

Artur Pastuszek      Artur Pastuszek

Dr., Zakład Multimedii, Instytut Sztuk  
Wizualnych, Wydział Artystyczny, Uniwersytet  
Zielonogórski

Doctor of Philosophical Sciences, Department  
Of Multimedia, Institute Of Visual Arts, Faculty  
Of Arts, University Of Zielona Góra (Zielona  
Góra, Poland)

e-mail: a.pastuszek@wa.uz.zgora.pl      orcid.org/0000-0002-8966-7711

# Cyfrowe ujarzmienie

## Sztuka w pułapce technologii

### Digital subjection

#### Art in the Technology Trap

**Streszczenie.** Praktyki artystyczne zostały obecnie zdominowane przez reżim estetyczny, który rewolucyjnie je przekształcił, sprawiając, że dzieła, będąc rezultatem swobodnej gry, uwolnione od etycznego sensu i wymogu zgodności z regułami, zawiesiły logikę percepcji. Zniesione zostały także wszelkie normy i zasady rządzące wytwarzaniem przedstawień wraz z hierarchią tematów. W tak zmodyfikowaną przestrzeń doświadczenia wpisały się zwłaszcza podlegające nieustannej redystrybucji obrazy. Żyjemy w świecie wypełnionym obrazami i rozumiemy ten świat poprzez obrazy. Dlatego określenie statusu obrazu w kulturze współczesnej wraz z dominującymi strategiami estetycznymi może stanowić podstawę rozumienia zachodzących w jej ramach procesów. Dynamika rozwoju technologicznego sprawiła, że wizualność stała się przesłanką redefinicji społecznego świata. Widzialność stanowi tym samym kryterium polityczne, a za sprawą nowych mediów władza może skuteczniej kontrolować, ujarzmić indywidua.

*Słowa kluczowe:* reżim estetyczny obraz kultura wizualna widzialność ujarzmienie.

Truizmem jest stwierdzenie dotyczące wzrastającej dynamiki przemian środowiska życia człowieka związanej z technologiczną progresją. Rozpoznanie, że świat się zmienia wraz z transformowaniem narzędzi i sposobów jego zagospodarowania wydaje się równie banalne. Zazwyczaj towarzyszy takim konstatacjom przekonanie o potrzebie wypracowania nowych narzędzi interpretacji tej rzeczywistości, która nie przypomina już uniwersum ukształtowanego w oparciu o przekonania, czy mity dotyczące ściśle hierarchicznej budowy i koniecznego porządku. Jednak wkomponowana w tkankę nowoczesności racjonalność nie dopuszcza do głosu dowolności, ambiwalencji i chaosu będących następstwem rekonfiguracji poznawczej sytuacji. Stąd postulaty dotyczące zadania przeformułowania dyskursów i zmiany paradygmatów, modyfikacji kształtu i granic określanych przez sprzężone z technicznym rozwojem strategie.

Okazuje się, że w takim uniwersum dowolności i ambiwalencji sztuka — zdecydowanie sprawniej, niżli to czynią inne formy kulturowej aktywności — odnajduje swoje miejsce. Co więcej, współczesne jej manifestacje nie odpowiadają wyłącznie na związaną z społeczną dyspozycją konieczność wypełniania estetycznej satysfakcji, a wyzwają także krytyczny potencjał. Idzie to w sukurs tym kulturotwórczym działaniom, dla których — zgodnie z operacyjną zasadą zaabsorbowaną ze sfery technologiczno-produkcyjnej — cel stanowi modyfikowanie świata, które powiększa jego dogodność, wpływa na efektywność i wydajność procesów.

Zrozumiałe jest także i to, że nowe technologie skutecznie przekształciły relacje społeczne, stały się narzędziem projektowania kultury współczesnej, w tym całego obszaru działań twórczych. Przecież każde nowe medium wytwarza nowe strategie komunikacyjne, swój język i określoną formę. Dlatego — podobnie jak w innych obszarach społecznego życia — również w zakresie realizacji artystycznych musiało dojść do przeformułowania tradycyjnych ról i technik.

Nas interesować będą zwłaszcza przemiany w obszarze nowych mediów i skorelowane z nimi odmienne sposoby utrwalania przedstawień, a także te konsekwencje, które dotyczą szeroko rozumianej kultury wizualnej jako przestrzeni wytwarzania, dystrybucji i reprodukcji obrazów.

\* \* \*

Najczęściej próbując uchwycić linearnie następstwo opisywanych zdarzeń, oznaczyć zmianę jaka dokonuje się na poziomie deskrypcji, wskazujemy „zwrot”, terminem tym określając zmieniającą się (czy raczej: zmienianą) perspektywę badawczą i anonsując rekonfigurujący pole wiedzy dyskurs. Taka formuła pozwala zazwyczaj dotychczasowe niedostatki narracji przykryć nową siecią pojęć, przesunąć ciężar na poszukiwanie adekwatnych charakterystyk. Oczywiście, sama konstatacja gwałtownej zmiany perspektywy poznawczej oraz modyfikacja przedmiotu badań nie rozwiązuje problemu, który lokuje się w obszarze wypracowania określonej teorii

i oznaczenia momentu granicznego, oddzielającego różne paradigmaty. Dla nas takim punktem wyjścia będzie reorganizujący dotychczasowe pole badawcze i mocno skorelowany z rozwojem technologicznym *zwrot ikoniczny* (*pictorial turn*), choć właściwie większość ogłaszanych znaczących zwrotów związana jest z rozwojem i coraz szerszym upowszechnianiem nowych technologii informacyjnych i mogłaby posłużyć jako ilustracja sformułowanego problemu. Jednakże wzrok jest zmysłem szczególnym. Od dawna był faworyzowany. Jego intelektualna dyspozycja miała stanowić o szczególnej wartości, którą weryfikowało poznanie. Stąd wzięły się nie tylko wizualne metafory wypełniające obszar języka i kształtujące naszą wyobraźnię, ale i cały profil kultury, która nie może obyć się bez obrazowych reprezentacji. To doświadczenia wizualne profilują dyskursy, prowokują nowe postawy, zaś urok obrazów skłania do wniosków o kresie kultury werbalnej.

Technika, która w krytycznych dyskursach była/jest postrzegana jako zagrożenie (dehumanizacji, reifikacji, czy alienacji), w tym wypadku stanowi obietnicę precyzyjnego określenia relacji pomiędzy światem realnym a jego wizualnym ekwiwalentem. Co więcej, efekty rozwoju kultury wizualnej — związane z nią praktyki widzenia oraz strategie estetyczne — zostały zresorbowane w innych formach społecznego życia. Sztuka zaś znajduje się w samym centrum strategii estetycznych. Nie jest oczywiście jedyną, choć jest specyficzną modyfikacją sfery zmysłowości, w której znaczącą rolę odgrywają obrazy.

Współczesna kultura wraz z charakterystycznym dla niej „upłynnieniem” zdynamizowała i sformatowała także przemiany w obszarze sztuki, co między innymi uzyskało przełożenie na odmienny sposób funkcjonowania artystycznych projektów, rozumienia pozycji artysty, roli odbiorcy i zniesienia hegemonii tradycyjnych mediów, szczególnie zaś malarstwa. Dotychczasowe standardy estetyczne także musiały zostać zastąpione za sprawą nowej sytuacji odbiorczej. Choć obrazy, które reprodukuje sztuka stanowią jedynie ułamek olbrzymiej przestrzeni wizualności kultury współczesnej, to właśnie praktyki artystyczne zdominowane przez strategie estetyczne, gdzie dzieła stanowią rezultat swobodnej gry, zdecydowały o wyjątkowej pozycji twórców. Zniesione zostały także wszelkie normy i zasady regulujące wytwarzanie przedstawięń. W tak zmodyfikowaną przestrzeń doświadczenia wpisały się zwłaszcza podlegające nieustannej redystrybucji obrazy. Żyjemy w świecie wypełnionym obrazami i rozumiemy ten świat poprzez obrazy. Dlatego określenie statusu obrazu w kulturze współczesnej wraz z dominującymi strategiami estetycznymi może stanowić podstawę rozumienia zachodzących w jej ramach procesów.

Jacques Rancière terminem „reżimu” oznaczył określony porządek, w którym sztuka uczestniczyła historycznie. Takim artystycznym porządkiem związanym z nowoczesnością i zarazem rewolucyjnym zwrotem, znoszącym wszelką normatywność — wraz z połączoną z nią i utrwaloną relacją pomiędzy formą i materią, a przez to zapewniającym sztuce autonomię — jest *reżim estetyczny* [9, s. 79–84]. To właśnie nowoczesna sztuka została zdominowana przez *reżim estetyczny*, który — uwolniony od zewnętrznych kryteriów oce-

ny oraz reguł — spowodował nieustanne przekraczanie przez artystów ustalonego porządku zmysłowości.

Dla Rancière’a naturą tego, co estetyczne jest ukazywanie się, koncentrowanie na sobie spojrzenia. Sztuka jest spektakularnym przykładem takiej ekspozycji — nie odsłania ona jednak żadnego ukrytego sensu, a jedynie wskazuje bezpośrednio symptomy współczesnych metamorfoz przestrzeni społecznej, konsekwencje tych dyslokacji oraz poznawczą wartość każdej oznaki. Jeśli do tego dodamy możliwość rekonfigurowania pola doświadczenia, a co za tym idzie, miejsca w przestrzeni społecznej, to związane ze sztuką estetyczne strategie muszą uzyskać sens polityczny. Polityka to przecież struktura podziału sfery doświadczenia, redystrybucji *postrzegalnego* [10, s. 24–25]. To także wyjaśnia, dlaczego sztuka posiada nie tylko imaginacyjną i kreacyjną moc, ale także konstrukcyjny potencjał — jest narzędziem przekształcania i konstruowania, poręcznym dla animatorów nowej rzeczywistości, służącym modyfikacji utrwalonych hierarchii. Praktyka artystyczna zerwała tym samym z klasycznymi wzorcami oraz uniwersalnością standardów estetycznych redefiniując przestrzeń sztuki i przenosząc jakości estetyczne w obszar form aktywności człowieka i przedmiotów z nim związanych. Sztuka nie odsłoniła jakichś ukrytych treści — wszakże wszystko jest jawne — ale zwróciła nasze spojrzenie ku temu, co zostało wyeksponowane, tworząc z wyróżnionych komponentów życia imaginarium i rekonfigurując (obramowując estetycznie) przestrzeń doświadczenia. W konsekwencji przedmioty tak wyeksponowane przyjęły postać fascynujących lecz fantasmagorycznych obiektów. W ten sposób estetyzacja stała się politycznym narzędziem, za sprawą którego *widzialne* zostało oddzielone od tego, czego spostrzec nie możemy, zaś ci, którzy postrzegają, od tych, którzy takiej możliwości nie posiadają.

Dlatego właśnie metamorfozy w obszarze artystycznych realizacji, których konsekwencją jest reorganizacja sfer egzystencji, można skorelować z perypetiami władzy, z charakterystycznymi zwrotami i przełomami w polityce. Już samo to mogłoby stanowić interesujący przedmiot analiz — znalezienie analogii pomiędzy porządkiem władzy a artystycznym ładem jest o tyle proste, że opisane zjawiska zostały w domenie sztuk wizualnych szczególnie wyeksponowane. Co więcej, to wizualność stała się przesłanką redefinicji społecznego świata. Jednak niemniej intrygujące jest to, jak kompleksowe wykorzystywanie technologii cyfrowych w obszarze realizacji artystycznych oraz rozwój mediów rejestrujących i modyfikujących obraz rekonfigurują przestrzeń doświadczenia a także to, jakie konsekwencje dla utrwalań się nowych strategii estetycznych ma zjawisko proliferacji obrazów.

W tym kontekście interesująca jest także sama zasada powstawania cyfrowego zapisu obrazu — pojawia się on wskutek przetworzenia danych przez odpowiednio zaprojektowane urządzenie. Forma i jakość tego zapisu uzależnione są zarówno od konstrukcyjnej złożoności urządzenia, jak i od określonego algorytmu, za pomocą którego wskazane treści wizualne transponują obraz w wiązkę danych, czy też dane przekształcają w obraz. Obraz ten może być postrzegany dopiero poprzez przesłanie informacji do

określonego urządzenia peryferyjnego wyjścia — monitora (ekranu), projektora, drukarki, plotera. Bezpośrednia percepcja uzależniona jest więc od procesu kodowania-dekodowania danych, określonego oprogramowania, które pozwala transponować obrazy w informacje oraz urządzeń, które tę pracę wykonują.

Lev Manovich skatalogował cechy obrazu, który powstaje za sprawą wykorzystania nowych, cyfrowych technologii, zatem przy zastosowaniu technik komputerowych. Wśród nich wskazał: nieciągłość (obraz taki „składa się z pewnej liczby pikseli” [8, s. 422]), modularność („składa się z wielu warstw, których zawartość często odpowiada znaczeniowo istotnym częściom obrazu” [8, s. 422]), dwupoziomowość („wygląd powierzchni obrazu” oraz „będący jego podstawą komputerowy kod” [8, s. 422]), zakłócenia będące efektem kompresji, możliwość pełnienia funkcji interfejsu, usytuowanie pomiędzy „iluzjonistycznym oknem na fikcyjny świat” (reprezentacja) a „panelem kontrolnym” (składnik programu) [8, s. 423], pełnienie funkcji narzędzi i hiperłączy, wariacyjność i automatyzację, a także odniesienie do bazy danych obrazów („Każdy obraz, którego potrzebujesz, najprawdopodobniej istnieje już w internecie lub w jakiejś innej bazie danych” [8, s. 424]). Obrazy cyfrowe percypowane są jako składniki *warstwy kulturowej* (estetycznej), czyli niejako na powierzchni zjawisk, jednak ich byt sięga także *warstwy komputerowej* (logicznej, związanej z transmisją danych). Ten dualizm uwidacznia się w samej strukturze obrazu:

W warstwie wizualnej jest on częścią ludzkiej kultury, wchodząc w dialog z innymi obrazami, innymi kulturowymi semami i mitemami. Ale na innym poziomie jest to plik komputerowy, składający się z czytanego przez program nagłówka i liczb przedstawiających kolory poszczególnych pikseli [8, s. 114].

Na poziomie kulturowym wytwarzane przez nowe media obrazy stanowią bądź cyfrowe reprezentacje przedmiotów (fotografie, animacje, filmy), bądź symulacje rzeczywistości (obrazy wykreowane w programach wirtualizujących, umożliwiające dowolną modyfikację treści i stymulujące immersję). Nowa kultura jest przy tym „kompozytowym” układem warstwy komputerowej i warstwy kulturowej, które pozostają w ścisłym związku. Jej efektem jest „mieszanka znaczeń ludzkich i komputerowych, tradycyjnych sposobów modelowania świata przez humanistyczną kulturę i właściwych komputerom środków przedstawiania tego świata” [8, s. 116].

Kolejną znaczącą właściwością obrazów jest ich zdolność do organizowania wyobraźni, konstruowania imaginarium. Ten parametr wzmacniany jest określoną dynamiką przepływu informacji, choć nie jest jasne, czy został skorelowany z digitalizacją sztuki. Jednak niewątpliwie łatwość generowania i nadmiarowość obrazów związane są z rozwojem cyfrowych technologii prowadząc z jednej strony do zniesienia „historyczności” doświadczenia (wyeksponowania aktualności), z drugiej zaś do od-realnienia rzeczywistości (iluzoryczności, niwelowania różnicy pomiędzy rzeczywistością a jej przedstawieniem).

Wskazane zjawiska są bardziej rozległe i dotyczą zarówno całej przestrzeni sztuki, jak i lokują się poza artystycznym światem — pojęcie „obrazu” stało się przecież kluczem w badaniach nad kulturą współczesną. Takim spektakularnym obszarem, w którym śledzić możemy zarówno nadprodukcję obrazów, jak i hegemonię iluzoryczności, jest fotografia jako ta sztuka, która zachowuje „naturalną” łączność ze światem fizycznych fenomenów i która jednocześnie najszybciej ulega presji technologicznej innowacyjności. Może więc stanowić doskonale *exemplum* przenikania cyfrowych technologii do społecznego życia, powszechności i dostępności treści wizualnych oraz mechanizmów konstruowania społecznego imaginarium.

Punkt wyjścia rozważań Susan Sontag o powszechności obrazów stanowi konstatacja dotycząca skłonności człowieka do wykorzystywania wizerunków przedmiotów w celu tłumaczenia, interpretowania otaczającego świata — predylekcji, która sięga czasów najodleglejszych. Jednocześnie już w starożytnej Grecji znajdujemy wśród filozofów — Platon jest tutaj bodaj najbardziej spektakularnym przykładem — opór wobec presji obrazów, postulat traktowania ich co najwyżej jako wyobrażenia, pewien rodzaj pozorów służący jako niedoskonały instrument opisu. Stąd brak zaufania, czy też niechęć do przedstawień, które miałyby stanowić medium doświadczenia i niezbędny składnik wiedzy. Konsekwencją będą kolejne próby zwrotu ku pojęciom jako prawomocnym reprezentantom bytu. Jak zauważyła Sontag, te ikonoklastyczne potyczki myśli z obrazem zostały skazane na porażkę — pomimo ukonstytuowania się „galaktyki Gutenberga” — wraz z wynalazkiem fotografii. Jednak oferowane przez nią nowe wizerunki rzeczy miały już inną specyfikę — nie były całkowicie oderwane od fizyczności przedmiotów, które przedstawiały. Nie stanowiły wyłącznie interpretacji, ale jawiły się jako pozostałości, ślady, odbicia rzeczy, pozostawione po nich tropy:

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 promieniowania (fal świetlnych odbijanych przez przedmioty) — materialną pozostałością obiektu, jaką żadne malowidło się nie stanie [11, s. 162].

Podobnie Siegfried Kracauer zwraca uwagę na szybkie (wraz z pojawieniem się dagerotypu) odkrycie „szczególnej zdolności kamery do rejestrowania i odkrywania widzialnej lub potencjalnie widzialnej materialnej rzeczywistości” [7, s. 30]. Fotografia stała się tym samym medium, które w sposób wierny multiplikuje naturalne formy. Wydawało się nawet, że presja realności jest tak wielka, iż eliminuje swobodę fotografa — sam proces zmusza go do reprodukcji najdrobniejszych szczegółów świata umieszczonego przed obiektywem kamery, uniemożliwiając jakąkolwiek ingerencję i afirmując prawdę kosztem piękna. W ten sposób fotografia doskonale wpisała się w dziewiętnastowieczną tradycję pozytywistyczną, która entuzjastycznie przyjmowała wszelkie racjonalizowane procedury, preferowała naukowy obraz

świata, obiektywizm, a także oczekiwała społecznych efektów technologicznej progresji.

Jednak artystyczne konsekwencje pojawienia się fotografii niekoniecznie zmierzały w stronę tak rozumianego realizmu. Zaczęto przetwarzać, modyfikować obrazy, aby poszerzyć margines artystycznej wolności, na mechaniczne obrazy nakładając także kryteria estetyczne. „Piękne obrazy” przesłoniły „fotograficzną prawdę” tym samym przesuwając środek ciężkości z dokładnego, komplementarnego imitowania natury na twórczą selektywność, zaś w samym medium próbując wyeksponować malarskość i kreacyjność. W konsekwencji fotografia (zjawisko fotografii) wraz z uformowanymi wokół niej dyskursami zmodyfikowały praktyki widzenia wiążąc je z technologicznym zaawansowaniem nowoczesności. Zmieniła się zarówno perspektywa (panorama, głębia, wielowymiarowość), skala (mikro–makro), dynamika (tempo), upłynnione zostały punkty odniesienia.

Jeśli teraz spróbujemy na zjawisko fotografii nałożyć odkrycie w planie artystycznym zwyczajności (które Jacques Rancière przypisuje literaturze), akceptację przygodności i wyeksponowanie nieatrakcyjnych dotąd form życia, to zakreślmy tym samym nowy estetyczny kontekst, który znosi dotychczasowe hierarchie ważności jednocześnie zmieniając perspektywę poznawczą. To, co pospolite może stać się wtedy piękne, jednak przybiera kształt fantasmagorii, formę fascynującego obiektu przyciągającego wzrok. Musimy jedynie „wywracać zwyczajność z jej oczywistości i uczynić z niej rodzaj hieroglifu, figury mitologicznej lub fantasmagorycznej” [9, s. 99]. Musimy sprawić, żeby stała się „widzialna”, bowiem to postrzeżalność jest zarówno estetycznym kryterium, jak i narzędziem polityki. Tylko ekspozycja zapewnia polityczną siłę — w ten sposób sztuka może uszlachetnić zwykłe życie, prowadząc do jego zwielokrotnienia, tworząc obrazy ludzi, epok i cywilizacji. Nie są one jednak wyłącznie reprodukcjami, reprezentacjami określonej rzeczywistości — tworzą kompozycję nowych form życia, fantasmagorycznych i przez to atrakcyjnych przedmiotów dokonując tym samym rekonfiguracji doświadczenia. To zbliża sztukę do polityki — posiada ona bowiem moc powoływania owych fantastycznych przedmiotów, ale i generowania określonych postaw, wyzwalania społecznej energii.

W tym sensie obrazy posiadają takiej energii najwięcej, mają bowiem najbardziej sprawczą moc powoływania do istnienia fantastycznych przedmiotów, wyznaczania pól widzenia. Obrazy ingerują w świat wyobrażeń i myśli. Władza dostrzega tę zdolność i dlatego próbuje ją „ujarzmic”, poddać kontroli i skanalizować. Stąd jej ingerencje związane zostają z procesami upodmiotowienia, ustalania określonej tożsamości, gdyż wyzwala źródłowy antagonizm poróżniając ze sobą autonomiczne podmioty i eksponując ich odmienność.

Ale należy zauważyć, że nowoczesność, to nie tylko przemiana w obszarze kultury wizualnej, jej niekwestionowana hegemonia, lecz także odkrycie znaczenia władzy zarówno dla kształtu dyskursów, czy społecznej konfiguracji, jak również funkcjonowania ciała, polityki życia (*biowładza/biopolityka* u Michela Foucaulta, czy Giorgio Agambena). Taka reorganizacja dyskursu wokół władzy zapewniła otwarcie nowej perspektywy badawczej, w ramach której możliwe stało

się skonfrontowanie biologicznego i społecznego sposobu egzystencji. W konsekwencji, wraz z pojawieniem się nowoczesnego państwa władza sięgnęła po życie w jego czystej postaci, stała się zarządzaniem ludźmi [5, s. 123].

Indywidualizacja — jak ustalili Foucault — choć jest konsekwencją władzy pastoralnej, to jej mechanika odbiega od prostego określenia statusu i obszaru działań jednostek, a jest związana z precyzyjnym wskazaniem „każdorazowego rozkładu, równowagi i cyrkulacji zasług i win” (jawi się zatem jako „analityczna identyfikacja”) oraz produkcją ukrytej, wewnętrznej prawdy (czyli „upodmiotowieniem”). Nie jest także oznaczeniem miejsca jednostki w hierarchii, ani bilansem jej samokontroli, tylko wykluczeniem ja, niwelowaniem egoizmu — jest „indywidualizacją przez ujarzmienie (*assujettissement*)” [4, s. 198]. Wzorca ujarzmienia dostarczyło „duszpasterstwo” eksponując jednostkowość i prowadząc człowieka ku zbawieniu, zarazem „przywiązując go raz na zawsze do jego własnej tożsamości” podporządkowuje bezwzględnie i „obwieszcza mu prawdę zawartą w dogmatach dokładnie w momencie, w którym z niego samego wydobywa tajemnicę jego prawdy wewnętrznej” [4, s. 238]. Trzeba więc stać się podmiotem (*sujet*), aby być indywiduum.

Władza działa nie poprzez egzekwowanie prawa, ale poprzez konkretne praktyki i techniki regulacyjne. Nie ma na celu ograniczenia i zniewolenia podległych sobie podmiotów, ale ich aktywizację, rozwój w nich pewnych predyspozycji, wdrożenie do większej produktywności. Jej cel — w przeciwieństwie do władzy opartej na prawie, gdzie celem suwerenności jest ona sama — stanowi rozwój, pomnożenie, proliferacja, zarówno jej samej jako coraz bardziej szczegółowych technik kontroli, jak i kontrolowanej rzeczywistości — kompleksów „ludzi i rzeczy” [6, s. 172].

Nowe technologie medialne dostarczyły tym samym władzy instrumenty kontroli. Co więcej, jej rozproszeniu sprzyja mnogość obrazów. Może tym samym pojawić się pokusa politycznej instrumentalizacji artystycznych praktyk, a za ich sprawą także estetyzacji powszedniego życia. W ten sposób władza wdzierza się w najskrytsze zakamarki egzystencji, choć dopiero działania, za pomocą których nowe technologie wytwarzają aktywne indywidua — przede wszystkim *ujarzmienie* będące zestawieniem subiektywizacji i podporządkowania — umożliwiają jej pełną kontrolę. Są one jednocześnie skorelowane z mechanizmami wirtualizacji i reprodukcji tak mocno akcentowanymi przez współczesną sztukę.

Mocna pozycja obrazów budzi od dawna opór, wyzwala gesty ikonoklastyczne, manifestujące się w postulatach powrotu do rzeczy, do tego co mieści się pod powierzchnią przedstawień, do znoszenia iluzji, sprzeciwu wobec kłamstwa powierzchni. Krytycyzm wobec wizualnych reprezentacji jest niwelowany przez świadomość tego, że to dzięki technice mogły powstawać nowe wyobrażenia, kształtować się nowe projekty. Technika wspierana przez poznawczy głód oraz ekspansywność nauki mogła wyzwalać wizje poddającego się ludzkiej woli świata, zachęcając do lub ostrzegając

przed ingerencją w jego strukturę — zarówno modyfikację powierzchni, jak i głęboką zmianę jego tkanki (jak by określił to Wolfgang Welsch: *estetyzację softwaru i estetyzację hardware'u* [12]). W sukcesie przekonaniom o nieograniczonym zasięgu tej ontycznej rebelii idą wszakże takie artystyczne realizacje, które dokonują radykalnych przekształceń materii lub po prostu entuzjastycznie przyjmują kształt cywilizacyjnych przeobrażeń i ich dynamikę (jak na przykład futuryści wraz z ich idealizacją postępu i prędkości jako fundamentów nowego życia). I w rzeczy samej rozkwit nowoczesnych technologii uwolnił obrazy, dźwięki i słowa — odtąd rozpleniły się, zmultiplikowały, zdominowały przestrzeń publiczną (choć zawsze się w niej dobrze czuły).

Cieniem kładły się z kolei kolejne fiaska regulacyjnych projektów — kolejne korekty niedoskonałej rzeczywistości okazywały się nieskuteczne, bądź nieefektywne, a wizje nowego, wspaniałego świata nieziszczalne. Pomimo wsparcia ze strony techniki, która gwarantowała coraz bardziej wyrefinowane procedury, efekty udoskonalania rzeczywistości były znikome. Jednak pokusa pełnej regulacji, całkowitej kontroli, która wykraczałaby poza jedynie przypadkowość przyrodniczych zjawisk, a sięgałaby projektowania nowej historii gatunku, manifestowana w wielu conceptach, stymulowała poszukiwanie nowych strategii — w konsekwencji to technologie cyfrowe w diametralny sposób odmieniły rzeczywistość społeczną powołując do istnienia społeczeństwo informacyjne w jego obecnym kształcie. Świat został zdominowany przez komunikaty wizualne, zaś obrazy rozpleniły się zarówno w przestrzeni fizycznej, jak i w naszej wyobraźni.

Należałoby zatem zastanowić się, na ile technologiczne zaawansowanie praktyk artystycznych — a także związana z nimi nowa sytuacja artysty oraz odbiorcy — nowe sposoby obrazowania, przetwarzania, nowe media, ich masowość i dostępność, przyczyniły się, obok wymienionych powyżej niedoskonałości instytucjonalnych, koniunktury na bunt w czasach społecznych zmian i upłynnionej tożsamości, do indywidualizacji i upolitycznienia praktyk artystycznych. Czyżby „ucyfrowienie” realizacji artystycznych zintensyfikowało procesy instrumentalizacji sztuki z jednej strony i ujarzmiania jednostek twórczych z drugiej? Czy digitalizacja racjonalizująca magazynowanie i przepływ informacji nie stymulowała w planie kulturowym globalizacji (homogenizacji) i towarzyszącej jej lokalizacji (polaryzacji) jako pary dualnych procesów wraz z konsekwencjami w postaci ambiwalencji i adiaforyzacji, czy też także estetyzacji i anestetyzacji? Dialektyczny charakter przenikających się procesów oraz jego dynamika są charakterystyczne dla późnonowoczesnych transformacji.

Jak w takim razie oceniać rezultat asymilacji sztuki i jej strategii estetyzacyjnych przez codzienność oraz oraz związaną z wytwarzaniem obrazów technicznych nadprodukcję znaków i symboli? Jak zauważył Nicolas Bourriaud:

nasz optymizm odnośnie do emancypacyjnej siły technologii wyraźnie osłabł: wiemy od pewnego czasu, że informatyka, technologie obrazowania lub energia jądrowa stanowią zagrożenie i narzędzia zniewolenia, pomimo że podnoszą poziom życia codziennego [2, s. 101].

Istnieje pewna analogia pomiędzy naturalnym reprodukowaniem życia a cyfrowym namnażaniem kopii (obrazów, dźwięków, słów) — nowe media dają nieograniczoną sposobność replikacji, kopiowania i powielania. Jeśli rozwój biotechnologii umożliwił ingerencję w materiał genetyczny, kształtowanie i korektę, to analogicznie w obszarze obrazowania techniki reprodukcji, korekcji, przetwarzania, modyfikowania dają nam możliwość wypełniania świata udoskonalanymi wizerunkami, estetycznie skorygowanymi wyobrażeniami. Czy jednak same obrazy mogą być dla nas niebezpieczne w podobny sposób, jaki oferują techniki głębokiego przetwarzania materii? Wskazywane zagrożenia odnoszące się do ewentualności przebudzenia rasistowskich resentymentów wraz z eugeniką, czy też innymi formami kontroli procesu reprodukcji jako konsekwencji troski o higienę, zdrowie publiczne, czy kondycję przyszłych pokoleń zdają się być przesłaniane wizją polepszania jakości przyszłego życia, racjonalnych metod eliminacji czynników zagrożeń oraz doskonalenia strategii ochrony przed ułomnością.

Media cyfrowe nie stanowią już jedynie technicznego kontekstu życia — stając się niezbędnymi narzędziami kształtowania doświadczenia w sposób aktywny to życie modyfikują. Tutaj lokują się wskazywane już wcześniej zagrożenia: de-naturalizacja tego, co naturalne i dehumanizacja człowieka. O tym, w jaki sposób doświadczamy świata decyduje kształt „uniwersum obrazów technicznych”, w którym obrazy jako reprezentacje zostały zastąpione informacyjnymi kodami. Co więcej, tempo ich reprodukcji jest coraz większe a duża ich część „rozplenia się” automatycznie.

Obrazy wytwarzane stanowią nie tylko narzędzie komunikacji, ale także medium doświadczenia, któremu chętnie się oddajemy, gdyż nierzadko nowa przestrzeń kontaktów zorganizowana w przestrzeni Sieci generuje większe zaangażowanie, niż rzeczywisty obszar społecznych interakcji, a topografia i obrazy miejsc generowanych na ekranie stają się bardziej bliskie niż doświadczane okolice. Tym bardziej, że dynamika i upłynnienie percypowanego świata wykorzenia nas, pozbawia bezpośredniego emocjonalnego związku z zajmowanym miejscem, prowokuje do nieustannego przemieszczenia. Stąd takie wywłaszczenie z tożsamości rozbudza potrzebę immersji, zastąpienia niestabilnej i niepoddającej się woli rzeczywistości hiperrzeczywistością plastyczną i bardziej atrakcyjną, nie będącą jakimś mimetycznym odwzorowaniem, a raczej autonomiczną quasi-realnością.

Według Jeana Baudrillarda nieustannie reprodukowane obrazy w ogromnej swej masie jedynie imitują, symulują rzeczywistość w żaden sposób się do niej nie odnosząc. Nadprodukcja obrazów jako pustych znaków, znaków pozbawionych znaczenia, jedynie powiększa entropię i prowadzi do zanikania tego, co realne, gdyż za prawdziwe uznane zostają obrazy wygenerowane przez media, pomimo tego, że ich związek z rzeczywistością jest pozorem. I dlatego według Baudrillarda rzeczywistość zostaje zastąpiona jej wyobrażeniem, kopią, która zajmuje miejsce oryginału. Symulacja staje się bardziej realna od rzeczywistości i to ona, multiplikowana w nieskończoność, okazuje się jedynie dostępnym dla nas i znanym światem:

Rzeczywistość utraciwszy swych naturalnych wrogów, wzrasta jak rozmnażający się nadmiernie gatunek, podobnie jak glony albo nawet jak gatunek ludzki [1, s. 17].

Rozpłnienie rzeczywistości w tej formie jest możliwe dzięki proliferacji obrazów, której — jak zauważył Bourriaud — odpowiada proliferacja ekranów. To one stanowią dla nas bramy do rzeczywistości. „Żyjemy z pewnością w pięknej epoce, a jest to również *epoka ekranu*” [2, s. 102]. Ekranu pozwalają pogłębiać proces symulacji, wytwarzać iluzoryczne przedstawienia, dlatego „epistemologiczne ożywienie — dotyczące nowych struktur percepcji, a będące efektem pojawienia się technologii tak różnych od siebie, jak kino, informatyka i wideo — krystalizuje się wokół formy (ekranu, terminalu), która syntetyzuje ich właściwości i możliwości” [2, s. 102].

Filozoficzna refleksja nad wizualnością pojawiła się dopiero wtedy, gdy dostrzeżono impas kultury pisma i poddano krytycznemu osądowi trwałość technokultury rozpiętej pomiędzy efemerycznym doświadczeniem a estetyką wirtualności. Zauważono bowiem, że technika nie daje jedynie obietnic wspaniałego jutra. Rzeczywiście zmienia świat. Może także przesłonić rzeczywistą moc władzy, utwalić jej globalne rozproszenie, przykryć mnogością medialnych obrazów, zdeformować do postaci spektaklu. Jednak, jak wskazywał Manovich, ten technologiczny przełom ma wielkie znaczenie dla rozumienia całego obszaru kultury, zwłaszcza nowych sposobów wymiany informacji.

W języku nowych mediów „transkodować” znaczy „tłumaczyć coś na inny format”. Komputeryzacja kultury stopniowo wprowadza transkodowanie w odniesieniu do wszystkich kulturowych kategorii i koncepcji. Oznacza to, że kulturowe kategorie i koncepcje są zamieniane na poziomie języka i/lub znaczenia na nowe, pochodzące z komputerowej ontologii, epistemologii i pragmatyki. Nowe media są zatem zwiastunem znacznie szerszego procesu kulturowej rekonceptualizacji [8, s. 116].

Nowoczesność to czas „hybrydyzacji” — to jedna z cech powołanego do istnienia przez nowoczesnego człowieka świata: przenikanie się różnych porządków, nachodzenie na siebie odmiennych (odległych) perspektyw, łączenie organizmów z mechanizmami.

Wszędzie to, co było oddzielone, łączy się i miesza, wszędzie zanika dystans: pomiędzy płciami, przeciwnymi biegunami, sceną i widownią, sprawcami działań, pomiędzy podmiotem a przedmiotem, pomiędzy rzeczywistością a jej kopią [1, s. 61].

Czy zatem przyszłość powoła do istnienia kolejną hybrydę — syntezę artysty i *inżyniera* — jako twórcy i eksploratora zarazem. Czy też artysta pozostanie *bricoleurem*, eksperymentatorem zdolnym zestawiać ze sobą dowolne elementy? Szczególnym typem krzyżowania jest mechaniczne (tech-

niczne) dopełnianie, uzupełnianie, a w konsekwencji zastępowanie, czego kulminacją stanowi digitalizacja. Narzędzia powołane do wytwarzania kopii tworzą tym samym hybrydy rzeczywistości — rzeczywistość wirtualną, hiperrzeczywistość — wraz z odpowiadającymi im zmodyfikowanymi formami odczuwania (*immersja*). Jeśli więc, co sugeruje także Manovich, hybrydyzacja jest emblematem współczesności, zaś „remiks” treści lokalnych i globalnych, form tradycyjnych i nowoczesnych — „remiks między interfejsami różnych form kulturowych i nowych technik oprogramowania” — znakiem rozpoznawczym kultury [1, s. 14], to zdaje się jedynie potwierdzać, że praktyki montażowe zostały asymilowane w dużym stopniu z obszaru nowych mediów i związane z strukturalnym, czy też symbolicznym organizowaniem przestrzeni ludzkiej aktywności. Skala i dynamika tego przyswojenia zadecydowała o tym, że stały się powszechne, przekraczając dawno zakres swej instrumentalnej kompetencji — okazując się algorytmem zarówno estetycznego ładu, jak i impulsem wyzwalamą iluzoryczną moc (do)wolności<sup>1</sup>. Jednak ich uludną siłę osłabia Manovich zauważając, że nowe technologie, pomimo rosnącej kreatywnej roli, to niekoniecznie wyłącznie przestrzeń kreacyjnej stymulacji, nieskrępowanego generowania artystycznych form i presji innowacji, ale także kolektywny fenomen, w którym pobrzmiewa demon przeszłości:

Zachodni artyści sądzą, że internet to doskonałe narzędzie, które pozwoli obalić wszelkie hierarchie i dać sztukę ludziom. Natomiast mnie — obywatelowi postkomunistycznemu — internet przypomina raczej komunalne mieszkanie z czasów stalinowskich — nie ma żadnej prywatności, wszyscy na siebie donoszą, a do wspólnej kuchni i ubikacji trzeba stać w kolejce<sup>2</sup>.

W tym wypadku komputer podłączony do Sieci, urządzenie które zrewolucjonizowało życie współczesne, staje się zarówno miarą w pełni nowoczesnego poznawczego osvajania niezbornej rzeczywistości, narzędziem ustanawiającym nową logikę społeczeństwa informacyjnego, jak i miejscem znośnym intymny charakter wzajemnych relacji. Ponad te wątpliwości wyrastają jednak nowe standardy artystycznych realizacji.

Vilém Flusser zauważył, że „problem nie polega już na rozróżnieniu dobrych i złych działań (każde działanie może być zautomatyzowane i zaprogramowane), ale na rozróżnieniu dobrych i złych intencji (dobrych i złych programów)” [3, s. 46]. Dlatego celem nie jest obecnie wytwarzanie dzieł sztuki jako atrakcyjnych przedmiotów, lecz programowanie przeżyć. Jak pisze Flusser:

<sup>1</sup> O montażowych strategiach zestawiania i komponowania oraz ich ekspansywności pisałem szerzej w innym miejscu. Zob. A. Pastuszek, *Montaż jako konstrukcyjna zasada nowoczesnego świata*, w: *Terytoria kultury — topografia obecności*, red. A. Pastuszek, S. Konstańczak, Zielona Góra 2013, s. 97–104 oraz A. Pastuszek, *Konstruowanie podmiotu — montażowe praktyki artystyczne*, w: *Res philosophica: szkice z filozofii współczesnej*, red. H. T. Mikołajczyk, Słupsk 2011, s. 41–54.

<sup>2</sup> Manovich, *On Totalitarian Interactivity*, za: M. Tribe, *Przedmowa*, w: L. Manovich, *Język nowych mediów*, s. 27.

Wyraźny rozdział między opracowywaniem informacji (ludzkie zadanie) a ich odciskaniem na przedmiotach (zadanie zautomatyzowane) pozbawił sensu artystyczną aktywność w postaci produkcji „dzieł”. *Człowiek nie będzie już wytwórcą przedmiotów (homo faber), lecz kompozytorem informacji (homo ludens)* [3, s. 50].

Niewątpliwa atrakcyjność nowych technologii dla współczesnych twórców, osłabiająca moc wskazanych wcze-

śniej dylematów, potwierdza jedynie niesamowity urok fantasmagorii, jaką stanowi wirtualna przestrzeń bycia. Niewykluczone zatem, że powinniśmy stale ulegać presji fantazmatu, iluzji, którą zapewniają nam zarówno obrazy, jak i słowa. Pozwalają nam one zapomnieć o fiaskach, do których wiodły nas wielokrotnie miraż ustanawiania trwałego ładu na różnych poziomach społecznego życia. *Mundus vult decipi, ergo decipiatur.*

### Bibliografia

1. J. Baudrillard, Pakt jasności. O inteligencji Zła, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
2. N. Bourriaud, Estetyka relacyjna, przeł. Łukasz Białkowski, Kraków 2012.
3. V. Flusser, Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu, przeł. P. Wiatr, Warszawa 2018.
4. M. Foucault, Bezpieczeństwo, terytorium, populacja, przeł. M. Herer, Warszawa 2010.
5. M. Foucault, Historia seksualności, T. 1, Wola wiedzy, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 2000.
6. M. Foucault, Rządomyślność. w: Filozofia, historia, polityka. Wybór pism, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński. Warszawa-Wrocław 2000.
7. S. Kracauer, Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2009.
8. L. Manovich, Język nowych mediów, przeł. P. Cypriański, Warszawa 2006.
9. J. Rancière, Dzielienie postrzegalnego. Estetyka i polityka, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007.
10. J. Rancière, Estetyka jako polityka, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
11. S. Sontag, O fotografii, przeł. S. Magala, Kraków 2009.
12. W. Welsch, Estetyka poza estetyką, przeł. K. Guzalaska, Kraków 2005.

Pastuszek A.

#### Digital subjection. Art in the Technology Trap

**Abstract.** Artistic practices have now been dominated by an aesthetic regime that has revolutionarily transformed them, making works the result of free play—free from ethical meaning and the requirement to comply with rules—suspend the logic of perception. All norms and principles governing the production of performances, including the hierarchy of topics, have also been abolished. The images, which are subject to constant redistribution, have become part of this modified space of experience. We live in a world filled with images and understand this world through images. That is why defining the status of an image in contemporary culture, together with the dominant aesthetic strategies, may be the basis for understanding the processes taking place within it. The dynamics of technological development made visibility a prerequisite for the redefinition of the social world. Visibility is thus a political criterion, and thanks to new media the authorities can control and subjugate individuals more effectively.

Key words: aesthetic regime, image, visual culture, visibility, subjection.

Пастушек А.

#### Цифрове підпорядкування. Мистецтво в технологічній пастці

**Анотація.** У мистецьких практиках наразі домінує естетичний режим, який трансформував їх революційним чином: роботи є результатом вільної гри (вільної — від етичного навантаження та зобов'язання слідувати правилам), призупиняючи логіку сприйняття. Усі норми і принципи, якими керувалися при створенні перформансів, зокрема ієрархія тем, також були відкинуті. Образи, які є об'єктами постійного повторного розповсюдження, стали частиною зміненого простору досвіду. Ми живемо у світі, повному образів, і сприймаємо світ через образи. Тому визначення статусу образу в сучасній культурі, разом із її панівними естетичними стратегіями, може стати базою для усвідомлення процесів, що відбуваються в цій культурі. Динаміки технологічного розвитку перетворила візуальність на передумову для перевизначення соціального світу. Видимість, таким чином, стає політичним критерієм, і завдяки новим медіа влада може контролювати та підкорювати людей більш ефективно.

**Ключові слова:** естетичний режим, образ, візуальна культура, видимість, підпорядкування.