connected*): przestrzennie, społecznie i ontologicznie¹⁷.

Spektrum symboliczne i użytkowe

Fakt nieustannego zawłaszczania i eksploataowania przestrzeni urbanistycznej przez wiele podmiotów, w tym o charakterze komercyjnym, rodzi zainteresowanie występującymi w niej ikonami użytkowymi, takimi jak reklamy, wszelkiego rodzaju identyfikatory wizualne, znaki drogowe itd. Inne formy wizualnego oddziaływania w przestrzeni miejskiej, takie jak *graffiti* czy murale, zostają usunięte w cień przez działania, które opierają się na nowym *sensorium*, oferowanym przez technologie mobilne i lokacyjne¹⁸. Istnieje szansa, że urządzenia wykorzystujące technologie zorientowane lokacyjne pozwolą na selektywne i subiektywne powiększanie otaczających nas przestrzeni, poprzez wzbogacanie ich o informacje płynące z geosieci. Być może da to ludziom swobodę w sygnowaniu, zaznaczaniu lub odznaczaniu przestrzeni oraz takiemu jej komentowaniu i ocenianiu, które będzie się opierać o kryteria wymykające się interesom komercyjnym i użytkowym.

Dla wielu teoretyków hiperrzeczywistość jest efektem ideologicznej manipulacji, polegającej między innymi na wprowadzaniu znaków komercyjnych w przestrzenie miejskie. Inaczej sądzi Paul Virilio, który postrzega hiperrzeczywistość jako nieunikniony produkt zwiększania się prędkości oraz interakcji obrazów. Nawiązując do jego teorii, Marc Tuters, w artykule *The Locative Commons: Situating Location-Based Media in Urban Public Space*, rozważa niematerialny wymiar technologii komunikacyjnych, które pomagają współtworzyć coś, co Denis Kaspori nazywa kooperacyjnym i ewolucyjnym praktykowaniem „architektury otwartego kodu”¹⁹.

15 A. Parker, J. Burke, M. Hansen, *Wireless Urban Sensing Systems*, op. cit., s. 13.

16 B. Russel, *Know Your Place...*, op. cit., s. 13.

17 Ibidem, s. 28.

18 M. Struppek, *The Social Potential of Urban Screens*, [w:] „Visual Communication”, vol. 5, no. 2, 2006, s. 175-178.

19 M. Tuters, *The Locative Commons: Situating Location-Based Media in Urban Public Space*, www.transmediale.de (12.05.2009).

Operatorzy telefonii komórkowych oczekiwali, że kiedy ich klienci zaczną kupować i użytkować rozmaite narzędzia bezprzewodowej transmisji danych, rozkwitnie przemysł produkujący urządzenia oparte na niezbyt zaawansowanych technicznie wersjach technologii komórkowej. Od kilku lat, w niektórych krajach europejskich dostępna jest usługa przesyłania mapy stworzonej w oparciu o lokalizację użytkownika. Usługa ta umożliwia zlokalizowanie przyjaciół danego użytkownika, o ile znajdują się oni w zasięgu czujników aplikacji, którymi się akurat posługuje. Za względu na to, że system telefonii komórkowej został całkowicie zawłaszczony przez korporacje i ma charakter zamknięty, pojawiła się krytyczna niepewność co do dalszych losów tego rodzaju technologii²⁰. Jak twierdzi Howard Reinhold, autor książki *Virtual Communities*, już za niecałą dekadę technologie te będą fundamentalną częścią życia miejskiego²¹. Reinhold przedstawia dwa możliwe warianty przyszłości. Pierwszy wariant to system otwarty, w którym, wzorem Internetu, „całe populacje posiadaczy/użytkowników miasta tworzą informacje, używają ich i je wymieniają za pomocą mediów związanych z geograficzną lokalizacją. Drugi wariant to system zamknięty, zamieszkały przez pasywnych konsumentów prefabrykatów, generowanych przez kilka tysięcy syntetycznych idoli”²².

Fenomenem odpowiadającym pierwszemu wariantowi były akcje Flash Mobs, organizowane po raz pierwszy w Nowym Jorku. Anonimowe wiadomości tekstowe doprowadzały do serii krótkich, masowych zgromadzeń ludzi, którzy tłumnie wykonywali zabawne, czasami absurdalne działania, po czym rozchodzili się, znikając w tłumie innych użytkowników miasta. Lokalne geosieci zmieniły w pewien sposób funkcjonowanie przestrzeni publicznej, która, jak ujął to Virilio w teorii hiperrzeczywistości, ma potencjał tworzenia nowych więzi, opartych na możliwości fizycznego namierzania użytkowników.

Technologie mobilne mogą skrycie zwiększać potencjał tworzenia relacji społecznych w przestrzeniach publicznych miasta, ale także prowadzić do redefinicji relacji pomiędzy tym, co prywatne i tym, co publiczne²³. Nastolatkom mieszkającym w Europie i Azji, gdzie przestrzeń domowa jest najważniejsza, a większość domów wyposażonych jest w pojedynczą, tradycyjną, kablową linię telefoniczną, telefon komórkowy pozwala uzyskać dostęp do kanału intymnej komunikacji (dotyczy to szczególnie wiadomości tekstowych i multimedialnych) niezależnie od kontekstu. Dzięki temu powstają nowe przestrzenie publiczne, konstruowane z niezliczonych, jednostronnych, czy też jednokierunkowych konwersacji²⁴.

20 J. Weight, *I, Apparatus, You, A Technosocial Introduction to Creative Practice*, [w:] „Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies”, vol. 14, no. 4, 2006, s. 430-436,

21 M. Griffiths, *Future Assemblies: Theorizing Mobilities...*, op. cit., s. 42.

22 B. Russel, *Know Your Place...*, op. cit., s. 27.

23 B. Kita, *Między przestrzeniami...*, op. cit., s. 33.

24 M. Strupek, *The Social Potential of Urban Screens*, op. cit., s. 180

Media lokacyjne jako pole współpracy

Dopiero niedawno badania nad mediami lokacyjnymi, poszukiwania nowych możliwości ich wykorzystania, a także współpraca nad konkretnymi projektami, połączyły technologów, designerów i artystów. Podjęli oni nowe zagadnienia, w tym problem projektowania urbanistyki interaktywnej, a także doprowadzili do tego, że zaczęto uświadamiać sobie zarówno możliwości, jak i zagrożenia kryjące się w telefonach komórkowych i łączności sieciowej. W 2007 roku, RIX Centrum New Media Culture w Lipawie na Łotwie zaprosiło kilka międzynarodowych grup artystów do udziału w projekcie K@2, polegającym na eksplorowaniu medialnej przestrzeni w Karoście, jednej z dzielnic Lipawy. Wykorzystując (warty kilka milionów dolarów) sprzęt do bezprzewodowej transmisji danych, zorganizowano też warsztat, którego tematem były relacje mediów cyfrowych i lokacji geograficznej²⁵.

Czasami cele artystów, designerów i technologów były zbieżne, niekiedy jednak ich dążenia rozmięły się. Firmy zajmujące się telefonią komórkową oczekiwały opracowania usług opartych na lokacji, widząc w nich szansę na intensywny rozwój tej branży rynku. Możliwość namierzenia bliskiej osoby za pomocą sygnału z jej komórki oraz zlokalizowania jej pozycji na cyfrowej mapie miasta szybko została wykorzystana w popularnych aplikacjach oferowanych przez operatorów. W Anglii, artystyczny projekt *Urban Tapestries* doprowadził do rozpropagowania znaczenia informacji uzyskiwanej za pomocą telefonii komórkowej, znacznie przyczyniając się do rozwoju aplikacji software'owych, udoskonalanych w filiach operatorów Helwett i Orange²⁶.

Innym problemem jest centralizacja danych. Świadomie, bądź nie, większość użytkowników mediów lokacyjnych skłania się do tego, by tworzyć i przechowywać dane na centralnie zarządzanych serwerach – tak było w przypadku wspomnianego projektu *Urban Tapestries*. Badacze sieci, dostrzegając polityczne implikacje tego typu zjawisk, krytykują tworzenie się w sieci swoistych *horti conclusi*, miejsc odgradzonych od przestrzeni publicznej. Podkreślają, że istniejące obecnie metody tworzenia i archiwizowania danych przyczyniają się do powstawania sieci semantycznej. Specyficzne dla Internetu esperanto, konstrukcje semantyczne konstytuujące zbiór protokołów, które strukturyzują dane *online*, pozwalają autorom indeksować ich własne strony, czyniąc je czytelnymi dla maszyn i użytkowników w całej sieci.

Walory semantycznego modelu sieci, zastosowanego w usieciowionej przestrzeni miejskiej, zawierają się w tym, że pozwala on użytkownikom przechowywać dane w prawdziwie spersonalizowany sposób oraz składać informacje na własnych serwerach. To użytkownicy stają się odpowiedzialni za

25 A. de Souza e Silva, L. Hjorth, *Playful Urban Spaces. A Historical Approach to Mobile Games*, [w:] „Simulation & Gaming”, vol. 40, no.5, 2009, s. 8.

26 M. Tuters, *The Locative Commons...*, op. cit.

treści prezentowane na swoich stronach – projektant danej strony przestaje pełnić rolę jej zarządcy i kontrolera dostępu do jej zawartości²⁷. Sytuacja taka może być potraktowana jako wezwanie o nową, globalną odpowiedzialność w zarządzaniu informacją i wiedzą – wirtualna demokracja XXI wieku.

Ben Russel, zainspirowany przez obserwacje poczynione podczas festiwalu sztuki Burning Man w Newadzie – gdzie na pustyni zgromadziło się około dwudziestu pięciu tysięcy ludzi, aby uformować współczesne miasto w oparciu o ekonomię daru – postrzega media lokacyjne jako przenośną, tymczasową strefę autonomiczną. Uznaje też, że z kolektywnych działań odrębnych, egoistycznych jednostek, kierowanych przez inteligentny system, może powstać nowa forma życia zbiorowego, nowy układ społeczny, bazujący na utopijnych, skupionych na sobie wspólnotach. Mogłoby się wydawać, że rozważania Russela oraz innych badaczy mediów lokacyjnych sytuują się w kręgu refleksji nad *software art*, ale uwzględniając kontekst historyczny, należałoby raczej szukać analogii z utopijnymi propozycjami architektów z lat sześćdziesiątych, skupionych w grupach Archigram czy Superstudio²⁸.

Wspólne tereny – problematyka dostępu

Współczesna literatura dotycząca zorientowanej lokacyjnie łączności sieciowej skupia się na potencjale transformacyjnym wspólnot, promując powstanie czegoś na kształt sferycznie podzielonego Internetu przestrzennego. Inaczej niż Internet, utrzymywany z funduszy publicznych i oparty na otwartych standardach, znaczna część mobilnej łączności sieciowej należy do korporacji. Te zaś są zainteresowane kontrolowaniem całego systemu (zarówno na poziomie *software'u*, jak i *hardware'u*), a w efekcie wytwarzają wspomniane już *horti conclusi* – struktury, które skutecznie zniechęcają użytkowników do generowania własnych przekazów.

Niemniej jednak istnieje wielki, otwarty rezerwuar „zlokalizowanych geograficznie” (*geolocated, geomeshed*) treści, pochodzących ze wszystkich zakątków świata. To GIS, czyli Geographical Information System²⁹, opłacany z pieniędzy publicznych. Jakkolwiek niektóre kraje prowadzą politykę otwartego, publicznego dostępu do GIS, to zebrane tam dane są w stanie wykorzystywać jedynie profesjonaliści. Grupy takie jak Locative Media Network, usiłujące ułatwić dostęp do informacji przeciętnym użytkownikom, muszą przyjmować rolę lobbystów przemysłu GIS. Jest to niezbędne, aby dane gromadzone w GIS mogły docierać do badaczy zajmujących się nowymi mediami i kulturą wizualną, a także, aby GIS mógł się stać bazą o otartym dostępie.

27 J. Farman, *Mapping the Digital Empire...*, op. cit., s. 881

28 B. Russel, *Know Your Place...*, op. cit., s. 28.

29 J. Pickles, *A History of Spaces...*, op. cit. 230

Stawką w debacie nad problematyką mediów lokacyjnych ujętych jako transmedia jest nie tylko negocjowanie warunków publicznego dostępu do wielkich baz informacji, udostępnianych za pomocą programów o otwartym kodzie źródłowym, ale też konstruowanie odpowiedniej architektury informacyjnej, zdolnej obsługiwać tego typu struktury. Czy powstaną takie rozwiązania, które będą spełniały podstawowe wymogi weryfikowania informacji, a także umożliwiały dzielenie się danymi i pozwalały na włączanie danych lokacyjnych w przekazy krążące w geosieciach?³⁰ W XIX wieku architektura państwa narodowego opierała się na połączeniach kolejowych i wczesnych środkach telekomunikacji, XX wiek przyniósł rozwój społecznych sieci bezpieczeństwa, a XXI wiek będzie czasem, w którym domeny cyfrowe zostaną udostępnione szerokiej publiczności i nabiorą wymiaru wspólnotowego – o ile oczywiście będziemy czerpać z tradycji demokratycznych i mieli wolę dalej je implementować.

30 D. Pinger, *Cartographies Unbound*, op. cit., s. 459.

Anna Nacher

***Bio Mapping* Christiana Nolda – transmedialna retoryka wędrowna**

232

Twórczość Christiana Nolda sytuuje się w dziedzinie sztuki mediów lokacyjnych (*locative media*), czyli praktyk artystycznych, których sedno stanowią rozmaite polityki miejsca (umiejscowienia), lokacji, doświadczenia przestrzennego¹. Współcześnie – wraz z pojawieniem się łączności satelitarnej czy technologii GPS dostępnej zwykłym użytkownikom – zyskują one nowe formy mediatyzacji. W niniejszym tekście przedmiotem mojego zainteresowania będzie jeden z projektów Nolda, *Bio Mapping*², widziany jako forma zapośredniczenia praktyk przestrzennych oraz jako remediacja nowoczesnego dyskursu kartografii. Remediacja ta ma z jednej strony związek z doświadczeniem przemierzającego się w przestrzeni ciała, z drugiej zaś – z dyskursem miejsca, rozumianego nie tylko jako fizyczne dane, ale będącego też produktem społecznych strategii wytwarzania. Istotne jest bez wątpienia to, że *Bio Mapping* stanowi hybrydę mediów ekranowych, łączności bezprzewodowej, systemów informacji geograficznej oraz technologii namierzania i śledzenia. Charakterystyczna dla systemów informacji geograficznej, częściowa symulacja nie zrywa z tym, co rzeczywiste, a raczej inspiruje do postawienia na nowo pytania o pojęcie medium oraz jego związku z przestrzenią. W przypadku opisywanego projektu Nolda dodatkowo mamy do czynienia z urządzeniem przetwarzającym dane biometryczne pobierane bezpośrednio z powierzchni ludzkiego ciała – z urządzeniem rejestrującym fizjologiczne symptomy emocjonalnych reakcji na otoczenie. Uczestnik projektu, spacerowicz, staje się zatem aktorem transmedialnej i intermedialnej hybrydowej sieci. Jej działanie każe zapytywać o status ustabilizowanych technik reprezentacji miejsca (takich, jak mapowanie) – w tym układzie ujawniają one swój produktywny, socjokulturowy charakter.

1 O mediach lokacyjnych pisałam więcej w innym miejscu, zob. A. Nacher, *Postpanoptyzm w przestrzeni gestowej informacyjnie*. *Locative media jako media taktyczne*, [w:] „Kultura Współczesna”, nr 2 (60), 2009.

2 Por. <http://www.biomapping.net> (10.11.2009)

Miejskie dryfy

BioMapping wyrasta z wcześniejszych zainteresowań Nolda, do których bez wątpienia należy problematyka wspólnot i tłumu, technologii, przestrzeni publicznej oraz partycypacji. Jeszcze w czasie studiów zainteresowały go polityki nadzorowania tłumu, zwłaszcza strategie policji wobec demonstracji pokojowych i innych form aktywizmu miejskiego. Bazując na własnych doświadczeniach, wyniesionych z udziału w Mayday 2000 i 2001 w Londynie (kiedy grupa manifestantów, otoczona kordonem policji, była przetrzymywana na Oxford Street przez osiem godzin), poświęcił tym zagadnieniom książkę *Mobile Vulgus*³. Jest ona efektem nie tyle zdystansowanej obserwacji, ile uczestnictwa w zdarzeniu, które dla artysty okazało się być doświadczeniem wspólnotowym. W konsekwencji *Mobile Vulgus* sama w sobie stanowi odpowiedź na stosowane przez policję „środki prewencji” (*non-lethal weapon*). Książka zawiera bowiem płytę z zapętlonymi ścieżkami zawierającymi dźwięki o niskich częstotliwościach, które – po odpowiednim wzmocnieniu sygnału – mogą być wykorzystane jako narzędzie samoobrony w działaniach ulicznych. Kolejny projekt Nolda, realizowany w latach 2004-2005 *Crowd Compiler*⁴, także ujawnia zainteresowanie problematyką praktyk przestrzennych miejskiego tłumu: zainstalowana w miejscu publicznym kamera rejestruje sto ujęć w regularnych odstępach czasu, a specjalnie napisane oprogramowanie (oparte na kilku prostych algorytmach) dokonuje analizy kolejnych zdjęć, wyłapując dostrzegalne na nich zmiany. Na koniec – poprzez kompozytowanie kolejno wykonanych ujęć – powstaje pojedyncze zdjęcie, które w statycznej, jakby zamrożonej formie, uwiidocznia następujące w czasie zmiany. W ten sposób przepływ ludzi w mieście zyskuje graficzny wyraz, co zdaniem Nolda „poszerza nasze postrzeganie zmysłowe o ten normalnie niewidoczny »temporalny tłum« zajmujący przestrzeń publiczną”⁵.

Z takich doświadczeń wyrasta zainicjowany w 2004 roku projekt *Bio Mapping*⁶ – seria działań zrealizowanych między innymi w Londynie i okolicach, w San Francisco i Paryżu. W ich trakcie powstają swoiste emocjonalne i/lub sensoryczne mapy miast bądź ich dzielnic. Uczestnicy spacerują ulicami określonej dzielnicy miasta, wyposażeni w specjalnie do tego celu skonstruowane urządzenie z biometrycznymi sensorami, zwane Galvanic Skin Response, oraz nawigację GPS. Galvanic Skin Response opiera się na podobnej zasadzie działania jak wykrywacz kłamstw, czyli rejestruje zmiany temperatury i pot na powierzchni dłoni użytkownika, nadajnik GPS pozwala zaś na dokładną lokalizację miejsc, w których te zmiany zostały zarejestrowane. Pocenie dłoni jest bowiem syg-

3 Ch. Nold, *Mobile Vulgus*, Book Works, Londyn 2001.

4 Zob. <http://www.softhook.com/crowd.htm> (10.11.2009).

5 Strona Christiana Nolda, <http://www.softhook.com/crowd.htm> (02.10.2009).

6 Wszystkie działania prowadzone w ramach *Bio Mapping* są udokumentowane na stronach projektu: <http://publicbiopsy.net> lub przywołanej już <http://www.biomapping.net>.

nałem silnego pobudzenia emocjonalnego, a zebrane dane są prezentowane w formie graficznej w Google Earth⁷, na przykład w postaci trójwymiarowego grafu opisanego na mapie.

Miejska wędrówka zyskuje formę wizualną, informującą o miejscach występowania silnych bodźców (w przypadku projektu z Greenwich wysokość słupka na wykresie odpowiadała ich natężeniu) oraz o towarzyszących im emocjach uczestników projektu. Uczestnicy mają później możliwość wprowadzenia informacji na temat impulsów, które spowodowały u nich intensywną reakcję uczuciową. Mogą to być bardzo różne czynniki – począwszy od konieczności podjęcia decyzji, w którą stronę pójść, aż po moment spotkania ze znajomymi albo chwilową kłótnię z kimś bliskim. Urządzenie rejestruje tylko natężenie emocji, nie zaś ich rodzaj, stąd konieczność dodatkowych adnotacji po zakończonym spacerze. Zdaniem samego artysty, dzięki temu interfejs staje się dokładnym przeciwieństwem wykrywacza kłamstw: „Urządzenie do Bio Mappingu działa jak dokładna odwrotność wykrywacza kłamstw, który zakłada, że ludzkie ciało mówi prawdę, słowa natomiast – kłamią. W tym projekcie interpretacje ludzi oraz publiczna dyskusja na temat pozyskanych danych stają się prawdziwym zapisem ich doświadczenia i pozwalają nadać mu znaczenie. Mówiąc o informacjach, jakich dostarczyły ich ciała, wytwarzają nowy rodzaj wiedzy, łącząc »obiektywne« dane biometryczne i pozycję geograficzną z »subiektywną historią« jako nowym rodzajem psychogeografii”⁸.

Efektem kolejnych odsłon projektu była zawsze publikacja mapy, na której widniały graficzne reprezentacje miejskich wędrówek wraz z adnotacjami uczestników, tworzące rodzaj wspólnotowej „mapy emocjonalnej”. W projekcie *Greenwich Emotion Map*, realizowanym między październikiem 2005 roku a marcem 2006 roku i wpisującym się w dyskusję nad rewitalizacją tej dzielnicy Londynu, stworzono mapę poprzez połączenie osiemdziesięciu pojedynczych zapisów. Z kolei w San Francisco końcowy efekt był wynikiem dziewięćdziesięciu ośmiu pojedynczych spacerów. Jednocześnie każdorazowo jest to projekt mający charakter określonego czasowo procesu. W przypadku San Francisco, projekt trwał pięć tygodni. Został tam zrealizowany w 2007 roku, na zaproszenie prowadzonej przez artystów galerii Southern Exposure, która mieści się w dzielnicy Mission. Jest to ciesząca się dwuznaczną sławą okolica, zamieszkała przez artystów i bohemę, ale także przez wszelkiego rodzaju grupy mniejszościowe (blisko stąd do słynnej dzielnicy Castro), bezdomnych koczujących wprost na ulicy, dealerów narkotyków i prostytutki, których tradycyjnym „rewirem” jest Valencia Street. Na mapie, znakami szczególnego emocjonalnego zaangażowania były w tym wypadku barwne kropki o zróżnicowanej skali

7 Spacer Davida Smitha, opisany w The Guardian <http://technology.guardian.co.uk/news/story/0,,1754838,00.html> można „ściągnąć” w postaci „warstwy” Google Earth.

8 Ch. Nold, *Introduction*, [w:] idem (ed.), *Emotional Cartography*, wydawnictwo dostępne on-line <http://emotionalcartography.net/> (5.08.2009)

kolorystycznej, od czerni do jaskrawej czerwieni (najjaśniejsza czerwień odpowiadała najsilniejszym emocjom). Szczególne zagęszczenie czerwieni odnajdziemy zatem na przykład w okolicy stacji kolejki BART przy skrzyżowaniu Mission Street i 24th Street, co – według wyjaśnień uczestników – ma związek z faktem, że jest to obszar szczególnie „gęsty”, jeśli chodzi o rozmaite interakcje społeczne (zarówno te oczekiwane i pożądane, jak też zaskakujące i niepożądane). Mapa pokazuje także, że emocje „gromadzą się” wokół swoistych nisz oficjalnej struktury miasta, przywołujących osobiste wspomnienia, takich jak parki, skwery czy miejsca ozdobione *graffiti*.

Nieco odmiennie wyglądało to w Stockport, gdzie ponad 200 osób wzięło udział w dwumiesięcznym projekcie realizowanym w 2007 roku. Obejmował on działanie zatytułowane *Drawing Provocations*. Istotnym przedmiotem zainteresowania było to, jak postrzegają Stockport sami jego mieszkańcy i jakie problemy wydają im się najważniejsze. W celu zebrania danych na ten temat uczestnicy projektu rejestrowali codzienne, zwykłe rozmowy z mieszkańcami oraz prosili o wykonanie rysunków. Ich analiza wykazała, że pozornie banalne rozmowy łączą się w pewne klastry znaczeń, zgrupowane wokół pięciu głównych wątków: marginalizacji historii Stockport, rzeki Mersey (odgrywającej ważną rolę w historii miasta, lecz w latach osiemdziesiątych „schowanej” pod powierzchnią ulicy, co pociągnęło za sobą likwidację infrastruktury przemysłu związanego z rzeką), jednolitej przestrzeni handlowej złożonej głównie z sieciowych hipermarketów, niepełnowartościowej przestrzeni publicznej (braku miejsc, w których można byłoby spędzać czas z przyjaciółmi bez konieczności kupowania czegośkolwiek) oraz izolacji młodych ludzi. Podobny charakter miał projekt *Brentfort Biopsy*⁹, zrealizowany w 2008 roku we współpracy z Danielą Boraschi. Jego końcowy wynik celowo zaprezentowano w sposób fragmentaryczny i niekoherentny, aby w ten sposób uwypuklić wewnątrznie sprzeczną – a przynajmniej wielogłosową – tkankę miejskiej społeczności.

Nieco odmienna idea przyświecała projektowi *Newham Sensory Deprivation Map*¹⁰. Uczestniczyła w nim grupa trzydziestu czterech studentów z Newham Sixth Form College. Pracowali w parach: jedna osoba, wyposażona w urządzenie Galvanic Skin Response, pozbawiona możliwości patrzenia i słuchania, opowiadała o swoich wrażeniach sensorycznych podczas godzinnej eksploracji okolicy szkoły drugiej osobie, która także posługiwała się nawigacją GPS. Dane uzyskane za pomocą sensora, jak również wrażenia spacerującej osoby zostały następnie naniesione na interfejs mapy. Projekt miał nie tylko pokazać zubożenie doświadczenia zmysłowego, do jakiego dochodzi, gdy ogranicza się ono niemal wyłącznie do wzroku i słuchu, ale też uwypuklić problem „zanieczyszczeń sensorycznych” (*sensory pollution*), takich jak na przykład inwazyjne formy reklamy czy funkcjonalny hałas miasta związany z ko-

9 Zob. <http://www.softhook.com/brentford.htm> oraz <http://publicbiopsy.net/> (02.11.2009).

10 Zob. <http://www.newham.emotionmap.net/background.htm> (02.11.2009).

munikacją. Zdaniem artysty, zjawisku temu można zaradzić kreując odpowiednią „politykę sensoryczną”, która byłaby „polityką skoncentrowaną na ciele, wspierającą prawa człowieka w zakresie naszych własnych wyborów sensorycznych”¹¹. Podobna wersja projektu została także zrealizowana w Westminster w lutym 2008 roku.

Miejskie płynności

Projekty Nolda funkcjonujące pod zbiorczą nazwą *Bio Mapping* różnią się między sobą w szczegółach, ale posiadają też pewne wątki wspólne. Należy do nich problematyka mobilności, którą można dostrzec na wielu poziomach każdej z realizacji artysty. Mobilność będzie odnosić się nie tylko do przepływu miejskich nomadów czy do technik miejskiej psychogeografii (sam artysta chętnie przywołuje naczelną dla sytuacjonistycznych miejskich wędrówek kategorię dryfu), ale również do płynności samego doświadczenia przestrzennego oraz do migotliwej, zawsze wymykającej się tkanki miejsca. Jest to bowiem miejsce-metafora, które rozrasta się w głąb, ujawnia swój wymiar diachroniczny w kłaczowym związku z ludzką pamięcią. Słowami Michela de Certeau można powiedzieć, że dzięki projektom Christiana Nolda „koczownicze albo metaforyczne miasto przenika [...] do zrozumiałego tekstu zaplanowanego i czytelnego miasta”¹². Zauważmy, że mobilność oznacza także ruchomość znaczenia, jaką ucieleśnia metafora oparta na zasadzie transpozycji (czyli nieustannym przemieszczaniu się między porządkami semiotycznymi); będzie to miało istotne znaczenie dla szczególnego typu remediacji, jakiej Nold poddaje dyskurs mapy. Jak zauważa de Certeau, niestabilność ta jest wpisana w performatywne (stwarzające miasto) praktyki użytkowników „miejskiego »tekstu«, który piszą, a którego nie mogą odczytać”¹³. W trakcie chodzenia – tylko z pozoru zorganizowanego przez geometryczny porządek zaklęty w formach urbanistycznych i architektonicznych – tworzy się miasto, które wymyka się zarówno całościowej lekturze (drogi „wymykają się czytelności”¹⁴), jak i totalizującemu spojrzeniu, tkwiącemu u podstaw dyskursu mapy w jego nowoczesnym kształcie („obiektywnym” i „naukowym”, opartym na nieistniejącym, nieucieleśnionym punkcie widzenia).

Wydaje się, że *Bio Mapping* to coś więcej, niż wpisanie subiektywnych, osobistych historii i wrażeń w „obiektywnie” istniejącą mapę. Zrealizowany w Stoczkport projekt można postrzegać jako próbę przywrócenia „szczegółowości” miejsca, jego „mieszkalności”. Te zaczerpnięte od Michela de Certeau katego-

11 Ch. Nold, *Newham Sensory Deprivation Map*, <http://www.newham.emotionmap.net/background.htm> (02.10.2009).

12 M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 95.

13 Ibidem, s. 94.

14 Ibidem.

rie odsyłają do pewnej szczególnej pustki, która umożliwia pojawienie się znaczeń alternatywnych wobec „funkcjonalistycznego totalitaryzmu” przestrzennej organizacji miasta. Chodzi o pustkę w aspekcie produktywnym, zlokalizowaną na granicy języka – gdy zostaje ona wypowiedziana, ulega zawłaszczeniu i petryfikacji. Tym, co ją wypełnia, jest raczej działanie niż mówienie; w przypadku projektu Nolda działanie takie stanowi spacer – warto dodać, że wedle de Certeau spacer jest „dla systemu miejskiego tym, czym wypowiedzanie (*speech act*) jest dla języka lub zrealizowanych wypowiedzeń”¹⁵. Prymat geometrycznie zorganizowanego, jednowymiarowego funkcjonalizmu tworzy przestrzenie homogeniczne i semantycznie puste, aczkolwiek tym razem chodzi o pustkę mającą charakter negacji, a nie potencji. Michel de Certeau przywołuje przykład pewnej mieszkanki Rouen opisującej swoje miasto jako miejsce, w którym „nie ma żadnego szczególnego miejsca, poza moim domem, to właściwie wszystko... nic tu nie ma”¹⁶. W komentarzu francuski antropolog podaje swoją definicję „szczegółności” miejsca: „Nic »szczególnego«: nic, co by się odznaczało, co byłoby przywoływane we wspomnieniu lub bajce, nic naznaczonego obecnością innego”¹⁷. Nadające miejscu charakter „szczególny” opowieści, legendy i wspomnienia podlegają bowiem eksterminacji, która wiąże się z „samym funkcjonowaniem technostruktury”¹⁸. Przykładem może tu być zarówno rzeka w Stockport, zepchnięta pod powierzchnię miasta i całkowicie zabudowana, płynąca już tylko podziemnym korytarzem wyobraźni mieszkańców miasta i ich opowieści, jak i rozmaite lasy oraz zagajniki, siedliska wspomnień, pochłaniane przez wciąż rozbudowujące się osiedla Krakowa i innych polskich miast.

„Funkcjonalistyczny totalitaryzm” kolonizuje nie tylko tereny otaczające miasto, ale także jego wnętrze. Za pomocą procedur gentryfikacji eliminuje miejsca wyłamujące się z dyskursywnej przejrzystości: rozmaite miejskie skwerki, obszary, w których życie toczy się na ulicy, gdzie można spotkać półświatek, włóczęgów, żebraków i inne podmioty uznane za „niewygodne” w świecie podporządkowanym logice wydajności i efektywności. Wszystkie te obszary występują przeciw miastu jako „jednorodnej formie opowieści”¹⁹. Jednorodność tej opowieści nigdy nie jest jednak tak efektywna, jak mogłoby się wydawać: „Nadmiar i inność – pochodzące skądś szczegóły oraz nadwyżki – wnikają do znanych ram, do narzuconego porządku. W ten sposób otrzymujemy sam stosunek praktyk przestrzennych do ustalonego porządku. Porządek ów jest wszędzie z wierzchu nakłuty, podziurawiony przez elipsy, dryfowanie i ucieczkę sensu: to porządek-sito”²⁰.

15 Ibidem, s. 99.

16 Ibidem, s. 107.

17 Ibidem.

18 Ibidem.

19 Ibidem.

20 Ibidem, s. 108.

W przypadku *Bio Mappingu* mobilność będzie zatem organizować miejsce na różnych poziomach: zarówno w obrębie praktyki chodzenia (zróżnicowanej w swoich funkcjach), jak i w obrębie wspomnianej przed chwilą „porowatości” porządku funkcjonalnego. Istnieje jeszcze inny typ mobilności, szczególnie dobrze widoczny w projekcie zrealizowanym w Stockport oraz we wczesnym projekcie Nolda *Crowd Compiler*: chodzi tu o nieustanne aktualizowanie wymiaru czasowego miejsca, aktywowanie jego palimpsestowej struktury. W takim ujęciu miejsce jest czymś więcej niż tylko wyodrębnionym w pewien sposób kawałkiem przestrzeni: „Miejsca są fragmentarycznymi i zwiniętymi historiami, przeszłościami pozbawionymi czytelności przez innego, nagromadzonymi czasami, które mogą się rozwinąć, ale które występują tu raczej jako potencjalne opowieści, zagadki do rozszyfrowania, wreszcie symbolizacjami wyodrębnionymi z bólu lub rozkoszy ciała”²¹. *Bio Mapping* Nolda jest w tym ujęciu właśnie próbą dotarcia do owych „fragmentarycznych i zwiniętych historii”, przywołania „nagromadzonych czasów”, opowieści zamkniętych w ciele.

Zagadnienie to warto przywołać także w kontekście kontrowersji, jakie towarzyszą projektowi artyście, a mają związek ze stosowaną w nim technologią. Łączy ona w sobie techniki biometryczne i system GPS służący do lokalizacji i namierzania za pomocą łączności satelitarnej. Oba elementy stanowią ważne ogniwa współczesnych sieci kontroli i nadzoru. Sam Nold zresztą nie tai, że otrzymywał propozycje komercyjnego wykorzystania *Bio Mapping*: interesowali się nim agenci obrotu nieruchomościami (dla których informacje o emocjach towarzyszących poszczególnym lokalizacjom mogłyby mieć przełożenie na strategię marketingowe), agencje reklamowe (poszukujące możliwości konstruowania całych *brandscape*s opartych na emocjonalnych portretach miast), a także przemysł samochodowy (dla którego istotne znaczenie miałyby informacje o miejscach szczególnie silnego natężenia stresu). Nietrudno sobie też wyobrazić, że tego typu projekt mógłby zostać przejęty i zniekształcony w dobie aplikacji kontekstowych, umożliwiających precyzyjne wysyłanie komunikatów reklamowych za pomocą mobilnych urządzeń rozmaitego typu. *Bio Mapping* cieszył się też zresztą sporym zainteresowaniem mediów głównego nurtu: informacje o nim można było znaleźć między innymi w CNN, BBC, czy w Discovery Channel News.

Nold posługuje się technologiami kontroli i nadzoru na zasadzie sytuacjonistycznego *détournement*, a zatem dokonuje przechwycenia technologii i wykorzystuje ją wbrew regularnym zastosowaniom. Artysta podkreśla konieczność zmiany naczelnej metafory dyskursu technologii – w podobną stronę zmierną także jego najnowsze projekty, osnute wokół tzw. radiowego kodu kreskowego (RFID – Radio Frequency Identification). Jego zdaniem, na obecnym etapie, gdy technologia jest stosunkowo świeża, potencjalne artystyczne wykorzystania o charakterze taktycznym i subwersywnym mogą ująć ją w od-

21 Ibidem, s. 109.

mienny zestaw metafor i w ten sposób zmienić jej wykorzystanie. Jak już zostało wspomniane, na podobnej koncepcji oparty jest projekt *Bio Mapping*. Narzędzia kontroli i nadzoru są w nim wykorzystywane do zdobywania oraz interpretacji danych biometrycznych nie przez instytucje zarządzające informacją o nomadycznych podmiotach, ale przez samych uczestników i wytwórców tkanki miasta – istniejącego w ciągłym napięciu między funkcjonalną statycznością a przepływami. Cały układ nabiera charakteru hybrydowej sieci, w której ludzkie podmioty są tylko jednym z ogniw. Skutkuje to odmienną ekonomią medialną tego projektu: medium służy nie tylko reprezentacji, ale również tworzeniu więzi z miejscem. Nic dziwnego, że sednem tego procesu jest remediacja mapy i dyskursu kartografii opartego na kartezyjańskiej siatce geometrycznej, co odsyła nas do możliwości alternatywnych sposobów mapowania.

Kartografia przestrzeni jako alternatywa wobec kartografii miejsca

Bio Mapping jest przede wszystkim remediacją mapy, jednego z najstarszych „gatunków” infografiki. Nold nie jest jedynym artystą, który umieszcza mapowanie w centrum swych artystycznych zainteresowań. Innych wymownych przykładów dostarcza WE ARE HERE Map Archive²², projekt dokumentujący alternatywne praktyki mapowania służące artystom, designerom i aktywistom jako „pomoc w prezentacji ich pytań, analiz i propozycji w obszarze przestrzennych polityk współczesnego życia”²³. Tak rozumiane praktyki mapowania stają się „eksperymentami krytycznej kartografii”. Rozmaitość map została tu ujęta w trzy kategorie: władza i złożoność, zasoby i aktywa, wizje alternatywne wobec dominującej geografii.

Archiwum krąży obecnie po Stanach Zjednoczonych i Kanadzie jako objazdowa wystawa „Geografia Eksperymentalna”, zorganizowana przez Nato Thompsona, niezależnego kuratora związanego z nowojorskim Creative Time (Nowy Jork). Katalog wystawy, zatytułowano, co znamienne, *Experimental Geography. Radical Approaches to Landscape, Cartography and Urbanism*²⁴. Wśród autorów zawartych tam tekstów można znaleźć między innymi artystę i geografę Trevora Paglena (autora koncepcji geografii eksperymentalnej²⁵), The Center for Urban Pedagogy (organizację z Brooklynu, zaangażowaną w edukacyjne projekty wspólnotowe oraz działania z obszaru interpretatywnych praktyk miejskich, które – jak projekt *Mapping the Concourse*, zrealizowany w 2008 roku

22 Zob. <http://mapsarchive.org> (02.09.2009).

23 Zob. <http://mapsarchive.org/about/> (02.09.2009).

24 N. Thompson (ed.), *Independent Curators International, Experimental Geography. Radical Approaches to Landscape, Cartography and Urbanism*, Melville House Books, New York 2009.

25 Zob. T. Paglen, *Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space*, [w:] „The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture”, wersja online: <http://www.brooklynrail.org/2009/03/express/experimental-geography-from-cultural-production-to-the-production-of-space> (11.11.2009).

w Bronxie – także wykorzystują kreatywne mapowanie) oraz Raqs Media Collective (kolektyw artystyczny z Delhi, znany z szeregu działań w obszarze mediów taktycznych, ale zainteresowany także ambiwalencjami nowoczesności oraz – jak pokazała to instalacja *Five Pieces of Evidence* pokazana na Biennale Weneckim w 2003 roku – różnymi sposobami mapowania przestrzeni miejskiej; członkowie grupy byli również współkuratorami Manifesta 7 w 2008 roku). Raqs Media Collective sygnuje też jeden z tekstów opublikowanych we wspomnianej już antologii pod redakcją Nolda, *Emotional Geography*, stanowiącej podsumowanie projektu *Bio Mapping*. Tekst jest poświęcony antropometrii, danym biometrycznym oraz koncepcji tożsamości jako efektu procedur statystyki i matematycznego „uśredniania”. Kolektyw jest zresztą od początku swego istnienia aktywny na polu teorii, o czym świadczy seria antologii *Sarai Reader*²⁶, poświęconych problematyce sytuującej się na styku polityki, sfery publicznej, kultury miejskiej i oddolnych praktyk oporu. Regularnie pojawia się tam tematyka związana z wielorakim rozumieniem miejsca i umiejscowienia. Teksty Trevora Paglena i Center for Urban Pedagogy można z kolei odnaleźć w *Atlasie radykalnej kartografii*, wydanym w styczniu 2008 roku nakładem Journal of Aesthetics and Protest Press²⁷. Procedury mapowania znajdują się w centrum zainteresowania podczas wielu imprez poświęconych działaniom artystycznym w przestrzeni zurbanizowanej – w mieście, które w coraz większym stopniu jest dziś nasycone różnymi interfejsami wzbogaconej lub rozszerzonej rzeczywistości (*augmented reality*). Przykładem może być Conflux, doroczny nowojorski festiwal „współczesnej psycho geografii”²⁸.

Bio Mapping – symptomatyczny dla wielu działań inicjowanych przez współczesnych psycho geografów – jest zatem projektem, dla którego najbardziej owocnym kontekstem interpretacyjnym wydaje się być problematyka transmedialności utożsamianej z wielością różnorodnych postaci remediacji. Swoistą remediacją będzie tu zarówno przeniesienie praktyk z innego medium (o ile oczywiście traktować miasto, jak sugeruje to de Certeau, jako rodzaj specyficznego tekstu), jak i odesłanie do alternatywnych praktyk mapowania, istniejących już wcześniej, ale dotychczas spychanych na ubocze, zapomnianych bądź wyrugowanych przez dominujący dyskurs kartografii.

Co jednak właściwie podlega mapowaniu w przypadku projektu Nolda? Nie tyle samo miejsce, ile jego wielorakie doświadczenie. Sięgając raz jeszcze po terminologię Certeau, zaryzykuję tezę, że reprezentację zyskuje tu nie miejsce, a przestrzeń. Miejscem jest bowiem wszelki porządek „decydujący o rozmieszczeniu elementów w stosunkach współlistnienia. [...] Miejsce jest więc tymczasową konfiguracją położeń. Implikuje wskazywanie stabilności”²⁹. Przestrzeń

26 Zob. Sarai Reader 01-07, <http://www.raqsmediacollective.net/books2.html> (02.11.2009)

27 L. Mogel, A. Bhagat (eds.), *An Atlas of Radical Cartography*, Journal of Aesthetic and Protest Press, New York 2008.

28 Zob. <http://confluxfestival.org> (10.11.2009).

29 M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, op. cit. s. 117.

jest zaś domeną ruchu, praktyki, ucieleśnienia. De Certeau nazywa ją „praktykowanym miejscem”³⁰ oraz opisuje jako „krzyżowanie się ciał w ruchu”³¹. Przestrzeń, „uaktywniona przez zespół rozpościerających się w niej ruchów”³², byłaby konkretną wypowiedzią, dyskursywną realizacją systemu języka, jaki stanowi miejsce. Odmienność przestrzeni od miejsca jest ściśle związana z różnicą pomiędzy działaniami podmiotów historycznych a nieruchomymi obiektami³³. Odpowiednikami tej różnicy są według de Certeau dwa rodzaje symbolizacji i dwie przestrzenie antropologiczne: trasa („dyskursywny ciąg działań”³⁴) i mapa („scalające spłaszczanie spostrzeżeń”³⁵). Wedle tworzonej przez niego historii kartografii, mapa wyeliminowała z obszaru reprezentacji działania, pozostawiając iluzję czystości obiektywnego przedstawienia obiektów. Pierwotnie obejmowała jednak ślady wytwarzających ją procedur działania (na mapie mógł się na przykład pojawiać żaglowiec, dzięki któremu możliwe było wykreślenie linii wybrzeża). W tym świetle odpowiedź na pytanie o to, co mapuje projekt Nolda, brzmi następująco: *Bio Mapping* stanowi próbę przywrócenia dyskursywnej historii mapy i daje wyraz doświadczeniu i praktykowaniu przestrzeni, a nie tylko reprezentacji miejsca. W tym sensie stanowi trasę, nie zaś mapę.

Archeologia mapowania

Kategorie „miejsca”, „przestrzeni” oraz „lokalizacji” ulegają problematyzacji nie tylko za sprawą namysłu teoretycznego w obszarze humanistyki, związanego ze „zwrotem przestrzennym”³⁶, ale także w ramach *site-specific art*, rozwijającej się początkowo jako sztuka postkonceptualna³⁷. Jak się wydaje, za jej szczególnie typ można uznać projekty z dziedziny sztuki mediów lokacyjnych (*locative media art*) – Trevor Paglen określa je mianem „*techno-site-specific*”³⁸. Pojęcie przestrzeni, jakie proponuje de Certeau, zakłada przemieszczanie się ucieleśnionych miejskich wędrowców, którzy nie są zwykłym dodatkiem do obiektywnie istniejących obszarów, ale warunkiem ich zaistnienia. Fakt ten uwzględniają niemal wszystkie mapy, jakie powstały w ramach projektu *Bio*

30 Ibidem.

31 Ibidem.

32 Ibidem.

33 Ibidem, s. 118

34 Ibidem, s. 119. Warto zauważyć, że w odniesieniu do mediów lokacyjnych (i szerzej – geomediiów) T. Thielmann pisze o dwóch typach mapowania: adnotacyjnym (praktyka wirtualnego „tagowania”) oraz fenomenologicznym (praktyka śledzenia trasy). Zob. T. Thielmann, *Locative Media and Mediated Localities. An Introduction to Media Geography*, [w:] „Aether. The Journal of Media Geography”, vol. 5a, Spring 2010.

35 Ibidem.

36 Zob. E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005. Zob. także hasło „zwrot przestrzenny” w antologii E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Universitas (w druku).

37 Interesującą perspektywę proponuje przede wszystkim Miwon Kwon – zob. M. Kwon, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge and Londyn 2002. Zob. także R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.

38 T. Paglen, *Experimental Geography...*, op. cit.

Mapping. Były one realizowane za pomocą złożonych sieci medialnych, stanowiących – o czym pisałam w innym miejscu³⁹ – hybrydy technik reprezentacji i symulacji.

Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na dwie logiki remediacji: logikę „transparentnej bezpośredniości” (*transparent immediacy*), jak w przypadku rzeczywistości wirtualnej czy grafiki 3D, kiedy doświadczamy złudzenia pełnego zanurzenia w wygenerowanym świecie, oraz logikę „hipermediacji” (*hypermediacy*), odnoszącej się do doświadczenia bycia w sieci relacji, bycia „podłączonym” (*connected*). W ujęciu autorów koncepcji remediacji, Jaya Davida Boltera i Richarda Grusina⁴⁰, pierwsza logika zakłada dążenie do usunięcia interfejsu ze świadomości użytkowników, po to, aby wywołać złudzenie autentyczności; w grę wchodzi tu medium, którego „celem jest zniknięcie”⁴¹. Druga logika wiąże się nie tylko z funkcjonowaniem w trybie przełączania się między „wirtualnym” i „realnym”, ale także z rosnącą świadomością samej mediatyzacji. W tym przypadku mamy do czynienia z autorefleksyjnością medium: będzie ono stanowiło pewien problem dla odbiorcy, będzie zmuszało go do nieustannego zapytywania o proces mediatyzacji. Przekłada się to na zasadniczy element procesu remediacji, jakim jest nieustanne, refleksyjne przywoływanie starszych mediów i wykorzystywanie tworzonych przez nie kontekstu do rekonfiguracji mediów aktualnych (przepływ oznacza bowiem wzajemne zmiany dokonujące się w obrębie medialnej ekologii, wbrew rozpowszechnionym narracjom o postępie).

Bio Mapping spełnia wszystkie te kryteria: włącza ludzi w sieci medialne o wysokim stopniu złożoności i prowokuje pytania o relacje między skórą człowieka, przestrzenią, technologiami łączności satelitarnej oraz siatką geometryczną, na której oparty jest dyskurs kartografii (współrzędne GPS). Wyraźnie ukazuje iluzję „obiektywności” wpisaną w dyskurs kartografii, z którego wyłączone ludzkie doświadczenie oraz aktorów spoza świata ludzi (w tym również maszyny, przyrządy pomiarowe czy techniki reprezentacji). *Bio Mapping* odsyła jednocześnie do alternatywnych dyskursów mapowania: zarówno historycznych (warto tu wspomnieć średniowieczne mapy, będące raczej opowieściami niż dwuwymiarowymi reprezentacjami⁴²), jak i związanych z odmiennością kulturowych praktyk mapowania (de Certeau wspomina o mapach japońskich oraz azteckich, uwzględniających w większym stopniu wędrówkę niż reprezentację miejsca⁴³). Istnieją także sposoby zapisu wędrówki za pomocą dyskursów opartych na zupełnie odmiennym paradygmacie niż wzrokocentryczny. Jako przykłady można przywołać takie formy śpiewane lub melorecytowane, jak

39 Zob. A. Nacher, *Przestrzeń post-panoptykonu – od Digital Earth do Google Maps*, [w:] „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 1 (5), 2009.

40 J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge 2000.

41 Ibidem, s. 20.

42 Zob. A. Krawiec, *Globalny obraz nie-globalnego świata: obraz świata w kartografii uniwersalnej średniowiecza i renesansu*, [w:] „Kultura – Historia – Globalizacja”, nr 4, 2009, wersja online <http://www.khg.uni.wroc.pl/?type=artykul&id=38> (15.01.2010).

43 M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, op. cit.

songlines australijskich Aborygenów lub *joik* w kulturze Sapmi⁴⁴. Projekt Nolda rysuje się w tym kontekście interesująco, gdyż wciąż mieści się w paradygmacie wzrokocentrycznym, ale zarazem jest organizowany przez doświadczenie ruchu ciała w czasoprzestrzeni.

Istnieją wreszcie współczesne formy alternatywnego mapowania, jak wspomniana już geografia eksperymentalna, psychogeografia, która ma swoją długą historię (celowo pomijam jej sytuacjonistyczny i krytyczny rodowód jako rutynowo przywoływany i oczywisty), a także propozycje, o których wspomina w swojej książce Nigel Thrift⁴⁵. Przywołuje on mianowicie koncepcję geografii czaso-przestrzennej szwedzkiego badacza Torstena Hägestranda, zapisywanej za pomocą diagramów przypominających – zdaniem samego autora – systemy notacji muzycznej. Także i w tym przypadku eksperymenty z zapisem są uzasadnione dążeniem do takiego namysłu nad przestrzenią, który byłby zorientowany przede wszystkim na trajektorie, a nie na statyczne lokalizacje – i to nie tylko trajektorie cielesnych ludzkich podmiotów, ale także innych organizmów oraz obiektów nieożywionych. Ich ścieżki bowiem nieustannie się ze sobą krzyżują.

44 W myśl teorii tzw. „linii śpiewu” (*songlines*), u australijskich aborygenów wiedzę o drogach wyznaczonych przez duchy przodków przechowują pieśni, tradycyjne opowieści, malunki i tańce (por. B. Chatwin, *Ścieżki śpiewu*, przeł. J. Ruszkowski, Wydawnictwo Zysk i Ska., Poznań 1998). Interesującą tradycję oznaczania przestrzeni (zawsze nasyconej wspomnieniami i wydarzeniami z życia ludzi), służącą m.in. do orientacji w terenie, a także często będącą wyrazem zachowywania z nią szczególnego związku, stanowi także forma tradycyjnego śpiewu Saamów, *joik* (por. M. Arnberg, I. Ruong, H. Unsgaard (eds.), *Yoik: A Presentation of Saami Folk Music*, Caprice Records, Stockholm 1997 oraz towarzyszący książce, trójplytowy album CD.)

45 N. Thrift, *Spatial Formations*, Sage Publications, New Delhi and Londyn 1996.

Maciej Ożóg

Inwigilacja jako sztuka, sztuka wobec inwigilacji. Technologia CCTV w performance'ach Steve'a Manna i Michelle Teran

244

Ubicomp – między utopią a antyutopią

Choć współcześnie partycypacja staje się podstawową formą relacji z mediami, to powszechne współuczestnictwo w produkcji globalnego medialnego spektaklu rzadko idzie w parze ze świadomością licznych uwarunkowań i konsekwencji wynikających z aktywnego zaangażowania. Fakt ten nie powinien budzić zdziwienia. Technologie są najczęściej wykorzystywane bezrefleksyjnie, gdyż cechą efektywnej i funkcjonalnej technologii jest niewidzialność, działanie na obrzeżach pola percepcyjnego, a zarazem na antypodach krytycznej refleksji¹. „Najważniejsze technologie to te, które znikają. Wplatają się one w tkankę codziennego życia, dopóki nie staną się od niego całkowicie nieodróżnialne”².

Przywołane powyżej słowa Marka Weisera uznać można za kwintesencję Ubicomp'u. Choć teza o transparentności technologii może się wydawać cokolwiek przesadzona³, to niesie ze sobą znaczący – choć nie brany pod uwagę przez samego Weisera – kontekst. Wizja wszechobecnej i przyjaznej technologii pozytywnie waloryzuje proces naturalizacji *techné*. Jego „jasnej” stronie towarzyszy jednak „ciemny” rewers. „Bezsłowny” charakter technologii nie tylko gwarantuje jej efektywność, ale również przyczynia się do wzrostu automatyzmu jej użycia. W konsekwencji stłumieniu ulegają pytania o techniczną i kulturową specyfikę określonych urządzeń, a także o ich społeczno-kulturowo-ideologiczny sens, znajdujący wyraz w logice ich użytkowania, w regułach i standardach, które wyznaczają, a zarazem kontrolują swobodę ich wykorzystania. Uznając, iż proponowana w ramach Ubicomp'u wizja świata staje się faktem w XXI wieku, chciałbym jednocześnie skupić się na tych praktykach, które zakładają krytyczny dystans wobec technologii i wykraczają poza jej transparentność, a tym samym przynajmniej częściowo ujawniają jej ambiwalentny status i nieoczywiste znaczenie.

1 G.C. Bowker, S.L. Star, *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*, MIT Press, Cambridge 1999.

2 M. Weiser, *The Computer for the Twenty-First Century*, [w:] „Scientific American”, vol. 265, no. 3, 1991, s. 1.

3 Zob. A. Nacher, *Panoptyzm w przestrzeni gęstej informacyjnie*. Locative media jako media taktyczne, [w:] „Kultura Współczesna”, nr 2 (60), 2009, s. 139.

Użycie taktyczne jako przekroczenie medium

O ile swoista kolonizacja przestrzeni publicznej i prywatnej przez wszelkiego rodzaju technologie nie jest niczym nowym, o tyle powszechność dostępu do nich i demokratyzacja ich użycia są ściśle związane z rozwojem interaktywnych narzędzi komunikacji bezprzewodowej (laptopów, palmtopów, telefonów komórkowych, urządzeń lokalizacyjnych GPS) oraz Internetu. Nowość tych mediów wynika przede wszystkim z faktu, iż są skierowane do indywidualnych użytkowników, a raczej oddane w ich ręce. Uzyskują oni możliwość aktywnej manipulacji hardwarem i softwarem, co z kolei pozwala na personalizację i indywidualizację zarówno samych urządzeń, jak i sposobów ich wykorzystania. Dzięki temu zasadniczo zmienia się pozycja użytkownika, który zyskuje możliwość partycypacji w produkcji medialnej. Do zmiany tej przyczynia się odejście od scentralizowanego modelu relacji między aktywnymi dysponentami technologii i jej biernymi konsumentami, który charakteryzował media transmisyjne. Zastępuje go nowa forma organizacji przestrzeni medialnej, jaką jest ahierarchiczna, rozproszona sieć powszechnej wymiany informacji i interaktywnej produkcji znaczeń⁴.

Dzięki tym cechom nowe media sprzyjają emancypacyjnemu wykorzystaniu technologii⁵. Choć, jak zauważał Hans Magnus Enzensberger, „każde użycie mediów zakłada manipulację” i każde medium jest z zasady „brudne”⁶, to możliwe jest jednak wykroczenie poza wpisana w nie logikę użycia, a tym samym uwolnienie się – częściowe i tymczasowe – od narzuconego z zewnątrz i centralnie kierowanego modelu jego wykorzystania. Jak zauważa Alexander R. Galloway, zaproponowana przez Enzensbergera definicja emancypacyjnego użycia mediów doskonale sprawdza się w odniesieniu do mediów cyfrowych⁷. Koncentrując uwagę na analizie fenomenu Internetu i charakterystycznej dla tego medium formy kontroli protokolarnej, Galloway sięga po koncepcję społeczeństwa kontroli Gilles’a Deleuze’a. Powołuje się też na analizy Michaela Hardta i Antonia Negriego⁸. Dzieli z nimi przeświadczenie, iż u progu XXI wieku podstawowym modelem organizacji społeczeństwa jest rozproszona sieć, w której takie kategorie, jak centrum, hierarchia czy peryferia przestają mieć za-

4 Podkreślając emancypacyjny charakter technologii cyfrowych, daleki jestem od często bezkrytycznego optymizmu technologicznego. Nowe media sprzyjają demokratyzacji i uwłaszczeniu, jednakże, jak zauważa Mark Andrejevic, „obietnica partycypacji” w żadnym wypadku nie może być traktowana jako konieczność wprost wpisana w naturę samej technologii. Ambivalentna natura technologii cyfrowych, co pokazuje Andrejevic, wynika z zawłaszczenia dyskursu o interaktywności przez triumwirat rynku, rozrywki i polityki, ale także, jak zauważa z kolei Ryszard Kluszczyński, ze specyfiki samej technologii interaktywnej opartej na sprzężeniu kontroli i emancypacji – zob. M. Andrejevic, *iSpy. Surveillance and Power in the Interactive Era*, University Press of Kansas, Lawrence 2007 oraz R.W. Kluszczyński, *Między emancypacją a kontrolą. Sztuka interaktywna w perspektywie kulturowej*, [w:] „Kultura Współczesna”, nr 2 (60), 2009, s. 115-135.

5 H. M. Enzensberger, *Constituents of a Theory of the Media*, [w:] T. Druckrey (ed.), *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*, Aperture, New York 1996, s. 62-86.

6 Ibidem, s. 67.

7 A.R. Galloway, *Protocol. How Control Exist after Decentralization*, MIT Press, Cambridge 2004, s. 56-58.

8 Zob. G. Deleuze, *Postscript on the Society of Control*, [w:] „October”, vol. 59, 1992, s. 3-7; M. Hardt, A. Negri, *Imperium*, przeł. S. Ślusarski, A. Kotbaniuk, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2005.

stosowanie, zaś kontrola i władza znikają, „rozpływają się” w nieskończenie rozrastającej się sieci informacyjnej. Wraz z zanikiem panoptycznej struktury władzy zastosowanie tracą również tradycyjne formy oporu wobec instytucjonalnego „wroga”. Ze względu na to, że władza jest wszędzie i nie daje się jednoznacznie zlokalizować, opór przestaje mieć charakter wyjątkowy – przejawia się raczej w „małych”, codziennych aktywnościach. Uznając Internet za najważniejszą technologię społeczeństwa sieciowego, Galloway wskazuje, iż opór wobec technologicznie upowszechnianej i niewidocznie sprawowanej władzy jest wręcz tożsamy z wykorzystaniem technologii. Sądzę, iż diagnoza ta może być odniesiona do wszystkich technologii otwartych na aktywną partycypację użytkowników.

246

Szczególne znaczenie w tym kontekście mają takie formy użycia technologii, które występują przeciwko dyktowanym przez rynek tendencjom do uniwर्सalizacji i standaryzacji urzędów oraz sposobów ich użycia. Niestandardowe, a często też celowo błędne użycie jawi się jako gest wyzwolenia z niewidzialnych sieci „mikrowładzy”, w których snuciu ściśle współpracują ze sobą producenci technologii, wytwórcy medialnych produktów i instytucjonalni nadawcy. Jak zauważał Michel de Certeau, w obliczu rozproszonej kontroli to już nie bierni, ale aktywni „konsumenci odzyskują przestrzeń zagospodarowaną przez techniki produkcji społeczno-kulturowej”⁹. Emancypacyjne użycie mediów jest realizowane na drodze konsumpcji rozumianej jako forma oddolnej produkcji, jako doraźne działania taktyczne, które „charakteryzuje się podstępami, rozpadem zależnym od sposobności, kłusowaniem, skrytością, nieustannym szemraniem, czyli, w sumie, niby-niewidzialnością, gdyż nie ujawnia się ona przez własne produkty [...], ale przez sztukę używania produktów jej narzuconych”¹⁰.

W dalszej części niniejszego tekstu skupię się na analizie prac Steve’a Manna i Michelle Teran – dwojga artystów, których aktywność w pełni można określić mianem „sztuki używania produktów”. Zaangażowanie w problematykę społeczną, polityczną i ekonomiczną, znajdujące wyraz w krytyce biurokratycznych instytucji oraz procesów centralizacji, standaryzacji i unifikacji, ale także posługiwanie się metodą zawłaszczenia i sytuacjonistycznego *détournement* upodabniają ich realizacje do praktyk z obszaru mediów taktycznych¹¹. Z kolei to, iż włączają indywidualnych użytkowników technologii w akcje artystyczne, przekazują im skonstruowane przez siebie narzędzia, a przede wszystkim skłaniają do samodzielnego „wywrotowego” wykorzystania technologii, zbliża

9 M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. XXXVIII.

10 Ibidem, s. 32.

11 Na temat mediów taktycznych zob. G. Lovink, *Dark Fiber: Tracking the Critical Internet Culture*, MIT Press, Cambridge 2002; J. Richardson, *The Language of Tactical Media*, http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors2/richardsoncontext2.html (25.01.2010); D. Garcia, G. Lovink, *The ABC of Tactical Media*, <http://www.net-time.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html> (25.01.2010).

ich działalność do teorii i praktyki *design noir*¹². Próbując określić specyficzne dla tych artystów podejście do technologii, korzystam z kategorii „taktycznego wtórnego użycia” (*tactical reuse*) zaproponowanej przez Garneta Herza. Opisuje ona takie formy wykorzystania technologii, które występują przeciwko powszechnie przyjętemu sposobom jej użycia i mają na celu ujawnienie oraz analizę ideologicznych, politycznych i ekonomicznych determinant wyznaczających ich kulturowy status¹³. Analiza obejmuje w tym wypadku sam dyspozytyw wykorzystywanej technologii jako to, co podlega krytycznemu przekroczeniu w samym akcie „taktycznego wtórnego użycia”. W kontekście technologii medialnych tak właśnie, to znaczy jako przekroczenie dyspozytywu, będą rozumiał kategorię transmedialności.

Sousveillance – CCTV jako narzędzie oporu wobec technologicznej inwigilacji

Żyjemy w czasach, gdy technologie inwigilacyjne stały się faktycznie wszechobecne. Stała obserwacja i nadzór nie budzą już powszechnego sprzeciwu. Z jednej strony są przyjmowane jako niezbędny i oczywisty koszt życia w warunkach permanentnego zagrożenia terroryzmem, z drugiej zaś traktowane jako warunek partycypacji w korzyściach płynących z uczestnictwa w procesie globalnej wymiany informacji. Oparty na zasadniczej asymetrii władzy, panoptyczny model społeczeństwa nie przeszedł jednak do historii wraz z pozornym, jak się okazuje, triumfem liberalnej demokracji. Przeciwnie, w zakamuflowanej formie obecny jest on w przestrzeni, jaką wyznacza istnienie państwowego systemu bezpieczeństwa publicznego, ponadnarodowych korporacji określających zasady gry na światowym rynku oraz mediów formatujących informacje dla globalnej widowni i dostarczających globalnej rozrywki. Bezpieczeństwo, zysk, efektywność i spektakularność to podstawowe kategorie wyznaczające zręby niematerialnego, elektronicznego neopanoptikonu.

Ta skrótowa diagnoza współczesnego społeczeństwa kontroli stanowi punkt wyjścia dla eksperymentów w zakresie *sousveillance*, czyli „oddolnego nadzoru”, prowadzonych przez Steve’a Manna. W jego ujęciu *sousveillance* to teoria i praktyka o charakterze subwersyjnym, mająca na celu krytykę instytucjonalnego nadzoru. To działania, które zmierzają do ujawnienia asymetrii władzy, analizy struktur i mechanizmów kontroli, a także rekonfiguracji i od-

12 *Design noir* – bądź *critical design* – to pojęcie wprowadzone przez Anthony’ego Dunne’a oraz Fionę Raby. Opisuje ono proces projektowania przedmiotów, same te przedmioty oraz sposoby ich użycia jako działalność krytyczną skierowaną przeciw dyktatowi konsumeryzmu. Zob. A. Dunne, F. Raby, *Design Noir: The Secret Life of Electronic Objects*, Birkhauser, Basel 2001; A. Dunne, *Hertzian Tales: Electronic Products, Aesthetic Experience and Critical Design*, MIT Press, Cambridge 2006.

13 G. Hertz, *Methodologies of Reuse in the Media Arts: Exploring Black Boxes, Tactics and Archaeologies*, [w:] *Proceedings of Digital Art and Culture Conference 2009*, University of California Irvine, Irvine 2009, <http://www.escholarship.org/uc/item/5r8842r6> (27.01.2010).

wrócenia „nadzorującego spojrzenia” na drodze taktycznego przejęcia i wykorzystania nowoczesnych technologii inwigilacji. Jako forma „refleksjonizmu” (*reflectionism*)¹⁴, praktyka ta polega na wykorzystaniu urządzeń przeznaczonych do inwigilacji w celu zaskakującej zmiany wzajemnej pozycji oraz relacji obserwujących i obserwowanych.

Przy pomocy skonfigurowanych dla potrzeb określonego projektu przenośnych systemów, na które składają się połączone w różnych układach kamery wideo, projektory multimedialne, ekrany LCD oraz komputery służące magazynowaniu danych i ich dystrybucji w Internecie, Mann przeprowadza interwencje w przestrzeni publicznej. Ich celem jest z jednej strony ujawnienie systemu stałego i wszechobecnego technologicznego monitoringu, z drugiej zaś problematyzacja uzasadniającej taki stan rzeczy retoryki nadzoru w imię bezpieczeństwa. Akcje Manna kwestionują nierówny statusu nadzorowanych i nadzorujących, stawiając prowokacyjne pytania: z jakich powodów, w jakim celu, w czym imieniu oraz interesie prowadzona jest inwigilacja?

W przypadku takich projektów, jak *Shooting Back*, obserwacja obserwujących nie tylko staje się źródłem wiedzy o charakterystycznych postawach, reakcjach i stanie świadomości samych funkcjonariuszy systemu nadzoru, ale też dotyka kwestii społecznej oceny tego typu praktyk. Przyjmując formę improwizowanej psychodramy, interwencje Manna wnikają – by użyć sformułowania samego artysty – „działających na pierwszej linii frontu” funkcjonariuszy i agentów instytucji w zaskakujące, często konfliktowe sytuacje bezpośredniego sprzeciwu wobec nadzoru lub ostentacyjnie prowadzonej, oddolnej obserwacji. Pierwszym celem jest skłonienie pracowników instytucji nadzorujących do refleksji nad miejscem, jakie zajmują w obrębie tychże organizacji, nad procedurami nadzoru, które często bezrefleksyjnie stosują, a także nad retoryką usprawiedliwiającą ich postępowanie¹⁵. Przyjęta przez artystę metoda pozwala na odsłonięcie relacji władzy wewnątrz tychże hierarchicznie zorganizowanych instytucji, a zarazem wskazuje na wewnętrzne pęknięcia i brak spójności w obrębie samego ich systemu. Ujawnia też sprzeczności retoryki bezpieczeństwa, która stanowi usprawiedliwienie dla tego typu praktyk i ustanawia mit założycielski „pożytecznej” społecznie inwigilacji.

Obok interwencji w same instytucje nadzoru, akcje Manna mają realizować inny, znacznie szerszy zakrojony cel. Jest nim destabilizacja struktur panoptycznych, wyznaczających relacje władzy, oraz przekroczenie asymetrii władzy w społeczeństwie kontroli. Działania Manna w centrum „artystycznego docho-

14 Na temat refleksjonizmu zob. S. Mann, J. Nolan, B. Wellman, *Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments*, [w:] „Surveillance & Society” vol. 1, no. 3, 2003, s. 332-333 oraz S. Mann, „Reflectionism” and „Diffusionism”: *New Tactics for Deconstructing the Video Surveillance Superhighway*, [w:] „Leonardo”, vol. 31, no. 2, 1998, s. 93-102.

15 Krytyczny pogląd na efektywność akcji Manna wyraża Torin Monahan podkreślając, że Mann nie bierze pod uwagę hierarchicznej struktury i wewnętrznego systemu zależności, w jaki uwikłani są pracownicy organizacji. Zob. T. Monahan, *Counter-surveillance as Political Intervention*, [w:] „Social Semiotics”, vol. 16, no. 4, 2006, s. 527.

dzenia" (*artistic inquiry*) sytuują problem widzialności i transparentności. Zadzają pytania o rolę, jaką w codziennym życiu odgrywają podstawowe dla współczesnej kultury medialnej relacje między obserwowaniem i byciem obserwowanym, między wizualną rejestracją i byciem jej przedmiotem, między możliwością aktywnej partycypacji w obiegu informacji i bierną podległości dalekim od transparencji procesom gromadzenia oraz przetwarzania danych. Jego projekty nie tylko wskazują na fakt, iż przywołane powyżej dialektyczne procesy określają warunki egzystencji i wyznaczają konstrukcję współczesnego, medialnego i rozszerzonego świata, ale przede wszystkim ujawniają oraz poddają krytyce zabiegi retoryczne służące usprawiedliwieniu i naturalizacji powszechnej inwigilacji.

W tym kontekście istotną rolę odgrywa wykorzystywana przez Manna technologia. Pojedyncze elementy składające się na konstruowane przezeń medialne rozszerzenia ciała niosą ze sobą silnie zideologizowany przekaz, który związany jest wprost z tendencją – szczególnie upowszechniającą się po 11 września 2001 roku we wszystkich krajach liberalnej demokracji stojących do walki z terroryzmem – do prywatyzacji i indywidualizacji zarządzania ryzykiem. Wciągnięcie obywateli w rozproszoną sieć obrony wiąże się z otwarciem dostępu do technologii inwigilacyjnych, które wcześniej były zastrzeżone dla wyspecjalizowanych agent rządowych oraz instytucji komercyjnych.

Wolny dostęp do technologii okazuje się jednak odwrotnie proporcjonalny do swobody jej wykorzystania. Ten właśnie proces zawłaszczenia technologii przez dominujący dyskurs poddawany jest analizie w pracach Manna. Jego akcje to specyficzny przykład „taktycznego przekierowania” (*tactical repurposing*) mediów. Działania te wskazują, jak „naturalna” stała się obecność technologii inwigilacyjnych, a zarazem jak dalekiemu zawężeniu uległ dyskurs na temat ich powszechnego wykorzystania. Używane zgodnie z przeznaczeniem (to znaczy w zgodzie z oficjalnie przyjętą i propagowaną doktryną powszechnego walki z terroryzmem lub/i w kontekście rynkowym), nie budzą one szczególnego zainteresowania, nie wywołują niemal żadnych reakcji, są ignorowane lub traktowane obojętnie. Z chwilą jednak, gdy przekroczony zostaje próg akceptowalnego użycia, odpowiedzialna za ten akt jednostka spotyka się z natychmiastową reakcją, staje się kimś niebezpiecznym, budzi podejrzenia. Niedopuszczalne okazuje się przede wszystkim wykorzystanie technologii inwigilujących do obserwacji samego procesu inwigilacji. W takiej sytuacji ujawnia się sprzeczność pomiędzy logiką rozproszonej obrony, zachęcającą do aktywności i czyniącą z partycypacji powinność obywatelską, a prawem jednostki do wolności słowa, wyrażania opinii, podejmowania decyzji i działania.

Inicjując krytyczny dyskurs nad nadzorem i kontrolą w dobie naturalizacji narzędzi inwigilacji, Mann pokazuje, jak iluzoryczny charakter ma wiara w prostą zależność między upowszechnieniem technologii a emancypacją oraz uwłasnowolnieniem jednostek. Podkreśla on jednocześnie, iż demokratyzacja dostępu wiąże się w istocie z bardziej subtelną formą społecznej kontroli, ukrytą pod

zastaną hasel o powszechnej partycypacji. Kontrola w dobie Ubicompu, rozproszona, a przez to mniej zauważalna niż w klasycznym modelu panoptycznym, jest jednak nie mniej inwazyjna i nie mniej groźna, zaś wszechobecna i powszechnie dostępna technologia okazuje się być środkiem indoktrynacji oraz perswazji równie podatnym na ideologiczne zawłaszczenie i w podobnym stopniu skutecznym, co tradycyjne scentralizowane media transmisyjne.

Przestrzeń hybrydyczna w obiektywie kamer przemysłowych

250

Rozwój technologii bezprzewodowych w istotny sposób przyczynił się do nowego ukształtowania świata, wywarł znaczący wpływ na charakter relacji społecznych, a także doprowadził nas do zmiany sposobu postrzegania i doświadczenia samych siebie, innych oraz otaczającej nas przestrzeni. Swobodę dostępu do informacji bez względu na czas i lokalizację użytkownika bezprzewodowych urządzeń można traktować jako warunek *sine qua non* efektywnej partycypacji w dobrodziejstwach oferowanych przez wszechobecną technologię. Istnieje wszakże druga strona powszechnej dostępności informacji: choć niewidzialna, infosfera jest zarazem przezroczysta. Jej zawartość, tworzona w dużej mierze przez jej użytkowników, jest otwarta na interwencje z zewnątrz, wręcz sama takich interwencji wymaga. Ślady naszej obecności w przestrzeni informacyjnej są jednak niejednokrotnie trwalsze niż te pozostawione w materii, a także bardziej podatne na przechwycenie i zawłaszczenie. Infosfera to nieskończone źródło informacji o świecie, ale jednocześnie lustro odbijające, powielające i udostępniające wizerunki użytkowników także wbrew ich woli.

Pośród licznych technologii wykorzystujących możliwości transmisji bezprzewodowej, szczególnie interesujące w zarysowanym wyżej kontekście wydają się przemiany systemu monitoringu wideo. Podczas gdy kablowe połączenia tradycyjnych systemów gwarantowały integralność i dosłownie zamknięcie obiegu obrazów (stąd angielska nazwa CCTV – telewizja w obiegu zamkniętym), transmisja bezprzewodowa umożliwia zewnętrzne przechwytywanie sygnału. W ten sposób automatycznie otwarty zostaje dostęp do informacji, które wcześniej były niewidoczne dla zewnętrznego obserwatora i zastrzeżone tylko dla ściśle zamkniętego grona użytkowników oraz operatorów sieci.

Technologiczną specyfikę otwartych sieci nadzoru wideo wykorzystuje kanadyjska artystka Michelle Teran. Zrealizowała ona szereg akcji w przestrzeni publicznej, w których poddała analizie specyfikę przestrzeni hybrydycznej oraz sposoby i formy jej zagospodarowania. Wszystkie jej prace, które przywołane zostaną w dalszej części tekstu, oparte są na przechwytywaniu wypełniających infosferę danych wideo za pomocą nieskomplikowanych technicznie odbiorników.

W pracach *Life: A User's Manual, Exploration #5* oraz *Friluftskino: experiments in open air surveillance cinema* Teran traktuje elektromagnetyczną prze-

strzeń wideo jako rezerwuwar informacji o użytkownikach CCTV, o ich zachowaniach, potrzebach, lękach, marzeniach i manifestowanych systemach wartości. Pozyskiwane dane układają się w indywidualne i kolektywne portrety członków społeczeństwa informacyjnego. Korzystając z przechwytywanych obrazów znalezionych, konfrontuje wyłaniającą się z nich wizję rzeczywistości z bezpośrednim doświadczeniu uczestników performance'ów. W *Life: A User's Manual* zestawienie dwóch odrębnych wersji tej samej przestrzeni – jednej, bezpośrednio dostępnej zmysłom uczestników akcji oraz drugiej, stanowiącej jej medialną reprezentację, tworzoną za pośrednictwem kamer przemysłowych, ujawnia specyficzny, właściwy dysponentom kamer sposób widzenia rzeczywistości. Znajduje on wyraz w określonym usytuowaniu urządzeń. Kierunek spojrzenia kamer można interpretować w tym kontekście jako przedłużenie troskliwego spojrzenia ich właścicieli: wyznacza ono dominanty i hierarchię elementów, jakie składają się na otaczającą ich przestrzeń. Co ciekawe, tworzone w ten sposób mapy hybrydycznej przestrzeni, która jest specyficzna dla różnych miast (projekt był realizowany między innymi w Berlinie, Linz, Cardiff i Montrealu) i różnych podmiotów (w projekcie wykorzystywano kamery państwowych i prywatnych instytucji oraz należące do indywidualnych użytkowników), charakteryzują się brakiem wewnętrznego zróżnicowania i wykazują wiele cech wspólnych. Przechwytywane w różnych miejscach miast, elektronicznie przedłużone spojrzenia ukazują wysoce zhomogenizowany obraz społeczeństwa zdominowanego przez izolacjonizm i dbałość o dobra materialne. Ujawniając kierunek i przedmiot nadzorującego spojrzenia, Teran wskazuje równocześnie na proces parcelacji przestrzeni publicznej, jej postępujące zawłaszczanie i prywatyzację.

Artystka stawia także pytania o specyfikę przestrzeni gęstej informacyjnie i sposoby jej doświadczenia. W pracach *Life: A User's Manual*, *Exploration #5* i *Parasitic Video Network (PVN)* akcentuje fakt, iż poruszanie się w przestrzeni rozszerzonej jest ściśle związane z dodatkową, niewidzialną zmienną w postaci natężenia sygnału – a być może nawet przez nią zdeterminowane. Obrazy, które pojawiają się na przenośnym monitorze pozwalają zajrzeć w głąb niewidzialnego, jednocześnie jednak podążanie za nimi (to znaczy szukanie sygnału) odwzorowuje i czyni widzialnym wpływ elektromagnetycznej infrastruktury na nasze zachowanie się w przestrzeni materialnej oraz sposoby postrzegania siebie i innych osób przebywających w tym samym otoczeniu. Znajdując się permanentnie w obszarze granicznym, uczestnik akcji Teran jest konfrontowany z doświadczeniem podwójnej alienacji i wyłączenia. Z jednej strony percepcja miejsca, w którym odbywa się spacer, determinowana jest dostępnością sygnału wideo. W ten sposób spojrzenie kamer nie tylko zyskuje prymat nad naturalnym spojrzeniem uczestników, lecz staje się dominantą organizującą percepcję przestrzeni. Bliskość i natężenie sygnału są wektorami wyznaczającymi kierunek ruchu, a głównym celem spaceru staje się poszukiwanie obrazu wideo. Efektem jest doświadczenie oderwania od kontekstu miejsca i zawężenie jego percepcji do obrazu dostarczanego przez kamery. Aktywność spacerowicza

determinowana jest pragnieniem pozyskania kolejnych obrazów, zaś jego wiedza o przestrzeni wynika ze śledzenia spojrzenia kamer. Spacerzy wideo aranżowane przez Teran przyjmują formę „gry w ganianego”, która manifestuje fakt, iż niewidzialna przestrzeń informacyjna nie jest jedynie przedłużeniem czy rozszerzeniem przestrzeni materialnej, ale staje się jej nieusuwalną odwrotnością, często bardziej od niej atrakcyjną.

Z drugiej strony wychwytywanie sygnału bezpośrednio wiąże się z wchodzeniem w zasięg kamery nadajnika, co prowadzi do sprzężenia zwrotnego: poszukując obrazu z kamery, uczestnik performance’u często odnajduje swój własny wizerunek. Efekt ten zyskuje szczególne znaczenie w akcjach *Exploration #5* i *PVN*, które oparte są na indywidualnym doświadczeniu uczestnika, a zarazem użytkownika przenośnego odbiornika-ekranu. O ile w *Life: A User’s Manual* uczestnicy podążali za Teran, która dysponując odbiornikiem otwierała grupie osób „drzwi” do przestrzeni sygnałów elektromagnetycznych, o tyle w *Exploration #5* oraz *PVN* indywidualny uczestnik otrzymywał własne urządzenie do przechwytywania sygnału (nazywane przez Teran odpowiednio *The Peek-a-boo Cantenna* i *Parasitic Video Interceptor aka The Spy*). Wówczas już sam wyruszał na spacer w przestrzeni hybrydycznej, którego celem niejednokrotnie stawało się poszukiwanie własnego odbicia. Ten narcystyczny rys spaceru wideo jest szczególnie widoczny w *PVN*. Teran nie wykorzystuje tu istniejącego systemu kamer, lecz sama instaluje tego rodzaju urządzenia, tworząc niezależną, skonfigurowaną przez siebie sieć obserwacji. Znika tu ważny dla innych jej działań aspekt wkraczania w już istniejący obieg obrazów wideo. Akcent przesunięty zostaje na proces specyficznej samoobserwacji. Wprowadzając zaczerpnięte z książki Brian Massumi *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation* rozróżnienie na wizję lustrzaną i „wizję-ruch” (*movement vision*)¹⁶, Teran podkreśla fakt, iż samoobserwacja przyjmuje w tym wypadku postać obserwacji czyjegoś sposobu widzenia nas samych. Uczestnik performance’u patrzy na siebie z perspektywy kamery przemysłowej i dostosowuje swe zachowanie do uzyskiwanego w ten sposób obrazu siebie. Taka konfiguracja linii spojrzeń może spełniać funkcję poznawczą, gdyż dostarcza niedostępnych wcześniej lub trudno dostępnych informacji o własnym zachowaniu. Można również potraktować ten zabieg strukturalny jako metaforę współczesnej kultury nadzoru, w której podglądanie innych staje się naturalną formą relacji społecznych, a jednocześnie powszechne jest zjawisko ekshibcjonistycznego wystawienia swego wizerunku przed masową publicznością. Proces zaniku rozróżnienia między wojeryzmem i ekshibcjonizmem uzupełniony zostaje o narcystyczną obserwację własnej obecności w globalnym spektaklu nadzoru¹⁷.

16 Zob. <http://www.uberomatic.lftk.org/blog/?p=217> (31.01.2010).

17 Zob. T. Mathiesen, *The Viewer Society: Michel Foucault’s „Panopticon”*, [w:] „Theoretical Criminology”, vol. 1, no. 2, 1997, s. 215-234; P. Virilio, *Bomba informacyjna*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006; P. Weibel, *Pleasure and the Panoptic Principle*, [w:] T.Y. Levin, U. Frohne, P. Weibel (eds.), *CTRL Space Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, MIT Press, Cambridge 2002; A. Albrechtslund, L. Dubbel, *The Plays and Arts of Surveillance: Studying Surveillance as Entertainment*, [w:] „Surveillance & Society”, vol. 3, no. 2/3, 2005, s. 216-221.

Spektakularny wymiar nadzoru oraz przeistaczanie się inwigilacji w formę powszechnie aprobowanej rozrywki znajduje bezpośredni wyraz w pracy *Fri-luftskino*. Sytuuje ona obrazy pochodzące z kamer przemysłowych w kontekście kina, a przez to czyni je jeszcze bardziej abstrakcyjnymi i oderwanymi od ich źródłowego środowiska. Ich bezpośredni związek z obserwowaną rzeczywistością ulega osłabieniu. Tracą tym samym swą prymarną funkcję, gdyż nie służą już zapewnieniu bezpieczeństwa w przestrzeni publicznej ani ochronie prywatnej własności, nie przyczyniają się też do zachowania porządku publicznego ani ograniczenia przestępczości. Stają się natomiast źródłem wojerystycznej satysfakcji, jednym z wielu elementów globalnego spektaklu wizualnej przyjemności.

Zakończenie

W swych pracach Mann i Teran korzystają z medialnych technologii inwigilacyjnych, które wydają się być szczególnie mocno „obrońnięte” trudną do przeniknięcia ideologiczną skorupą, a zarazem zyskują coraz ważniejsze miejsce w medialnym pejzażu współczesnej kultury. Prace obojga artystów akcentują ambiwalentny status tych technologii oraz ich niejednoznaczny wpływ na współczesną kulturę. Mann skupia uwagę na problemie nadzoru instytucjonalnego i kwestii asymetrii władzy. Jego działania są formą oporu wobec zorganizowanych form nadzoru, mają charakter aktywistyczny, prowokacyjny i konfrontacyjny. Prace Teran, choć obdarzone nie mniejszym potencjałem krytycznym, uwypuklają raczej aspekt konceptualny i poznawczy. Podejmują kwestie wpływu technologicznego nadzoru na indywidualne doświadczenie i samoświadomość jednostki, jak również na formy konstruowania przestrzeni egzystencjalnej oraz sfery relacji społecznych. Tym, co natomiast łączy działania obojga artystów jest postrzeganie technologii w szerokiej perspektywie kulturowej, poszukiwanie i badanie politycznych i ekonomicznych uwarunkowań, które kształtują społeczną percepcję technologii i wpływają na jej ocenę. Dzielą oni również eksperymentalne podejście do technologii, przejawiające się w dążeniu do transgresji standardowych sposobów jej użycia i kwestionowaniu „oczywistości” w ocenie jej znaczenia, miejsca oraz roli w społeczeństwie informacyjnym.

Piotr Zawojski

Interaktywne i immersyjne granice obrazów audiowizualnych – *T_Visionarium*

254

W 2002 roku na uniwersytecie New South Wales w Sydney powołano do życia nową instytucję badawczo-artystyczną: iCinema Centre for Interactive Cinema Research. Na czele interdyscyplinarnego zespołu badaczy i teoretyków nowych mediów oraz specjalistów reprezentujących – zarówno na płaszczyźnie teoretycznej, jak i praktycznej – takie dziedziny jak informatyka, nauki poznawcze, estetyka, design i hardware/software stanęli Dennis Del Favero, Jeffrey Shaw, Neil Brown i Paul Compton. Od tamtego czasu w ośrodku zrealizowano szereg nowatorskich projektów wykorzystujących możliwości, jakie pojawiły się wraz z rozwojem cyfrowych technologii tworzenia obrazów audiowizualnych. Chciałbym przedstawić jeden z takich projektów, a mianowicie *T_Visionarium*. Prezentację poprzedzę jednak rekonstrukcją szerszego kontekstu, w jakim należy sytuować ten projekt, a także bliższą charakterystyką samego iCinema – miejsca, w którym podejmowane są najbardziej aktualne zagadnienia kreacji obrazów audiowizualnych. Sądzę bowiem, że sformułowany przez jego twórców program badawczy należy traktować jako próbę zmierzenia się – na płaszczyźnie teoretycznej i praktycznej – z wyzwaniem dzisiejszej epoki o tyle, o ile domaga się ona przeformułowania wielu podstawowych kategorii odnoszących się do tworzenia, współtworzenia, percepcji/odbioru oraz analizowania/rozumienia przekazów audiowizualnych. W efekcie pytania i cele, jakie stawiają sobie pracujący w iCinema artyści, programiści oraz naukowcy okazują się być kluczowymi kwestiami problematyki obrazu i obrazowania w epoce mediów cyfrowych.

W programie badawczym tej instytucji można odnaleźć wszystkie te zagadnienia, jakie podejmują dziś twórcy pragnący na nowo zdefiniować rolę obrazów (a także szerzej rozumianej kultury widzialności) w epoce nowych technologii digitalnych. Od razu też dodajmy, że chodzi o taki typ obrazów, które – w nawiązaniu do tradycji spektaklu (audio)wizualnego, a zatem do kulturowej i technologicznej remediacji XIX-wiecznych praktyk technicznego tworzenia iluzji rzeczywistości – przekraczają i poszerzają klasyczne sposoby obrazowej wytwórczości. Odwołanie się do historycznego kontekstu zjawisk prekinematograficznych jest tutaj koniecznością. Analiza takich realizacji, jak choćby „elektroniczne panoramy” (swoistą egzemplifikacją tego rodzaju zjawisk jest właśnie *T_Visionarium*) pokazuje, że dzisiejsze poszukiwania nowych rozwiązań w za-

kresie rejestracji i projekcji obrazów są bardzo głęboko zakorzenione w problematyce rozwijanej w XVIII i XIX wieku. Dobrze pokazują to liczne prace z zakresu archeologii mediów, takich autorów jak Erkki Huhtamo¹, Siegfried Zielinski², Friedrich A. Kittler³, Oliver Grau⁴, Jonathan Crary⁵, Anne Friedberg⁶, Norman M. Klein⁷, Andrzej Gwóźdź⁸.

Program iCinema obejmuje cztery główne obszary badawcze:

1. interaktywne systemy narracyjne (wraz z możliwościami zastosowania ich w kinie, interaktywnym wideo, telewizji i prezentacjach multimedialnych)
2. immersyjne systemy wizualizacyjne (wykorzystujące ikoniczne, dźwiękowe i kinestetyczne dane w celu stworzenia trójwymiarowego środowiska, które integruje różne sposoby oddziaływania na użytkownika)
3. zagadnienia interfejsu (a wśród nich problematykę multimodalnych interfejsów funkcjonujących w przestrzennym środowisku reaktywnym, to znaczy wyczułym na obecność użytkownika, jak również kwestie odbioru multisensorycznego i nowych sposobów posługiwania się kinem domowym oraz wykorzystywania gier multimedialnych i aplikacji *online*)
4. teorie interaktywnych systemów narracyjnych (celem tych teorii jest opracowanie ideowych podstaw dla nieliniarnych sposobów tworzenia narracji opartych na wykorzystaniu mediów cyfrowych; w efekcie zakładają one konieczność odejścia od koncepcji zdeterminowanych klasycznymi ustaleniami z obszaru teorii literatury i kina).

Poszukiwanie i opracowywanie teoretycznych ram dla konkretnych projektów jest tak samo ważne, jak tworzenie techniczno-technologicznej infrastruktury, wynalazków i aplikacji służących artystom. Jest to zresztą cecha charakterystyczna współczesnej sztuki nowych mediów: wybitni artyści zajmują się nie tylko tworzeniem dzieł, ale także budowaniem teorii oraz rozwijaniem naukowych podstaw dla swych poszukiwań, na przykład w zakresie projektowania nowych interfejsów. Do takich artystów należą osoby współtworzące

-
1. Spośród licznych prac Erkki Huhtamo chciałbym przywołać mającą się wkrótce ukazać książkę *Illusions in Motion: Media Archeology of the Moving Panorama*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London (w druku) oraz tekst *The Sky is (not) the Limit: Envisioning the Ultimate Public Media Display*, „Journal of Visual Culture”, vol. 8, nr 3, 2009, s. 329-348.
 2. S. Zielinski, *Deep Time of Media: Toward an Archeology of Hearing and Seeing by Technicals Means*, MIT Press, Cambridge and London 2006.
 3. F. A. Kittler, *Discourse Networks. 1800/1900*, Stanford University Press, Stanford 1990.
 4. O. Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, MIT Press, Cambridge and London 2003.
 5. J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge and London 1990.
 6. A. Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London 1994. Pierwszy rozdział tej książki został opublikowany w przekładzie polskim – zob. A. Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie na nowoczesność: flâneur/flâneuse*, przeł. M. Murawska, M. Pabiś, T. Sukiennik, N. Żurowska, [w:] T. Majewski (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 59-102.
 7. N. M. Klein, *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*, The New Press, New York and London 2004.
 8. A. Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu*, [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina. Tom I. Kino nieme*, Universitas, Kraków 2009, s. 15-76.

iCinema, a zarazem współdziałające ze sobą przy realizowanych tam projektach: Peter Weibel, Dennis Del Favero, Jeffrey Shaw. Są oni powszechnie uznawani za wybitne postacie cyberkultury i cybersztuki, a każdy z nich od lat rozwija swe zainteresowania na różnych polach artystycznych i naukowych.

Centrum iCinema, współpracujące z wieloma ośrodkami badawczymi, naukowymi, przemysłowymi i artystycznymi na świecie, jest miejscem prowadzenia tego typu zintegrowanych badań i eksperymentów. Jego serce stanowi The Scientia Facility, czyli laboratorium badawcze. Kilkudziesięciu pracujących tam naukowców, projektantów i artystów ma do dyspozycji wiele nowatorskich wynalazków, narzędzi i środowisk technologicznych zaprojektowanych i wykonanych na przestrzeni kilku ostatnich lat.

W tym miejscu chciałbym się skupić na prototypowym środowisku immersyjno-interaktywnym, w jakim prezentowane jest *T_Visionarium*. Chodzi tu mianowicie o AVIE – Advanced Visualisation and Interaction Environment. Budowę tego interaktywnego „teatru *virtual reality*”⁹, jak nazwali go twórcy, rozpoczęto w roku 2004, jednak źródeł jego podstawowych idei i rozwiązań technologicznych należałoby poszukiwać w twórczości, koncepcjach teoretycznych i doświadczeniach Shawa, Del Favero i Weibla z ostatnich trzydziestu lat. Szczególnie ważne w tym kontekście są prace artystyczne i działalność badawcza Jeffreya Shawa. Ten australijski artysta przez lata był związany z Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) w Karlsruhe i właśnie tam stworzył wiele przełomowych prac zaliczanych dziś do klasyki sztuki nowych mediów. Podejmował w nich kwestie interaktywności, rzeczywistości wirtualnej i augmentowanej oraz immersji. Nie byłoby zatem AVIE bez zbudowanego w roku 1993 w ZKM hemisferycznego środowiska audiowizualnego EVE (Extended Virtual Environment). Stanowiło ono zapowiedź 360-stopniowego środowiska audiowizualnego, które pozwala użytkownikowi sterować obrazami wideo, a do tego jest wyczułone na zmiany jego pozycji wewnątrz przestrzeni immersyjnej. Właściwie każdą z realizacji Shawa – *The Legible City* (1989) i *The Distributed Legible City* (1998), *The Virtual Museum* (1991), *Place: a user's manual* (1995) i jej późniejsze, zmodyfikowane wersje *Place Ruhr* (2000) oraz *PLACE-Urbanity* (2001), *The Golden Calf* (1994), *ConFIGURING the CAVE* (1996) i *reconFIGuring the CAVE* (1997-2001), *Web of Life* (2002), *Cupola* (2004), *Unmakeablelove* (2008) – można uznać za testowanie rozmaitych rozwiązań, które znalazły swoje zwieńczenie w AVIE. Jak trafnie zauważa Olivier Grau, „eksperymentowanie z immersyjną przestrzenią obrazową jest cechą charakterystyczną dzieł Shawa, od jego wczesnych prac realizowanych w ramach ruchu *expanded cinema*”¹⁰.

9 Zob. M. McGinity, J. Shaw, V. Kuchelmeister, A. Hardjono, D. Del Favero, *AVIE: A Versatile Multi-User Stereo 360° Interactive VR Theatre*, http://www.icinema.unsw.edu.au/pdf/AVIE_Paper.pdf (28.02.2010).

10 O. Grau, *Virtual Art*, op. cit., s. 241. Mark B. N. Hansen szczegółowo przedstawia szereg mniej znanych dzieł Jeffreya Shawa, takich jak *Corpocinerama* (1967), *MovieMovie* (1967) czy *Virtual Projection System* (1983). Jego analizy pokazują, jak konsekwentną i logiczną drogą podążał w swojej pracy Shaw – zob. M.B.N. Hansen, *Framing the Digital Image: Jeffrey Shaw and the Embodied Aesthetics of New Media*, [w:] idem, *New Philosophy for New Media*, MIT Press, Cambridge and London 2003, s. 47-92.

W tym kontekście należałoby również wspomnieć o takich dziełach Dennisa Del Favero, jak *Cross Currents* (1999), *Pentimento* (2002), *Deep Sleep* (2004) i *Limbo* (2007). Artysta eksploruje w nich zagadnienia interaktywnych sposobów tworzenia narracji wizualnej i projekcji wielokanałowych. Instalacje wideo stają się dla niego szczególnym rodzajem poligonu doświadczalnego, pozwalającego na eksperymentowanie z nieliniowymi sposobami budowania dramaturgii przekazu audiowizualnego. Z kolei Peter Weibel w ostatnich latach skupił się na działalności kuratorskiej i refleksji teoretycznej, publikując wiele prac poświęconych problematyce „postgutenbergowskich form narracji” w czasach zdominowanych przez digitalne narzędzia tworzenia sztuki, jak również kwestiom interaktywności i wirtualności w sztuce¹¹.

Transmedialny wymiar AVIE wyraża się w mariażu szeregu wynalazków związanych z technologiami rejestracji obrazów, wizualizacji oraz nowych sposobów projekcji, które w radykalny sposób przeformułowały iluzyjne formy tworzenia reprezentacji rzeczywistości. Choć w samej nazwie ośrodka „iCinema” pojawia się odwołanie do kina, to w przypadku AVIE można niewątpliwie mówić o zjawisku wykraczającym poza instytucję kina – o postkinowej hybrydzie integrującej i rozwijającej tradycje panoramy, filmu, telewizji, obrazów komputerowych, projekcji trójwymiarowych, środowisk immersyjnych, interaktywnego sposobu nawigacji w oparciu o bazy danych oraz interfejsu multimodalnego.

Pracom nad zbudowaniem AVIE od początku towarzyszyły rozmaite formy eksplikacji podstawowych idei przyświecających jego twórcom, a także szersza refleksja dotycząca konieczności przeformułowania teoretycznych podstaw opisu innowacyjnych sposobów tworzenia przedstawień audiowizualnych, ze szczególnym naciskiem na nowe formy narracji oraz przestrzenno-czasowe formy prezentacji. Digitalizacja wszelkich danych oraz samo pojęcie bazy danych, rozumianej jako podstawowa strategia organizacji i ekspresji kulturowej w epoce nowych mediów, należą do centralnych problemów, nad jakimi pracowali i wciąż pracują badacze związani z iCinema. Kryzysu „opowiadania” (*storytelling*) opartego na tradycyjnie pojmowanej narracji można oczywiście, tak jak to czyni na przykład Söke Dinkla¹², doszukiwać się już w początkach XX wieku. De-fabularyzacja, symultaniczne prowadzenie wątków, predylekcja do opisu i opisowości, dekonstrukcja fabuły, rizomatyczność, hipertekstowość i hipermedialność, kolektywne sposoby tworzenia, zmieniająca się rola odbiorcy – to

11 Zob. np. P. Weibel, *Post-Gutenberg Narrations*, [w:] A. Sommer (ed.), *(dis)Locations*, Hatje Cantz, Ostfildern 2001, s. 32-38; P. Weibel, *The Post-Gutenberg Book*, [w:] A. Sommer (ed.), *artintact 3. Artists' Interactive CD-ROM Magazine*, Hatje Cantz Verlag, Karlsruhe 1996, s. 19-29; P. Weibel, *Narrated Theory: Multiple Projection and Multiple Narration (Past and Future)*, [w:] M. Riesler, A. Zapp (eds.), *New Screen Media. Cinema/Art/Narrative*, BFI Publishing, London 2002, s. 42-53; P. Weibel, *It is Forbidden Not to Touch: Some Remarks on the (Forgotten Parts of the) History of Interactivity and Virtuality*, [w:] O. Grau (ed.), *Media-ArtHistories*, MIT Press, Cambridge and London 2007, s. 21-41.

12 Por. S. Dinkla, *From the Crisis of Storytelling to New Narration As a Mental Potentiality*, http://www.mediaartnet.org/themes/overview_of_media_art/narration/ (01.03.2010). Na temat zmieniających się form narracji w obliczu ekspansji nowych mediów (cyfrowych) – zob. M. Riesler, A. Zapp (eds.), *New Screen Media*, op. cit.

tylko kilka aspektów nowego sposobu tworzenia opowiadania audiowizualnego. Wszystkie one odgrywają ważną rolę w procesie konstituowania się nieliniarnych systemów bazodanowych.

Warto przypomnieć, że przed otwarciem iCinema, w działającym w Melbourne Australian Centre for the Moving Image (ACAMI) zrealizowano projekt *iC_inema*¹³. W jego ramach powstały przywoływane już prace *PLACE-Urbanity* Jeffreya Shawa (panoramyczna instalacja wideo, zrealizowana z wykorzystaniem prototypowego urządzenia, które składało się z szesnastu zintegrowanych kamer DV i pozwalało na rejestrację obrazu 360-stopniowego) oraz *Pentimento* Dennisa Del Favero (prezentowana w ośmiokątym pomieszczeniu, interaktywna instalacja wideo, wykorzystująca system komputerowej detekcji ruchu)¹⁴. Odpowiednikami tych artystycznych realizacji wydają się być teoretyczne wypowiedzi ich twórców. Pisząc o „kinematografii po filmie”¹⁵ Shaw zastanawiał się nad możliwościami „cyfrowego rozszerzenia kina”, jego augmentacji, która miałyby polegać na przekroczeniu ograniczającej ramy ekranu i stworzeniu odpowiednich warunków dla trójwymiarowej, kinetycznej i architektonicznej przestrzeni wizualizacyjnej. Del Favero poruszał z kolei zagadnienia „cyfrowych form poszerzania narracji”¹⁶. Podkreślał, że rola dotychczasowego, biernego odbiorcy ulega dziś zmianie. Widz staje się równocześnie operatorem i montażystą spektaklu audiowizualnego. Podstawowe elementy tradycyjnych form narracyjnych – chronologiczny porządek zdarzeń, symetryczne sekwencjonowanie oraz monochromatyczność – zostają zastąpione przez nieliniarność, polichromatyczność i odmianę Bachtinowskiej dialogiczności. Odchodzenie od dominującej do tej pory w sztukach audiowizualnych linearności jest podstawowym efektem wykorzystania nowych mediów cyfrowych. W szerszym kontekście można by tu mówić o paradygmatacznej zmianie w sposobie pojmowania i opowiadania historii za pośrednictwem mediów cyfrowych (dotyczy to również Historii w sensie ogólnym¹⁷).

Wszystkie przywoływane wcześniej poszukiwania, realizacje oraz teksty przyczyniły się do zaprojektowania i wykonania AVIE – cylindrycznej przestrzeni immersyjnej (o średnicy 10 metrów oraz wysokości 3,6 metra). Swoją architekturą nawiązuje ona do XIX-wiecznej tradycji 360-stopniowych panoram, a jednocześnie znakomicie wpisuje się w aktualne poszukiwania w zakresie rejestracji i prezentacji obrazów audiowizualnych w formacie stereoskopowym 3D, z wykorzystaniem dwunastu projektorów wysokiej rozdzielczości oraz przestrzennego, 24-kanałowego dźwięku. System trackingowy reaguje na zachowanie widza: detektory ruchu połączone z systemem komputerowym przetwa-

13 Chodzi tu rzecz jasna o „kino interaktywne i immersyjne”.

14 Dokumentację obu prac znaleźć można na DVD ROM-ie dołączonym do wspólnego wydawnictwa ZKM i The Centre for Interactive Cinema Research. Zob. A. Sommer (ed.), *(dis)Locations*, op. cit.

15 Zob. J. Shaw, *Movies after Film – The Digitally Expanded Cinema*, [w:] M. Riesler, A. Zapp (eds.), *New Screen Media*, op. cit., s. 269-275.

16 Zob. D. Del Favero, *Digitally Expanded Forms of Narration*, [w:] A. Sommer (ed.), *(dis)Locations*, op. cit., s. 8-9.

17 Zob. M. De Landa, *A Thousand Years of Nonlinear History*, Zone Books, New York 1997.

rzającym dane w czasie rzeczywistym pozwalają na bieżącą korektę projekcji obrazów, które dopasowują się do położenia ciała widza. Jednocześnie technologia znana pod nazwą „omnistero” powoduje, że obraz nie ulega deformacji na całej swej ponad trzydziestometrowej długości. Specjalny rodzaj interfejsu multimedialnego, będącego rodzajem rozbudowanego wielofunkcyjnego pilota PDA („Personal Digital Assistant”¹⁸), daje widzowi-operatorowi możliwość interaktywnego współtworzenia konkretnego dzieła. To zupełnie nowy rodzaj interfejsu w relacji człowiek – obraz. Pozwala on na niezwykle zaawansowane formy analizy, wyboru, montażu oraz przekształcania audiowizualnej bazy danych, opierającej się na idei indeksowania i tagowania (czyli tworzenia referencji dla elementów składowych poprzez specyficzne sposoby oznaczania ich własności oraz niepowtarzalnych cech zapisanych w postaci cyfrowej).

Opisana tutaj bardzo skrótowo infrastruktura techniczna stanowi jedną z wersji Panorama Display Software, nad którym pracowano w iCinema Centre Research i ZKM. PanoramaScreen, czyli rodzaj współczesnej, cyfrowej panoramy dokonuje ponowoczesnej nobilitacji tego „pierwszego prawdziwego medium masowego”¹⁹. Zmodyfikowana technologicznie panorama jest efektem dążeń do transformacji klasycznych sposobów tworzenia oraz prezentowania obrazów i obecnie stanowi jedno z najbardziej zaawansowanych rozwiązań na tym polu. Rozwój panoramy przyczynił się już w przeszłości – przypomnijmy, że Robert Barker, jej twórca, opatentował swój wynalazek w 1787 roku – do rewolucyjnej transformacji kultury wizualnej. Także dzisiaj unowocześniona, poddana technologicznej remediacji panorama jest jednym z najważniejszych zjawisk przywoływanych w dyskusji na temat możliwych zmian w ramach dominującego porządku wizualnego.

Kartezjański perspektywizm, uzasadniający długowieczne panowanie perspektywy centralnej (linearnej, zbieżnej, malarskiej), uznawanej za podstawowy (bo rzekomo naukowo weryfikowalny) model wizualnej reprezentacji rzeczywistości, był już niegdyś podważany w swym obiektywizmie przez Erwina Panofsky’ego i opisywany w kategoriach „formy symbolicznej”. Dziś ten sam perspektywizm jest dekonstruowany przez dyskurs krytyczny oraz nowe, cyfrowe narzędzia kreacji obrazów. Jednym z nich jest właśnie AVIE – swoista proklamacja perspektywy sferycznej jako alternatywnego sposobu prezentacji rzeczywistości.

Jako środowisko, które oferuje interaktywno-immersyjne doświadczenie widzom-operatorom zanurzonym w świecie rzeczywistości wirtualnej, AVIE umożliwiło powstanie różnego rodzaju eksperymentalnych projektów. I tak, w tym swoistym „teatrze audiowizualnym” pokazywano przede wszystkim

18 Szczegółowy opis działania tego urządzenia – pozwalającego w nowatorski sposób stworzyć interakcję pomiędzy (tele)widzem jako „viuserem” i elektronicznym ekranem telewizyjnym jako miejscem uobecniania się obrazów cyfrowych – przedstawia K. Smith, *Rewarding the Viuser: A Human-Television Data Interface Application*, http://www.icinema.unsw.edu.au/pdf/rewarding_viuser.pdf (02.03.2010).

19 S. Oettermann, *Panorama. History of Mass Medium*, Zone Books, New York 1997, s. 7.

panoramiczne obrazy stereoskopowe – były one tworzone za pomocą powszechnie dostępnego sprzętu fotograficznego typu Roundshoot i wyświetlane w postaci *slide shows*. Prezentowano tam też rodzaj panoramicznych filmów wideo, zrealizowanych przy pomocy SphereCam – cyfrowej kamery wysokiej rozdzielczości, która umożliwia filmowanie w standardzie 360° x 180°. Bywało, że filmy takie wzbogacano o efekty stereoskopowe oraz grafikę komputerową. Powstał również projekt wykorzystania AVIE jako przestrzeni symulacyjnej, pozwalającej wykorzystywać rzeczywistość wirtualną dla szkolenia górników, w szczególności dla ćwiczenia zachowań w sytuacjach kryzysowych. Priorytetem badawczym iCinema jest jednak badanie i rozwijanie interaktywno-immersyjnych doświadczeń w zakresie nowych form narracyjnych. Służy temu „CharacterLab” – laboratorium, w którym bada się zagadnienia immersji, a także obecności i zachowania się wirtualnych agentów oraz ich potencjalnych relacji z ludźmi. Zwieńczeniem listy projektów tworzonych i realizowanych w oparciu o AVIE jest właśnie *T_Visionarium*. Stanowi ono prototypową formę środowiska telewizualnego, służącego do czegoś, co można nazwać krytycznym metaoglądaniem telewizji.

W tym miejscu skupię się na drugiej wersji *T_Visionarium*, która została zaprezentowana w roku 2006 w laboratorium Scientia; należy jednak pamiętać, że ostateczny kształt tego projektu był wynikiem kilkuletnich prac teoretycznych i konstrukcyjnych, zaś jego pierwsza wersja została zaprezentowana we francuskim Lille w roku 2004. Podczas tworzenia teoretycznych podstaw swoich poszukiwań Del Favero, Brown, Shaw i Weibel zwracali szczególną uwagę na kwestię przeformułowania zasad narracyjnych, które organizują i strukturyzują przekazy audiowizualne realizowane za pomocą technologii digitalnych. Natura nowych mediów cyfrowych czyni z nich wyjątkowo efektywne narzędzia kreowania narracji przybierającej „formę dialogicznej interakcji wewnątrz przestrzeni wirtualnej, w której widz dokonuje transkrypcji filmowych danych w czasie wirtualnym”²⁰. W przypadku *T_Visionarium* dominująca wcześniej monotemporalność i linearność przekazu audiowizualnego zostaje zastąpiona przez multitemporalność i nielinearność. Projekt opiera się na dialogicznej nawigacji wśród elementów rozbudowanej bazy danych i narzuca konieczność nieustannej rekombinacji elementów dostarczanych każdemu widzowi-operatorowi po to, aby mógł on wytworzyć „własną” narrację – niepowtarzalną „ścieżkę” wytyczaną w tej rizomatycznej przestrzeni. A zatem *T_Visionarium* otwiera kino interaktywne na nową, multimodalną estetykę, opartą o strategię transmedialnych przekroczeń. Dokonują się one zarówno na poziomie wykorzystywanych mediów, zintegrowanych w nową formę immersyjno-interaktywnej projekcji, jak i na płaszczyźnie dyspozytywu właściwego tradycyjnej instytucji

20 D. Del Favero, N. Brown, J. Shaw, P. Weibel, »*T_Visionarium*« – *Towards a Dialogic Concept of Digital Narrative*, [w:] G. Flachbart, P. Weibel (eds.), *Disappearing Architecture. From Real to Virtual Quantum*, Birkhäuser, Basel 2005, s. 151.

kina. Projekt ten można także potraktować jako rodzaj praktycznej wykładni nowej metodologii lub filozofii, która ma określać fundamentalne zasady operowania obrazami audiowizualnymi w epoce postmedialnej.

Dzięki integracji opisanych wcześniej odkryć i wynalazków technologicznych, wspólnie kształtujących immersyjno-interaktywne mechanizmy projekcji obrazów audiowizualnych, architektura *T_Visionarium* daje bezprecedensową możliwość eksperymentowania w zakresie nowatorskich sposobów percypowania telewizyjności. AVIE jest pierwszym środowiskiem audiowizualnym, w którym można oglądać trójwymiarowe obrazy na 360-stopniowym ekranie. Zapewne określenie „ekran” nie jest do końca adekwatne – tym bowiem, co na różne sposoby ulega tu podważeniu, jest właśnie idea tradycyjnego ekranu kinowego jako podstawy projekcji kinematograficznej. Poliwizyjne *T_Visionarium* stanowi zwieńczenie eksperymentów nad przełamaniem zasady „jeden ekran – jeden obraz”, jakie prowadzili między innymi Zbigniew Rybczyński, Peter Greenaway, Mike Figgis i Lev Manovich²¹. Liczby mówią same za siebie: w *T_Visionarium* na 250-ciu ekranach, które są usytuowane obok siebie na cylindrycznym stereoskopowym panekranie, wyświetlanych jest 22636 klipów telewizyjnych, przy czym każdy z nich ma zaledwie długość 4,55 sekundy (choć łącznie trwają one 28 godzin). Są to fragmenty programów telewizyjnych emitowanych w *prime time* – zarejestrowano je w 2006 roku, w trakcie tygodniowego monitoringu australijskich stacji telewizyjnych. W ten sposób powstała olbrzymia baza danych, zawierająca zindeksowane i otagowane przekazy audiowizualne, które zostały poddane precyzyjnemu „opisowi cyfrowemu”, typologizacji i klasyfikacji. Czas trwania pojedynczego klipu był efektem badań statystycznych: wynikało z nich, że przeciętne ujęcie montażowe w programach telewizyjnych trwa właśnie 4,55 sekundy²². Wybierając klip, widz-operator może jednak nie tylko obejrzeć krótki fragment, ale również „rozwinąć” go i wydłużyć czas jego trwania. Korzystając zaś z PDA, wyposażonego w ekran dotykowy, może dowolnie nawigować pośród obrazów i tworzyć z nich niepowtarzalne struktury audiowizualne w ramach strategii przestrzennego montażu. Wszystko to zachodzi w wirtualnym środowisku, które pozwala widzowi-operatorowi na zanurzenie się w nieskończonym przepływie danych.

Niewątpliwie mamy tu do czynienia z zupełnie nowym rodzajem doświadczenia przestrzeni i czasu. Pojawia się ono w jednostkowej percepcji symultanicznych strumieni danych, w percepcji samej przestrzeni projekcji oraz w percepcji czasu, jaki upływa w konkretnych ujęciach. Jak podkreśla Jill Bennett²³, istotny jest również gestyczny wymiar całego przedsięwzięcia: system

21 Więcej na ten temat – zob. P. Zawojski, »Soft Cinema« *Lva Manovicha i Andreasa Kratky'ego*. »Język nowych mediów« w praktyce, [w:] „Kwartalnik Filmowy”, nr 60, 2007, s. 61-82.

22 Dodajmy, że nie dotyczy to wszystkich stacji telewizyjnych. Dane mogłyby wyglądać nieco inaczej, gdyby na przykład brano pod uwagę wyłącznie stacje muzyczne typu MTV, w których średnia długość ujęcia jest znacznie krótsza.

23 Zob. J. Bennett, »*T_Visionarium*«: *A User's Guide*, UNSW Press, ZKM, Sydney and Karlsruhe 2008, s. 14.

detekcji ruchu w dyskretny sposób przekształca ciało immersanta w jeden z elementów sterujących kształtem projekcji i współdecydujących o jego ciągle zmieniającym się kształcie²⁴.

Widz-operator staje się także kimś w rodzaju performerera, którego działania są oglądane przez inne osoby znajdujące się wewnątrz AVIE (jednocześnie może przebywać tam około dwudziestu widzów, ale tylko jedna osoba steruje „akcją”). Kieruje on maszyną projekcyjną, a także dokonuje swego rodzaju metaoglądu i „transkrypcji” elementów bazy danych. Warto dodać, że opisując sposób tworzenia interaktywnych form narracji, jakie można budować za pomocą nowych mediów konstytuujących rozszerzone kino cyfrowe, twórcy *T_Visionarium* używają określenia „estetyka transkrypcji”²⁵. „Transkrybowanie” polega tu na wyborze elementów narracji spośród olbrzymiej ilości danych i dokonuje się w oparciu o indywidualne asocjacje danego widza-operatora. Klipy mogą być wybierane, łączone i rozdzielane w oparciu o wykorzystanie trzydziestu pięciu słów kluczowych, podzielonych na pięć sekcji (są to: „emocje”, „ekspresja”, „fizyczność”, „struktura”, „funkcje specjalne”). Dekontekstualizacja i rekontekstualizacja, posługiwanie się materiałem audiowizualnym traktowanym jako *found footage*, rekombinacja ujęć – wszystkie te zabiegi służą poszukiwaniu nowych rozwiązań w zakresie organizacji przestrzennej i czasowej obrazów. *T_Visionarium* wykorzystuje swe postkinowe środowisko, aby dokonać obnażenia i dekonstrukcji konwencjonalnych środków, jakimi operuje medium telewizyjne. Operując materiałami z bazy danych, immersant realizuje specyficzną strategię teorii bezpośredniej. Zamiast wykorzystywać dyskursywne metody analizy i opisu konwencjonalnych sposobów budowania rzeczywistości telewizyjnej, operator realizuje postulat Gilles'a Deleuze'a i Feliksa Guattariego, którzy wskazywali, że w przypadku dzieł sztuki należy pytać raczej o to, „jak one działają”, niż „co znaczą”²⁶.

Operator działający w AVIE jednocześnie sprawdza, weryfikuje i poddaje krytycznej ocenie mechanizmy rządzące działaniem telewizyjnego dyspozytywu. *T_Visionarium* można więc także uznać za szczególny rodzaj praktyki subwersywnej. Dotyczy ona samego medium i sposobów jego krytycznego oglądania, a jej celem jest tworzenie alternatywnych możliwości dla widza-operatora, który rekombinuje strumieniowy charakter zwykłej emisji telewizyjnej. Nowy rodzaj relacji pomiędzy odbiorcą i obrazem (czy raczej obrazami) pojawia się w tym wypadku zarówno na poziomie percepcji, jak i na poziomie fizycznej multisensoryczności. „Ciało w obrazie” jest ciałem w działaniu, ciałem aktywnym, będącym integralnym elementem całego projektu. Ciało znajduje się

24 O ciele jako specyficznym rodzaju interfejsu pisałem szerzej w innym miejscu – zob. P. Zawojcki, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2010, s. 190-207.

25 Zob. D. Del Favero, N. Brown, J. Shaw, P. Weibel, »*T_Visionarium*«: *the Aesthetics Transcription of Televisual Databases*, [w:] U. Frohne, M. Schrien, J.-F. Guiton (eds.), *Present Continuous Past(s). Media Art. Strategies of Presentation, Mediation and Dissemination*, Springer, New York 2005, s. 132-141.

26 G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, trans. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983, s. 108.

dosłownie i w przenośni wewnątrz ekranu, a nie – jak w przypadku tradycyjnego kina – na zewnątrz niego.

T_Visionarium proponuje obserwatorowi rodzaj interaktywnej kooperacji, w której przekracza się zarówno role tradycyjnie zarezerwowane dla widza, jak i dokonuje się transmedialnych przekroczeń funkcjonujących dotychczas sposobów projekcji obrazów audiowizualnych. W czasie rzeczywistym przekształcane są elementy bazy danych, jednocześnie operator tworzy wirtualny czas spektaklu, na który składają się tysiące fragmentów programów telewizyjnych uporządkowanych według określonych algorytmów. Stanowią one tylko surowy materiał dla każdego wykonawcy tego specyficznego rodzaju performance'u, w którym obserwator staje się interaktorem, ale jednocześnie dla innych immersantów jawi się jako performer. Estetyka transkrypcji dotyczy potencjalnie nieskończonego przekształcania bazy danych audiowizualnych, co jest praktyczną ilustracją możliwości nowych mediów cyfrowych w zakresie ponownego zdefiniowania podstawowych parametrów charakteryzujących postkinowe sposoby realizacji i prezentacji obrazów audiowizualnych.

Ilustracje



Il. 1. Tomasz Ciecierski, *Sunrise*, 1991, olej, płótno, 170 x 320, zbiory Muzeum Sztuki w Łodzi. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi



Il. 2. Tadeusz Kantor, *Infantka wedle Velázquez*, z cyklu *Persyflaże muzealne*, 1966/1970, akryl, płótno, drewno, metal, 170x115, zbiory Muzeum Sztuki w Łodzi. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Il. 3. Günther Uecker, *Białe pole. Hommage à Strzemiński*, 1970, gwoździe, emulsja, płótno, płyta paździerzowa, 65x65x9,5, zbiory Muzeum Sztuki w Łodzi. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi



267

Ilustracje

Il. 4. Dominik Lejman, kadr z projektu *Szpital przyjazny dziecku. Mapa odkryć – szpital jako krajobraz „małych spektakli”*, Samodzielny Publiczny Dziecięcy Szpital Kliniczny w Białymstoku, 2004. Dzięki uprzejmości Dominika Lejmana

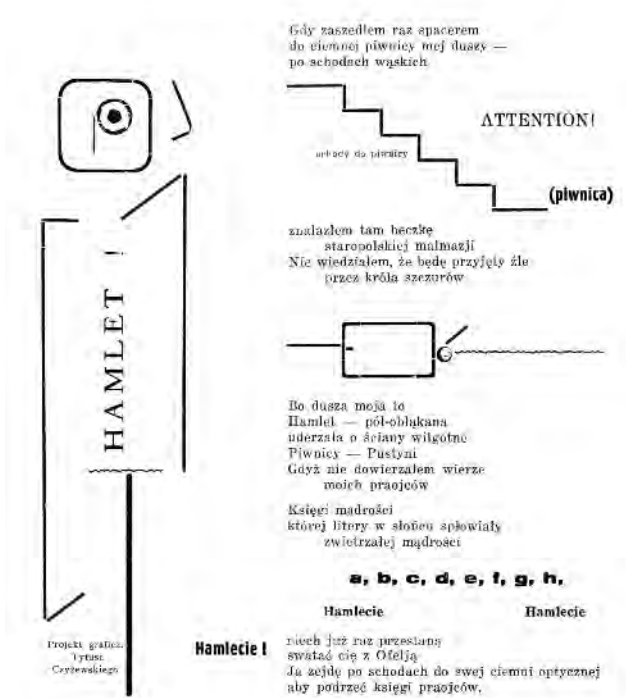


Il. 5. Joanna Kałuża, *Dance*, 2007, Microsoft Paint/Adobe Photoshop CS. Dzięki uprzejmości Joanny Kałuży



hamlet w piwnicy

268



Il. 6. Tytus Czyżewski, *Hamlet w piwnicy*, 1923 (słowografia),
cyt. za: T. Czyżewski, *Lajkonik w chmurach*, Gebethner i Wolff,
b.m. 1936, s. 25



Il. 7. Jerzy Rosołowicz, *Pejzaż zimowy*, 1960-61, zbiory Muzeum Narodowego
we Wrocławiu. Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego we Wrocławiu



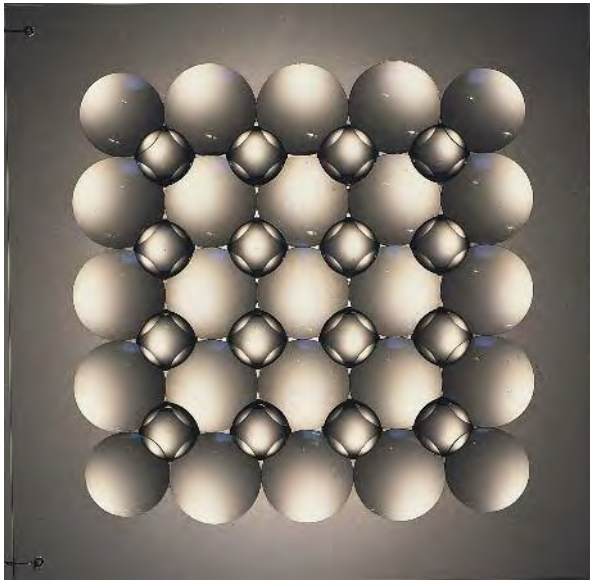
Il. 8. Jerzy Rosołowicz, *Relief dwustronny VIII*, 1968, zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego we Wrocławiu



Il. 9. Jerzy Rosołowicz, *Neutronikon*, 1968. Dzięki uprzejmości Fundacji Profile



Il. 10. Jerzy Rosołowicz,
widok przez *Neutronikon*.
Dzięki uprzejmości
Fundacji Profile



Il. 11. Jerzy Rosołowicz,
Neutronikon S-4, 1970,
zbiory Muzeum Narodowego
we Wrocławiu. Dzięki
uprzejmości Muzeum
Narodowego we Wrocławiu



Il. 12. Jerzy Rosołowicz,
*Kineutronikon (nieskończona
filmowa antydokumentacja
sfery widzialnej)*, 1975. Dzięki
uprzejmości Fundacji Profile



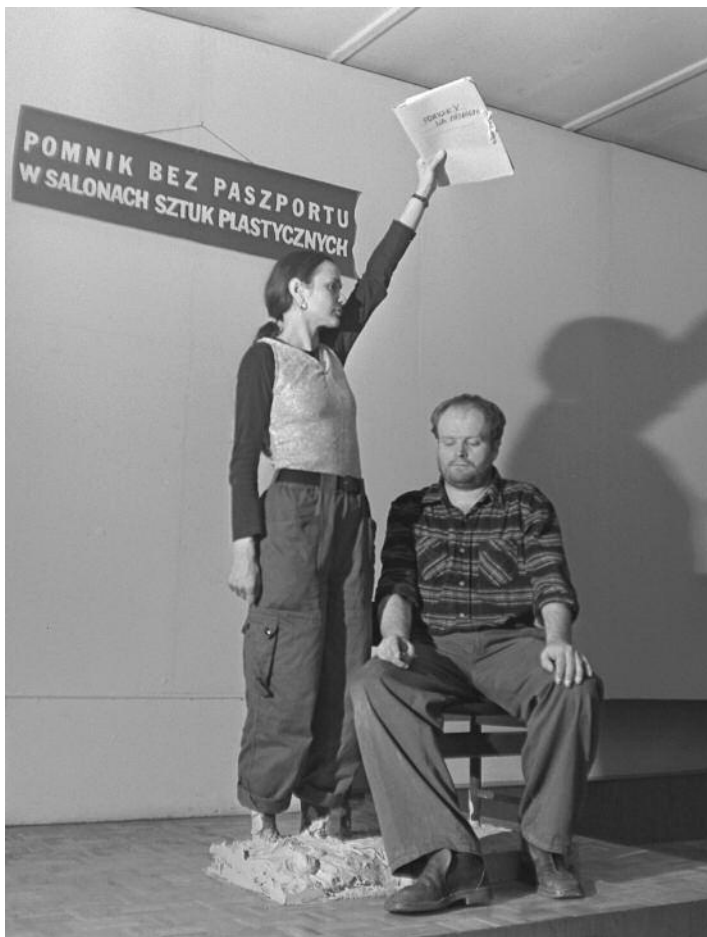
Il. 13. *Gra na twarzy* aktorki Ewy Lemańskiej, wybór kadrów z filmu *Forma Otwarta*, 1971, fot. archiwum KwieKulik. Dzięki uprzejmości Zofii Kulik



Il. 14. *Działania w Studio TV*, 1972, fot. archiwum KwieKulik. Dzięki uprzejmości Zofii Kulik



Il. 15. KwieKulik, *Działania z Dobromierzem*, detal, „czasosutki estetyczne” rejestrowane na barwnych diapozytywach, 1972-74, fot. archiwum KwieKulik. Dzięki uprzejmości Zofii Kulik



Il. 16. KwieKulik, *Pomnik bez paszportu w Salonach Sztuk Plastycznych*, performance, Ogólnopolskie Biennale Sztuki Młodych '78, BWA, Sopot 1978, fot. archiwum KwieKulik. Dzięki uprzejmości Zofii Kulik



Il. 17. KwieKulik, *Działania na głowę*, Międzynarodowe IX Spotkania Krakowskie, BWA, Kraków 1981, fot. archiwum KwieKulik. Dzięki uprzejmości Zofii Kulik



Il. 18. KwieKulik, *Banan i granat*, detal, odbitki z barwnych diapozytywów wykonanych w trakcie niepublicznej sesji w PDDiU, nazajutrz po publicznym performance w Pracowni Dziekanka w Warszawie, Łomianki, 24.11.1986, fot. archiwum KwieKulik. Dzięki uprzejmości Zofii Kulik



Il. 19. Krzysztof Zarębski, Studio, ul. Sienna 41 m. 18, Warszawa, 1971, fot. Leszek Fidusiewicz. Dzięki uprzejmości Krzysztofa Zarębskiego



Il. 20. Krzysztof Zarębski, Performance we Franklin Furnace, Nowy Jork, 1978, fot. Marco Consoli. Dzięki uprzejmości Krzysztofa Zarębskiego

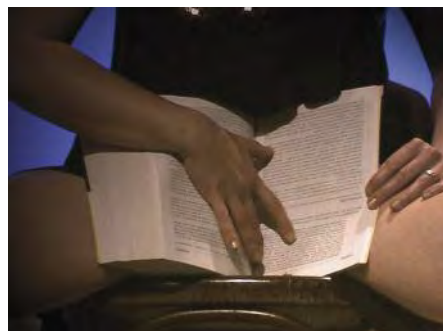
Il. 21. Krzysztof Zarębski, Fragment scenografii do *Przyrostu naturalnego* Tadeusza Różewicza w reżyserii Kazimierza Brauna, Teatr Współczesny we Wrocławiu, 1979, fot. K. Zarębski. Dzięki uprzejmości Krzysztofa Zarębskiego.



Il. 22. Krzysztof Zarębski, Scenografia do *Przyrostu naturalnego*, Teatr Współczesny we Wrocławiu, 1979, fot. archiwum K. Zarębskiego. Dzięki uprzejmości Krzysztofa Zarębskiego



Il. 23. Krzysztof Zarębski, *Przymierzalnia pasów cnoty* – scenografia do *Przyrostu naturalnego*, Teatr Współczesny we Wrocławiu, 1979, fot. archiwum K. Zarębskiego.
Dzięki uprzejmości Krzysztofa Zarębskiego



Il. 24. Małgorzata Butterwick, *SEDU/A/CTION*, performance-in-process, 2007-. Dzięki uprzejmości Małgorzaty Butterwick



Il. 25. MTAA (M.River & T.Whid Art Assoc.), *Infinite Smile*, 2005.
Dzięki uprzejmości MTAA / Courtesy MTAA



II. 26. MTAA (M.River & T.Whid Art Assoc.), 1 year performance video (aka *samHsiehUpdate*), 2004. Dzięki uprzejmości MTAA / Courtesy MTAA



II. 27. Eva and Franco Mattes aka 0100101110101101.ORG, *Synthetic Performance: Reenactment of Marina Abramović and Ulay's Imponderabilia*, 2007. Dzięki uprzejmości Ewy i Franco Mattes / Courtesy Eva and Franco Mattes



II. 28. Paul Slocum, *You're Not My Father*, stopklatki, 2008. Dzięki uprzejmości Paula Slocuma / Courtesy Paul Slocum



Il. 29. Paul Slocum, *You're Not My Father*, stopklatki, 2008.
Dzięki uprzejmości Paula Slocuma / Courtesy Paul Slocum



Il. 30. Ilustracja z komiksu Roberty Gregory, *Life is a Bitch. The Complete Bitchy Bitch Stories Vol.1*, Fantagraphics Books, Seattle 2005. Dzięki uprzejmości Kim Thompson i Fantagraphics Books / Courtesy Kim Thompson and Fantagraphics Books



then at one point i did not need
to translate the notes; they went
directly to my hands

Il. 31. Francesca Woodman,
*then at one point i did not
need to translate the notes;
they went directly to my
hands*, Providence, Rhode
Island, 1976. Dzięki
uprzejmości Betty i George'a
Woodman / Courtesy Betty
and George Woodman



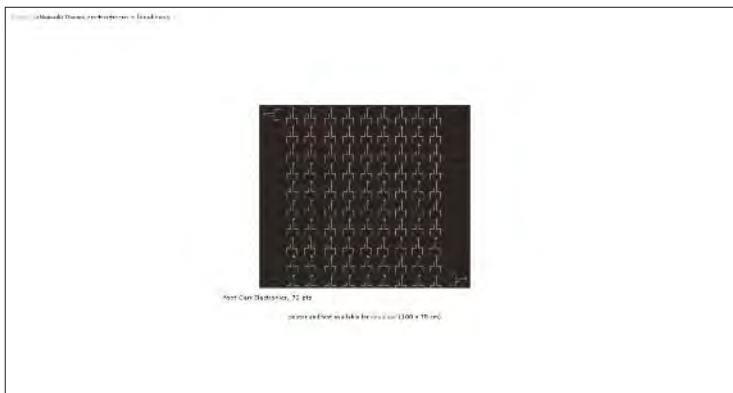
Il. 32. Francesca Woodman,
*From the calendar of 6 days -
this is the 6th day*, Roma,
1977-78. Dzięki uprzejmości
Betty i George'a Woodman /
Courtesy Betty and George
Woodman



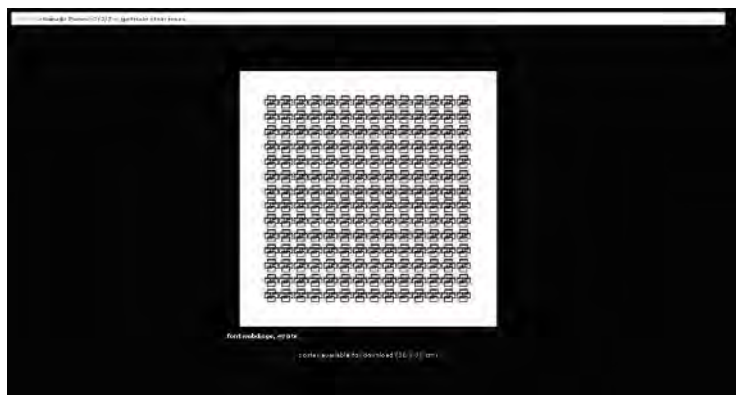
Il. 33. Francesca Woodman,
Untitled, Providence, Rhode
Island, 1976. Dzięki
uprzejmości Betty i George'a
Woodman / Courtesy Betty
and George Woodman



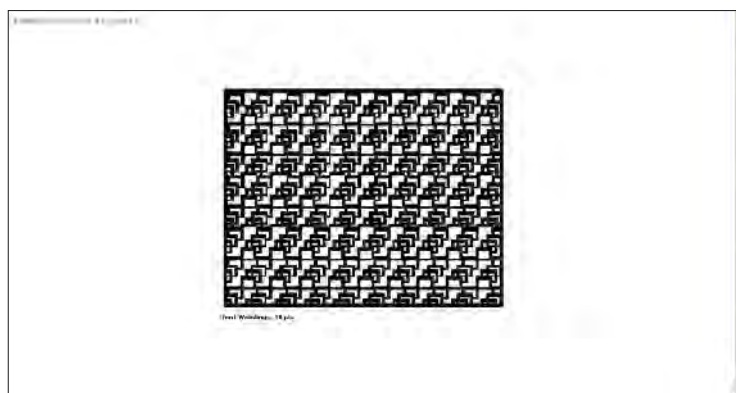
II. 34-35. Francesca Woodman, *Untitled*, video stills, 1976. Dzięki uprzejmości Betty i George'a Woodman oraz Espazio AV, Murcia, Hiszpania / Courtesy Betty and George Woodman and Espazio AV, Murcia, Spain



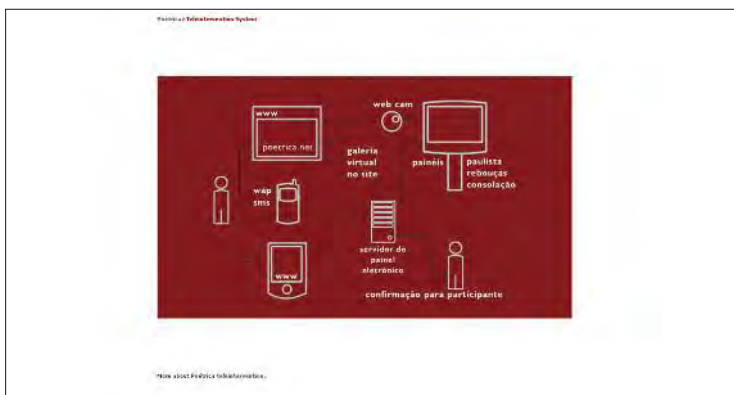
Il. 36. Giselle Beiguelman, $m+m+m-m = loneliness$, projekt *Poétrica*, 2002-2004, zrzut ekranu, <http://www/poetrica.net/english/loneliness.htm>



Il. 37. Giselle Beiguelman, $2/2/2 = gertrude\ stein\ roses$, projekt *Poétrica*, 2002-2004, zrzut ekranu, <http://www/poetrica.net/english/roses.htm>



Il. 38. Giselle Beiguelman, $2+2 = crowd$, projekt *Poétrica*, 2002-2004, zrzut ekranu, <http://www/poetrica.net/english/crowd.htm>



Il. 39. Giselle Beiguelman, schemat systemu, projekt *Poétrica*, 2002-2004, zrzut ekranu, <http://www.poetrica.net/english/diagrama.htm>

W imieniu Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Autorów i Auterek tekstów, jak również w imieniu własnym pragnę gorąco podziękować wszystkim osobom i instytucjom, które udostępniły ilustracje zamieszczone w książce i wyraziły zgodę na ich bezpłatną publikację.

Redaktor tomu, Tomasz Załuski

