



RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI

Sztuka nowych mediów i jej przeobrażenia

WPROWADZENIE

Podejmuję tu rozważania nad sztuką nowych mediów, rozwijającą się dynamicznie w ciągu ostatniego półwiecza. Analizuję jej koncepcję, a następnie przeobrażenia, od formy początkowej, wyłaniającej się w rezultacie wprowadzenia nowych mediów jako narzędzi pracy twórczej w pole sztuki, przez fazę postmedialną, w ramach której sztuki starych i nowych mediów technicznych integrują się z tradycyjnymi dziedzinami sztuki, aż po współczesną fazę transdyscyplinarną, w której zintegrowane na poprzednim etapie intermedia artystyczne wchodzą w twórcze interakcje z innymi, pozaartystycznymi dziedzinami praktyk społecznych: nauką, humanistyką, polityką, aktywizmem społecznym, tworząc artystyczne formy transmedialne. Prezentuję aktualną sztukę nowych mediów jako pole rozpostarte w szczególności między SciArt a sztuką krytyczną.

Słowa kluczowe: sztuka nowych mediów, sztuka postmedialna, intermedia, transmedia, sztuka transdyscyplinarna, SciArt, sztuka krytyczna.

77

SZTUKA NOWYCH MEDIÓW

Pojęcie sztuki nowych mediów coraz częściej wywołuje obecnie dyskusje w kręgu badaczy najnowszej twórczości artystycznej. Wzbudza wątpliwości, niekiedy jest nawet kwestionowane i odrzucane jako nieadekwatne wobec aktualnego stanu sztuki, a tym samym nieprzydatne dla jej opisu i zrozumienia. Domenico Quaranta uznaje je wręcz za szkodliwe dla sztuki tak określanej.¹

Podobny spór rozwija się również w kontekście teorii mediów. Zostało skrytykowane samo pojęcie nowych mediów. Jego przeciwnicy

¹ D. Quaranta, *Beyond New Media*, LINK Editions, Brescia 2013, s. 17–18.

najczęściej podważają użyteczność terminu „nowe” jako wyrażenia okazjonalnego (wariantem tej formy krytyki jest twierdzenie, że każde medium było kiedyś nowe) bądź stawiają tezę, iż większość mediów określanych jako nowe dawno już swoją nowość straciło. Sądzę jednak, że oba przytoczone argumenty nie są w istocie zasadne. Znaczenie terminu „nowe” w pojęciu „nowe media” nie jest bowiem w moim przekonaniu (i w opinii niektórych innych badaczy²) powiązane z osią czasu (co zakładają oba wspomniane stanowiska); nowość nie przemija z upływem czasu. W istocie czyni media nowymi zespół ich właściwości wypierających z pola mediów (bądź odsuwających na drugi plan i pozbawiających znaczenia) te cechy, które uprzednio w zasadniczy sposób je definiowały.³ Ten zespół właściwości kształtował się w ciągu kilku dekad, od wynalezienia komputera przez stworzenie technologii rzeczywistości wirtualnej po usieciowienie mediów w trybie WWW.

Te nowe właściwości (i związana z nimi nowa teoria mediów) zasadniczo przeobraziły dotychczas dominującą koncepcję i strukturę procesu komunikowania, przekształciły relacje między jego uczestnikami oraz oczekiwane od nich formy aktywności, wyznaczyły nowe reguły komunikowania i nowe metody pozyskiwania informacji. Inny sposób zaangażowania uczestników komunikacji, inne przewidziane dla nich role i zadania oraz inne, dostosowane do nowych wyzwań narzędzia (*hardware* i *software*, a obecnie także *wetware*) to najważniejsze aspekty nowej sytuacji medialnej. Słowo „nowe” w pojęciu „nowe media” nie pełni więc funkcji

czasowego określnika. Kategorię „nowe media” należy traktować całościowo jako nazwę własną, która odsyła do zjawisk posiadających, przynajmniej w jakimś zakresie,⁴ wspomniane właściwości.⁵

Właściwości, o których mowa, zestawilem w innym miejscu,⁶ tam więc odsyłam czytelnika po więcej informacji. W niniejszym tekście jedynie chcę przypomnieć te ze wskazanych w publikacji *Paradygmat sztuk nowych mediów* atrybutów nowych mediów, które uważam za najważniejsze, konstytutywne obecnie dla całego paradygmatu medialnego: cyfrowość, partycypacyjność, interaktywność, wirtualność, immersyjność, sieciowość. Uważam je za najważniejsze, gdyż one właśnie zasadniczo determinują i pozwalają ukonstytuować nową pozycję i możliwości komunikacyjne użytkowników mediów, one budują fundament doświadczenia nowomediального. Nowe media to zatem te spośród wszystkich mediów, które są charakteryzowane przez wspomniane właściwości, niezależnie od czasu, w którym zostały wynalezione czy wprowadzone do użycia.

Dyskusja wokół nowych mediów, jaką dotąd przedstawiłem, dotyczy w tym samym stopniu kwestii nowych mediów jako takich, jak i sztuki nowych mediów. Sytuacja w odniesieniu do pojęcia sztuki nowych mediów jest jednak jeszcze bardziej skomplikowana,

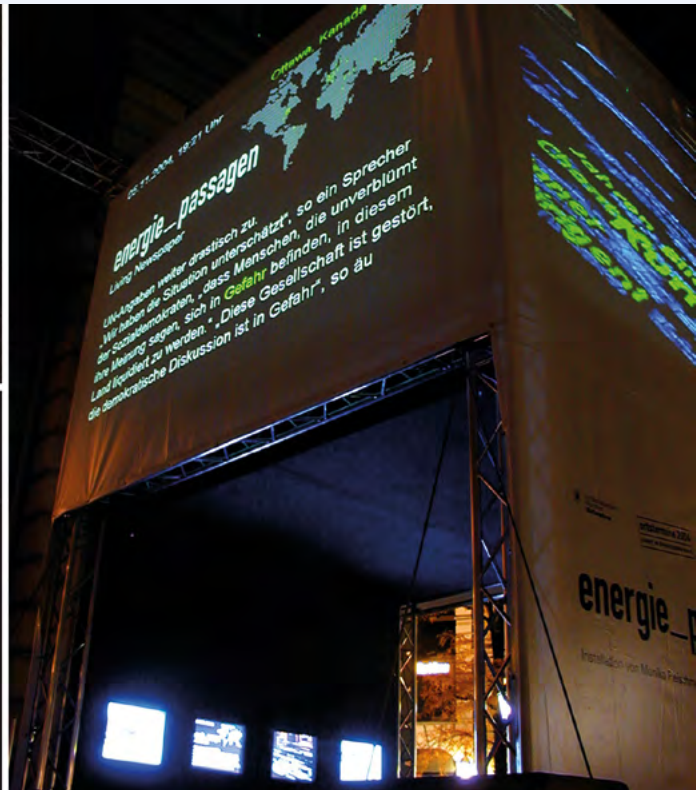
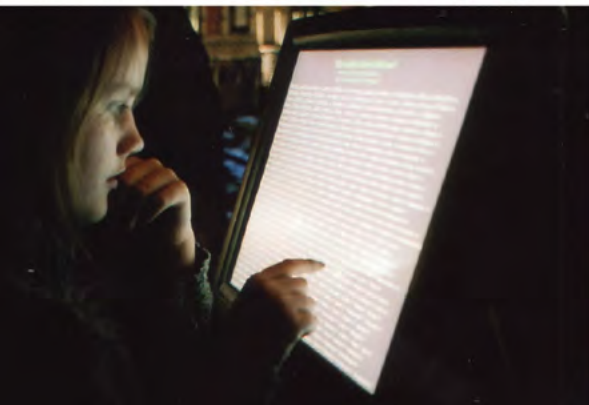
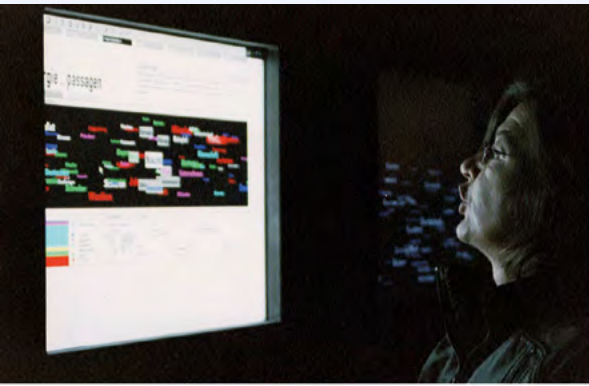
2 W taki sposób można interpretować pogląd na ten temat wyrażony w: M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly, *Nowe media. Wprowadzenie*, tłum. A. Sadza, M. Lorek, K. Sawicka, WUJ, Kraków 2009.

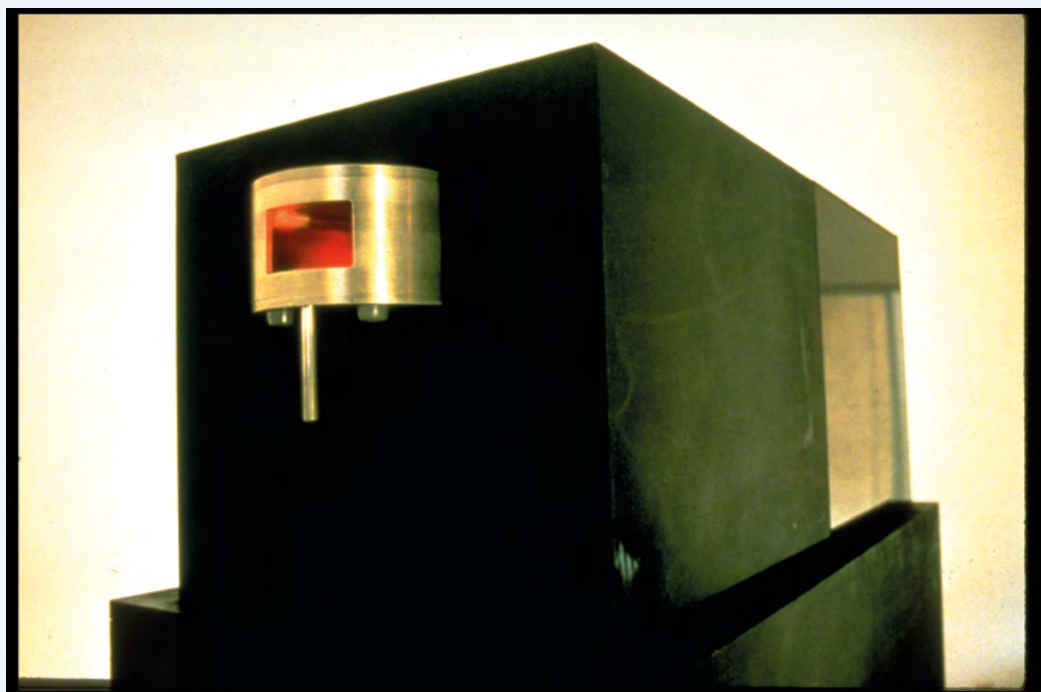
3 Tak jak np. partycypacja i interaktywność zastąpiły transmisję i odbiór, a uczestnicy i uczestniczki procesu komunikowania – dualną konstrukcję: nadawca – odbiorca.

4 Poszczególne nowe media teoretycznie mogą aktualizować wszystkie te właściwości, ale w rzeczywistości mogą tak czynić jedynie z niektórymi. Tak przynajmniej wyglądała sytuacja do niedawna, kiedy porządek medialny pozostawał jeszcze w fazie rozwoju oraz kiedy poszczególne media funkcjonowały oddzielnie, niezależnie od siebie. O zmianach w tym zakresie, związanych z konwergencją mediów, będę pisał w dalszej części niniejszych rozważań.

5 Por. np.: M. Lister et al, *Nowe media*, op.cit.; L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, WAIp, Warszawa 2006.

6 R.W. Kluszczyński, *Paradygmat sztuk nowych mediów*, „Kwartalnik Filmowy” nr 85, wiosna 2014, s. 198, https://www.academia.edu/11415106/Paradygmat_sztuk_nowych_mediow.





80



↑ LYNN HERSHMAN-LEESON, *ROOM OF ONE'S OWN* (1990-1993) –
INSTALACJA Z WYKORZYSTANIEM KOMPUTERA, DYSKU LASEROWEGO I MODELU
MINIATUROWEJ SYPIALNI. FOTOGRAFIE DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI

ze względu na to, że w polu sztuki funkcjonuje równoległe jeszcze inne pojęcie medium i odpowiednio inne rozumienie nowych mediów. Tradycyjnie bowiem pod pojęciem medium na gruncie sztuki rozumie się każdy względnie koherentny, powiązany ze sobą zespół materiałów, narzędzi i technik. Niekiedy z pojęciem medium utożsamia się wręcz samo jego tworzywo (albo jego składniki).⁷ Medium w tym paradygmacie, to np. malarstwo bądź akwarela. W tym kontekście, jako źródło i początek historii nowych mediów w sztuce wskazuje się już fotografię,⁸ która w zasadniczy sposób przeobraziła zarówno koncepcję tworzywa sztuki, jak i jej narzędzia oraz techniki. Dlatego możemy niekiedy napotkać w literaturze przedmiotu rozumienie sztuki nowych mediów jako sztuki wykorzystującej wszelkie techniczne środki komunikowania, jako sztuki mediów technicznych.⁹ Nie jest to moim zdaniem podejście właściwe, gdyż różne media techniczne mają bardzo zróżnicowany charakter; fotografię np. więcej łączy z grafiką i malarstwem niż z rzeczywistością wirtualną i Internetem. Stanowisko takie nie jest więc szeroko akceptowane. W światowej literaturze dominuje jednak przekonanie, że sztuka nowych mediów jest warunkowana przez ten sam zespół właściwości, które charakteryzują nowe media. Sztuka nowych mediów to sztuka, która używa, jako narzędzi twórczych, nowych mediów definiowanych jako takie na gruncie teorii mediów.¹⁰ Podstawowe właściwości paradygmatu sztuk nowych mediów są tożsame ze wskazanymi przeze

mnie wcześniej najważniejszymi cechami nowych mediów. Tak pojmowana sztuka nowych mediów trwa i rozwija się w dalszym ciągu, po dzień dzisiejszy, przyjmując wielorakie formy: sztuki interaktywnych instalacji, różnych odmian sztuki internetowej, sztuki lokacyjnej, sztuki rzeczywistości wirtualnej.

Jak więc wynika z tych rozważań, uznaję pojęcie sztuki nowych mediów za adekwatne wobec najbardziej aktualnej sytuacji sztuki, za poznawczo pożyteczne. Pozwala ono w dalszym ciągu wyodrębnić, w dobrze uzasadniony sposób, przynależny doń zbiór zjawisk artystycznych z całościowego pola sztuki. Sprzyja takiemu stanowisku postawa instytucji sztuki, które ciągle jeszcze, mimo pierwszych symptomów zachodzącej pod tym względem powolnej zmiany,¹¹ bronią się przed dostrzeżeniem istotnych powiązań sztuki nowych mediów ze sztuką historycznych awangard i nowoczesnym artystycznym mainstreamem.¹² Moje stanowisko nie oznacza jednak, że nie dostrzegam w ogóle przeobrażeń zachodzących w polu sztuki nowych mediów, także i tych, które dotyczą odniesień sztuki nowych mediów do innych obszarów sztuki. One rzeczywiście zachodzą, zarówno generując transformacje w obrębie zjawisk – komponentów tego pola, jak i zmiany jego całościowego porządku, a przede wszystkim sposobu jego interpretacji w relacji z innymi zjawiskami i tendencjami kulturowymi. Uznaję potrzebę ciągłego przedefiniowywania i dookreślania pojęcia sztuki nowych mediów, aby podążało za zmianami w obrębie praktyk artystycznych oraz za przeobrażeniami wpływających na nie nurtów kulturowych. Aż do czasu, kiedy pojęcie to rzeczywiście przesta-

7 Zob.: *Oksfordzka Ilustrowana Encyklopedia Sztuki*, red. J.J. Norwich, tłum. L. Engelking et al., Wł, Łódź 1994.

8 A w ślad za nią film i wideo.

9 Zob. np.: M. Rush, *New Media in the Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, London 1999; M. Tribe, R. Jana, *New Media Art*, Taschen, Köln 2006.

10 Szerzej tę dyskusję przedstawiam w książce *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, WAIp, Warszawa 2010, s. 14–20.

11 Zob.: R.W. Kluszczyński, *O bezgraniczności sztuki w: Bez granic. Przetworzone ciało – poszerzony mózg – rozproszona sprawczość*, red. R.W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Gdańsk – Łódź 2019, s. 13–16.

12 Zob. więcej na ten temat: R.W. Kluszczyński, *Avant-Garde Against Avant-Garde*, „Art Inquiry” 2017, vol. XIX.

nie być potrzebne, zachowując jedynie walor historyczny.

Transformacje, o których pisałem, skłaniają do reinterpretacji kategorii wykorzystywanych do opisu sztuk nowych mediów, do przebudowywania obrazu ich wzajemnych odniesień i modyfikacji hierarchii ich ważności. Mogą też ostatecznie nakłonić do decyzji, aby zjawiska definiowane jako nowomediálne interpretować inaczej, niż robiono to dotąd, aby nadawać im dodatkowo inne, równoległe funkcjonujące określenia, jednak bez potrzeby eliminowania z pola rozważań (i z użycia) pojęcia sztuki nowych mediów. Celem takiego zabiegu będzie precyzyjniejsze przedstawienie i zinterpretowanie najbardziej aktualnego obrazu sztuki nowych mediów oraz wpisanie jej, a także jej przeobrażeń, w kontekst innych, istotnych również dla niej problemów i procesów. Pozwala to nam odpowiadać na pytanie, jak zmienia się sztuka nowych mediów i co jest przyczyną tych zmian.

Zgodnie z tym założeniem, w dalszej części rozważań poddam analizie sztukę nowych mediów (i jej pojęcie) w dwóch kontekstach teoretycznych, które uznaję za szczególnie istotne dla jej przeobrażeń.

SZTUKA POSTMEDIALNA

Pierwszym kontekstem, który chciałbym wprowadzić do rozważań nad sztuką nowych mediów, aby przyjrzeć się zachodzącym w niej zmianom, jest idea postmediów oraz kształtowanie się kultury i sztuki postmedialnej.

Koncepcja postmedialności została już poddana dogłębnym i wielopłaszczyznowym analizom przez licznych badaczy w świecie,¹³

13 Zob. np.: R. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, New York 1999; *Provocative Alloys: Post-Media Anthology*, red. C. Apprigh, J.B. Slater, A. Iles, O.L. Schultz, Mute – PML Books, Lüneburg 2013; *Plants, Androids and Operators: A Post-Media Handbook*, red. C. Apprigh, J.B. Slater,

a także w Polsce.¹⁴ Bywa niekiedy wykorzystywana, co czyni np. Quaranta, jako jeszcze jedno narzędzie służące do podważania statusu nowomediálności.¹⁵ Kultura nowych mediów (i mediów w ogóle, jak ujmuje to Peter Weibel¹⁶) miałyby w ramach tej perspektywy badawczej ustąpić pola kulturze postmediów. Ale czym w istocie są postmedia? Quaranta i Weibel, mimo pozornego pokrewieństwa postaw, proklamując narodziny epoki postmediów, różnią się wyraźnie w kwestii oceny rangi nowych mediów wobec pozostałych komponentów świata postmediów.

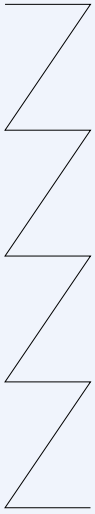
To, co proponuję jako rozumienie postmediów, jest w zasadzie podobne do definicji innych badaczy, nawet tych, którzy są skłonni porzucić pojęcie sztuki nowych mediów dla postmediów i używają, jak Quaranta, drugiego jako broni przeciw pierwszemu. Widzę w postmediach rezultat zbliżania się do siebie i wyrównywania znaczenia i rangi tradycyjnych oraz technicznych mediów sztuki, także sztuki nowych mediów, jak również efekt ich mieszania się, hybrydyzacji. Jednak oprócz tego, odmiennie chyba niż inni badacze, widzę też w postmediach wynik procesu, który zachodzi w środowisku mediów jako takich – technicznych środków komunikowania. Postmedia i kondycję postmedialną interpretuję bowiem jako wytwór całościowego, wielowymiarowego procesu przeobrażeń mediów, nowych mediów i związanej z tym procesem transformacji kultury artystycznej.

A. Iles, O.L. Schultz, *Mute* – PML Books, Lüneburg 2014; A. Chierico, *Medium Specificity in Post-Media Practice*, *VIRUS* [e-journal] 12/2016, <http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=4&item=6&lang=en>.

14 Zob.: P. Celiński, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013; E. Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.

15 D. Quaranta, op.cit.

16 P. Weibel, *Od mediów mechanicznych do mediów społecznych*, tłum. W. Niemirowski w: *Mindware. Technologie dialogu*, red. P. Celiński, Warsztaty Kultury, Lublin 2012.



Problematykę postmediów możemy więc rozważać w dwóch kontekstach: w środowisku medialnym i w świecie sztuki. W odniesieniu do pierwszego pojęcie postmediów należy rozważyć w odniesieniu do dwóch przede wszystkim zagadnień.

Po pierwsze, postmedia to już nie pojedyncze media, lecz złożone środowisko, w którym, w ramach procesów konwergencji, media połączyły się w złożoną całość, oferując kompleksowo wszystkie właściwości i możliwości niegdyś rozproszone między poszczególne media. Natomiast w efekcie rozwoju towarzyszących konwergencji procesów dywergencji postmedia rozpadają się na liczne zróżnicowane środowiska, które funkcjonują (jednak inaczej niż niegdyś poszczególne media) w równoległych procesach twórczo-komunikacyjnych. Właśnie ze względu na procesy dywergencji pisałem wcześniej, że poszczególne nowe media mogą aktualizować jedynie pewne właściwości, które wspólnie charakteryzują całościowo ujmowane środowisko nowych mediów. Dywergentny świat oferuje każdej swojej części możliwość bycia przykładem całości.

Konwergencji towarzyszy zmierzający w tym samym kierunku, czyli ostatecznie w stronę syntezy mediów, proces remediacji.¹⁷ Dzięki niemu konwergencja ogarnia również stare media, nie tylko nowe. Ale to powstanie nowych mediów, ich właściwości oraz napięcia, które wprowadziły do systemu medialnego, udialogizowały i zdynamizowały cały układ, uruchamiając procesy remediacyjnej hybrydyzacji. Wspomniane wcześniej właściwości, które określiłem mianem paradygmatu nowomediów, czy też nowe media jako takie okazały się więc źródłem przeobrażeń zarówno całego układu medialnego, jak i otoczenia społeczno-kulturowego, inicjując wielokierunkowe procesy, w ra-

mach których stare media stawały się nowymi, a nowe odkrywały w starych swoje źródła i niekiedy też aktualne inspiracje.

Po drugie, postmedia to powszechność dostępu, łatwość użycia i oczywistość zastosowania medialnych możliwości technologicznych, które razem sprawiają, że centrum uwagi przesuwają się z mediów, ich wyzwań i potencjałów technicznych na konsekwencje kulturowe ich społecznego funkcjonowania i ich interakcje z wielorakim otoczeniem. Współczesne nasycenie medialne odziera media i nowe media z niegdyś odczuwanej w nich magii, przenosząc naszą uwagę na to, co dzięki nim uzyskujemy.

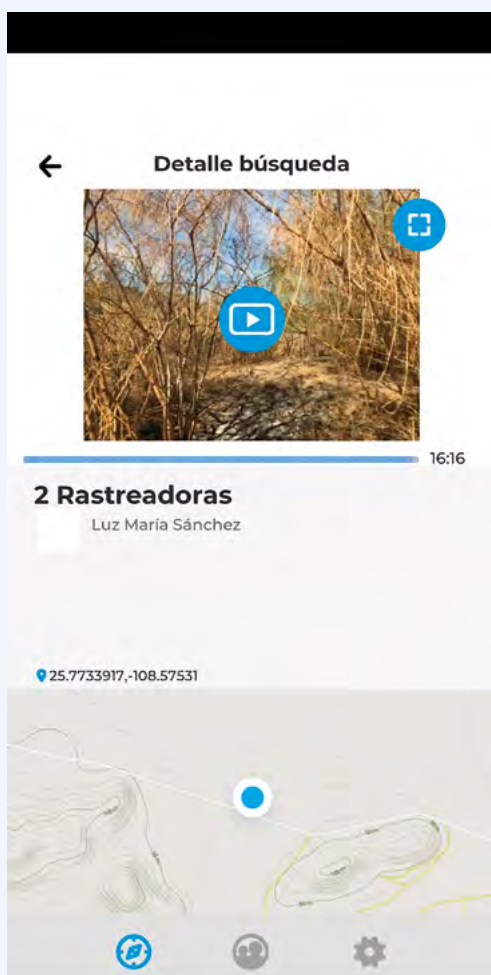
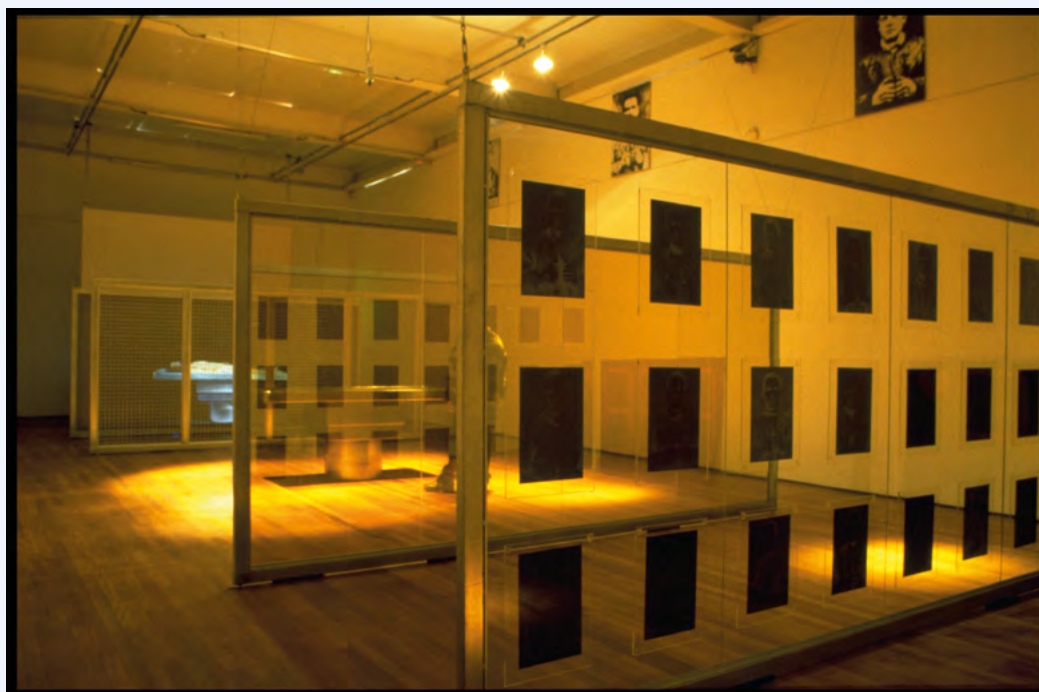
Nie inaczej rzeczy się mają z postmedialnością w świecie sztuki. Także i tu mamy do czynienia z łączeniem się mediów, tym razem jednak mediów sztuki. Weibel pisze o mieszanin, miksowaniu mediów jako fundamencie postmedialnego stanu świata medialnego.¹⁸

Hybrydyzacja mediów sztuki łączy media tradycyjne, takie jak malarstwo czy rzeźba, z mediami technicznymi: filmem, wideo i mediami cyfrowymi. Inaczej jednak niż w wypadku porządku medialnego, w którym stare media są przysposabiane do cyberkulturowej rzeczywistości nowomediów, w świecie sztuki to nowe media mają doznać nobilitacji, a w dalszej kolejności mieszać się ze starymi – tradycyjnymi. W taki sposób, przez integrację, mają dołączyć do mediów tradycyjnych i do świata sztuki.

Wiązanie się mediów technicznych z tradycyjnymi sztukami charakteryzuje w gruncie rzeczy całą historię sztuki mediów technicznych. Proces ten wystąpił bowiem już w przypadku fotografii, która przez zbliżenie z malarstwem ubiegała się o akceptację dla swych artystycznych aspiracji. Wykształcił się w ten sposób specyficzny tryb powoływania i rozwijania sztuki mediów

¹⁷ Zob.: J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge Mass. 1999.

¹⁸ P. Weibel, op.cit., s. 26–27.

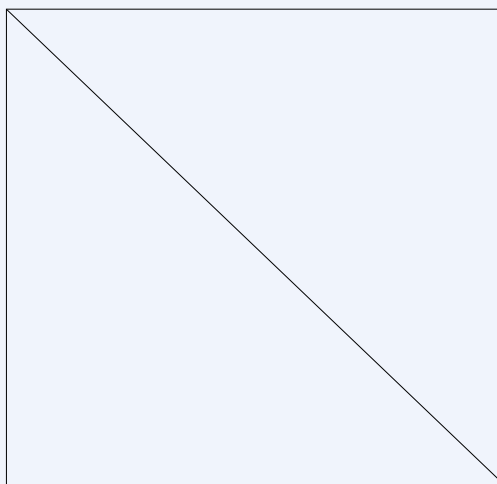


◆ SIMON ROBERTSHAW, *THE ORDER OF THING*, 1996 – INTERAKTYWNA INSTALACJA WIDEO. FOTOGRAFIA DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY

◆ LUZ MARÍA SÁNCHEZ, *VIS.[UN]NECESSARY FORCE_3*, 2017–2021. *SEARCH DETAIL-VIDEO*, APLIKACJA TELEFONICZNA. FOTOGRAFIA DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI

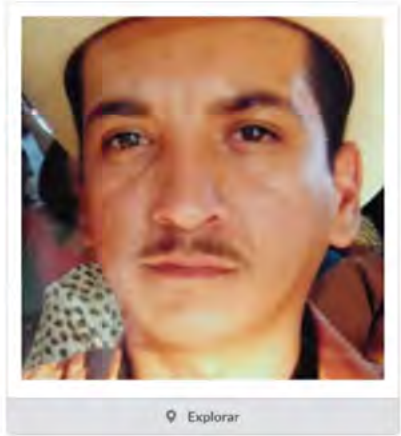
◆ LUZ MARÍA SÁNCHEZ, *VIS.[UN]NECESSARY FORCE_3*, 2017–2021. *TRACKERS DETAIL* – STRONA INTERNETOWA, WIZUALIZACJA BAZY DANYCH. FOTOGRAFIA DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI

◆ LUZ MARÍA SÁNCHEZ, *VIS.[UN]NECESSARY FORCE_3*, 2017–2021. *RASTREADORAS W CZASIE EKSPEDYCJI 19 LUTEGO 2019*. FOTOGRAFIA DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI



Buscador: Airam Lopez

Nombre completo: Airam Hildeliza López Valenzuela
Sexo: Femenino
Fecha de nacimiento: 19 de Julio de 1989
Estado de nacimiento: Sinaloa
Municipio de nacimiento: Ahome
Localidad de nacimiento: los Mochis
Estado de residencia: Sinaloa
Municipio de residencia: Ahome
Localidad de residencia: los Mochis
Ocupación: Al hogar



Cuéntanos un poco de ti, a qué te dedicas, dónde y con quién vives:



A quién buscas y desde cuándo buscas:



Qué ha significado para ti ser parte de esta búsqueda:



Creación: 14 de Julio de 2019
Ultima actividad: 14 de Julio de 2019

I've been looking for my husband for eight years

Desaparecidos Testimonios



technicznych. Wszystkie one bowiem posiadają dwupłaszczyznową konstrukcję. Na pierwszej płaszczyźnie odnajdujemy właściwości, struktury i formy wynikające z technologicznych uwarunkowań sztuki mediów technicznych. Na drugiej natomiast rozwijane są właściwości przejmowane z kręgu sztuk tradycyjnych, które każdorazowo angażuje się w interakcje z atrybutami mediów technicznych. Interakcje te są konstytutywne dla artystycznego statusu dzieła. Dialog między tymi dwiema sferami zwykle określa estetykę dzieł powstających w takim trybie.¹⁹

Owa dwoistość jest niezmiennie kontynuowana w sztuce technologicznej po dzień dzisiejszy. I choć przyjmuje obecnie nieco inaczej ukształtowaną postać – techniczny charakter mediów sztuki nie wzbudza już szczególnych kontrowersji, a sama sztuka wydaje się pozostawać z technologią w relacji symbiotycznej – to wskazana zasada pozostaje niezmiennie istotna. Przykładowo Lev Manovich, charakteryzując sztukę nowych mediów, zwrócił uwagę na szczególnie ważną dla jej estetycznego charakteru konfigurację stanowiących ją właściwości. Ma ona, jego zdaniem także, dwuwarstwowy charakter. Na warstwę pierwszą składają się wyznaczniki kulturowe, takie jak encyklopedia, opowiadanie, fabuła, wątek, kompozycja, punkt widzenia, mimesis. Druga warstwa natomiast obejmuje aspekty i komponenty wywodzące się z technologii komputerowej: proces i pakiet, sortowanie i dopasowywanie, funkcja i zmienna, język komputerowy i struktura danych. W rezultacie wyłania się specyficzna forma sztuki (i kultury) komputerowej, synteza atrybutów i znaczeń kulturowych oraz właściwości

komputerowych, tradycyjnych humanistycznych reguł modelowania świata i zasad oraz środków komputerowych czyniących to na swój odmienny sposób.²⁰

Możemy więc powiedzieć, że sztuka mediów technicznych w szerokim znaczeniu tego określenia – sztuka mediów, nowych mediów i kontynuująca tę tendencję sztuka postmediów – była kształtowana dotąd zawsze przez dualne interakcje specyficznych cech medialnych z zapożyczanymi właściwościami artystycznymi, będąc efektem prowadzącego do integracji dialogu technologii z kulturą.

Sztuka postmediów jest więc kolejnym etapem rozwoju sztuki nowych mediów. Właściwości nowomiedialne niezmiennie charakteryzują jej instrumentarium twórcze, są obecne w strukturze dzieł, a w szczególności w ich doświadczeniu. Sztuka postmedialna to sztuka nowych mediów, która przewycięża narzucone jej odosobnienie, redukuje dystans oddzielający ją dotąd od starych mediów technicznych i otwiera się na interakcje z mediami tradycyjnymi, nietechnicznymi. Nie rezygnuje jednak z tego, co ją dotąd charakteryzowało i odróżniało. Wszystkie te transgresje podważają wyrazistość dychotomii przeciwstawiającej sobie dwie formy obecności technologii cyfrowych w sztuce: jako instrumenty i jako media,²¹ zaproponowanej przez Christiane Paul. Obie te formy bowiem w najnowszych praktykach artystycznych przestają być sobie przeciwstawiane, coraz częściej zaczynają się przenikać. Uważam ponadto, że formy sztuki, które wyłaniają się ze wspomnianych interakcji, uzyskują status intermedialny, a niekiedy transmedialny.

19 Warto tu zaznaczyć, że na polu sztuk medialnych i nowomiedialnych kształtowały się również tendencje o charakterze autotelicznym, np. *straight photography*, film strukturalny czy *software art*, które dążyły do tego, aby powołać własne, charakterystyczne dla siebie, medialnie uwarunkowane właściwości artystyczne i kryteria wartości.

20 L. Manovich, *op.cit.*, s. 114–116.

21 Ch. Paul, *Digital Art*, Thames & Hudson, London 2015.

SZTUKA TRANSDYSCYPLINARNA

Drugim podstawowym kontekstem, w który należy wpisać sztukę nowych mediów, aby zrozumieć jej aktualną kondycję, jest transdyscyplinarność. Artystyczna kultura transdyscyplinarna nie jest, jak wcześniej omawiany paradygmat, czyli kultura postmedialna, ufundowana w dualnych jedynie relacjach interdyscyplinarnych, w które wchodzi media techniczne i tradycyjne porządki artystyczne. Poszerza ona grono wchodzących we wzajemne związki dyscyplin, a przede wszystkim podważa granice między nimi. Transdyscyplinarność wyłania się w rezultacie procesów dekonstrukcji i transgresji burzących dotychczasowy układ kulturowy. Dekonstrukcji podlegają dotychczasowe wizje porządku instytucjonalnego, separujące poszczególne pola praktyk społecznych. W ich efekcie transgresje stają się fundamentalnymi procesami budującymi nowy ład kulturowy. Oczywiście, wszystkie bardzo liczne procesy dekonstrukcyjno-transgresywne, występujące obecnie w naszym otoczeniu, dotyczą całego porządku społeczno-kulturowego, nie tylko sztuki.²²

Transgresyjny wymiar praktyk artystycznych przynosi osłabienie, podważenie bądź zakwestionowanie i zniesienie granic wyznaczających kulturowo definiowane terytoria sztuki. I nie chodzi tu o granice między dziedzinami sztuki. One były podważane jeszcze w XIX wieku na gruncie romantyzmu, a ostatecznie zostały unieważnione przez historyczne awangardy i neoawangardy w kolejnym stuleciu. Mowa tu o granicach między sztuką a jej otoczeniem. One też były podważane przez najbardziej radykalne

nurty awangardowe, lecz dopiero sztuka transdyscyplinarna je ostatecznie unicestwiła. Bardzo liczne obecnie, występujące w kręgu twórczości artystycznej formy transgresji, znosząc granice oddzielające sztukę od pozostałych dziedzin, stawiają ją w bezpośrednich relacjach z innymi sferami życia społecznego i właściwymi im koncepcjami, metodami działania, narzędziami i wytworami, czyniąc je wszystkie nowymi możliwościami sztuki. W efekcie tych konfrontacji wyłaniają się zjawiska artystyczne w istotnym stopniu współkształtowane przez pozartystyczne dziedziny, zjawiska wewnętrznie zróżnicowane. Transgresja wspomaga w ten sposób wspomnianą wcześniej postawę dekonstrukcyjną, będąc głównym czynnikiem procesów hybrydyzacji sztuki. Adaptując tu rozważania Giorgia Agambena dotyczące posttożsamościowych form współczesnych wspólnot,²³ mogę powiedzieć, że przez wielorakie transgresje sztuka utraciła niegdysiejszą tożsamość, ugruntowaną we wspólnych właściwościach, już wcześniej systematycznie osłabianą w polu działań awangardowych, i stała się ostatecznie otwartą dziedziną, w której każde proponowane dzieło jest jej przykładem.

Dekonstrukcja i transgresja okazują się dwoma aspektami tego samego, złożonego procesu przeobrażeń, w ramach którego sztuka rozstaje się z odziedziczoną tożsamością i otwiera dla siebie horyzont nowych możliwości twórczych.

W bogatym polu sztuki transdyscyplinarnej wyodrębniam dwie tendencje, które uznaję za szczególnie istotne dla jej współczesnego oblicza. Określam je mianem SciArt oraz sztuki krytycznej. Zanim jednak je pokrótce scharakteryzuję, chciałbym podkreślić, że obie ufundowane są na podstawie

22 Piszę o tym więcej w: R.W. Kluszczyński,

Transdyscyplinarność. Sztuka – nauka – humanistyka – polityka, w: *Bez granic. Przetworzone ciało – poszerzony mózg – rozproszona sprawczość*, red. R.W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Gdańsk – Łódź 2019.

23 G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

postmedialnej. Tę ostatnią, jak pisałem wcześniej, rozumiem jako formę istnienia sztuki nowych mediów, która przez procesy remediacji, konwergencji i dywergencji przeobraziła się w rozległe, wewnątrznie zróżnicowane środowisko praktyk twórczych, w którym media techniczne (media i nowe media), uwikłane w liczne związki z tradycyjnymi mediami sztuki i poddane w ten sposób hybrydyzacji, służą jako instrumentarium pracy artystycznej.

Obie wspomniane tendencje mają ponadto charakter *artistic research*, czyli są formami sztuki badawczej lub badań artystycznych. Sztuka tego rodzaju traktuje proces twórczy nie tylko jak sposób powoływania specyficznych wytworów – dzieł będących źródłem przeżyć artystycznych. Procesy twórcze i ich efekty są w tym przypadku także sposobem tworzenia wiedzy. Oba aspekty tworzonego w tym trybie dzieła, artystyczny i poznawczy, są ściśle ze sobą powiązane, stanowią nierozdzielalną całość. Bywa, że w proces tworzenia wiedzy są również zaangażowani jego odbiorcy. Wiedza jest wówczas tworzona kolektywnie i może mieć charakter rozproszony. Udział odbiorców może wystąpić na etapie tworzenia dzieła bądź podczas, partycypacyjnego doświadczenia.

Historia SciArt nakłada się w gruncie rzeczy na historię sztuki nowych mediów. Od początku kształtowania się paradygmatu nowomediального rozwijały się w nim bowiem bardzo intensywnie związki sztuki z nauką. Można wręcz powiedzieć, że sztuka nowych mediów z tych właśnie interakcji powstała. I nie tylko dlatego, że wyrosła z badań dotyczących teorii komunikowania się i mediów. Bardzo ciekawą wczesną tego ilustracją jest seria projektów Sherrie Rabinowitz i Kita Gallowaya pod wspólnym tytułem *Aesthetics Research in Telecommunications* (1975–1977). Nie mniej ciekawe późniejsze przykłady wynikające z dalszego rozwoju technologii telekomunikacyjnych przynosi twórczość Moniki

Fleischmann i Wolfganga Straussa, z takim dziełami jak *Energy Passages* (2004), *Media Flow* (2006), *Performing the Archive* (2007). Od początku obecne tam były także inne dziedziny nauki, m.in. matematyka i informatyka, z których wyrosła twórczość algorytmiczna: grafika i animacja komputerowa Herberta W. Frankego, Friedera Nakego i Georga Neesa oraz cybernetyka, z dialogu z którą wyłoniły się pierwsze twórcze nurty epoki nowych mediów: sztuka cybernetyczna i robotyczna, dzieła Nicolasa Schöffera, Edwarda Ihnatowicza, a później Simona Penny’ego, Billa Vorna i Chica MacMurtrie. Wczesne, inicjowane w końcu lat 50. i w latach 60. ubiegłego wieku przejawy interakcji sztuki z nauką wpisywały się jednocześnie w kontekst wiedzy i praktyki inżyniersko-technologicznej. Kolejne formy związków sztuki z nauką skierowały się jeszcze dalej w głąb świata nauki, w stronę nauk o życiu, neurologii, genetyki, nanotechnologii, badań sztucznej inteligencji itd. Nurt SciArt wyznacza w ten sposób rozległy i niezwykle zróżnicowany obszar dzisiejszych praktyk artystycznych, symptomatyczny dla współczesnego świata. Liczne stanowiące go tendencje, np. bioart, neuroart, biorobotic art, nanoart, artificial life art, charakteryzuje głęboka transdyscyplinarna hybrydyzacja. Liczba artystów, których należałoby w tym miejscu przywołać, jest niezmiernie duża. Wspomnę więc jedynie, tytułem egzemplifikacji, Guya Ben-Ariego, Orona Cattsa i Ionat Zurr, Harolda Cohena, Joe Davisa, Kena Feingolda, Ulrike Gabriel, Eduarda Kaca, Marion Laval-Jeantet, Jill Scott, Karla Simsa, Christę Sommerer i Laurenta Mignonneau, Stelarcę, Robertinę Šebjanič, Paula Vanouse’a i Victorię Vesnę.

Sztuka, rozwijając interakcje z nauką, nie omija też swym zainteresowaniem humanistyki, szczególnie badań kulturowych oraz studiów społecznych. Refleksja nad współczesnymi porządkami społeczno-kulturowymi, antropoceniem i ekologią, migracjami, nacjonalizmami i totalitaryzmami, prawami człowieka, rasizmem i wykluczeniem, przemocą

i obywatelską samoorganizacją coraz częściej staje się udziałem sztuki. Artyści zajmują postawę analityczną i krytyczną zarazem, wydobywając na powierzchnię niewidzialne procesy i gry polityczne, podejmując w swej sztuce dekonstrukcyjne, subwersyjne, krytyczne działania, których rezultaty przynoszą różnego rodzaju wsparcie dla upośledzonych bądź prześladowanych grup społecznych i podtrzymują nadzieję na zmianę społeczną. Dlatego właśnie dla określenia tego pola sztuki transdyscyplinarnej wybrałem kategorię sztuki krytycznej.

Nazwa i pojęcie sztuki krytycznej funkcjonowały w refleksji nad sztuką współczesną już wcześniej, niezależnie od wskazywanego tu kontekstu transdyscyplinarności. Jednak dopiero w jego ramach możemy dostrzec właściwości, które najpełniej określają ten nurt. Wcześniej, rozważając pojęcie sztuki krytycznej, pisałem, odwołując się do Michela Foucaulta, o jej subwersywnym, a zarazem analitycznym charakterze i o technikach jej służących.²⁴ Kierując teraz uwagę na transdyscyplinarność sztuki krytycznej, wydobywam jej wymiar strukturalno-kulturowy, jej transgresyjność oraz hybrydyczność i osadzam ją w szerszych ramach procesów znamionujących współczesność.

Warto ponadto zwrócić uwagę, że porządek i kolejność, w jakiej omawiam trzy formy występowania sztuki nowych mediów, ma przede wszystkim charakter logiczny, a nie chronologiczny. O ile bowiem w refleksji badawczej trzy wskazane formacje pojawiły się w zastosowanej kolejności, o tyle w praktykach artystycznych kolejność taka nie występuje. W tym przypadku możemy mówić jedynie o dominacji określonych postaw i związanych z nimi tendencji w poszczególnych okresach.

24 Zob. np.: R.W. Kluszczyński, *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, „Exit. Nowa sztuka w Polsce” nr 4(40)/1999.

Krytyczna sztuka transdyscyplinarna swobodnie korzysta z wykształconej w kontekście sztuki postmedialnej tendencji mieszania mediów technicznych i tradycyjnych. Dzieła powstające w efekcie tej strategii mają bardzo zróżnicowany charakter rodzajowy. We wcześniej przywoływanych dziełach z pola SciArt, lecz również w dziełach z kręgu sztuki krytycznej odnajdujemy bardzo różne strategie twórcze. Różnice między postawami artystów dotyczą tu bowiem nie tylko wykorzystywanych mediów, podejmowanych tematów, ale także metod pracy.

Lynn Hershman-Leeson w interaktywnej instalacji *Room of One's Own* (1990–1993) podejmuje problematykę voyeurizmu, nadzoru i dominacji społecznej. Odwołując się do twórczości Virginii Woolf, artystka zaprasza odbiorców do uczestnictwa w spektaklu w formie *peep show*, w ramach którego kobieta zamieniana jest w obiekt do oglądania i kontroli. Udział w patriarchalnej inscenizacji inicjuje subwersywną analizę porządków władzy, dyskryminacji i wykluczenia.

Simon Robertshaw w *The Order of Things* (1996) odnosi się do zagadnień związanych z biologicznym determinizmem, biowładzą, eugeniką i jej współczesnymi kontynuacjami. Analizuje metody, jakie nauka kreuje, by determinować ludzkie sposoby postrzegania siebie i rzeczywistości, jak również ich konsekwencje. Łączy w rozległej przestrzeni hybrydycznego dzieła fotografie, projekcję wideo, obiekt interaktywny, oferując odbiorcom możliwość analizy własnych percepcji oraz ich krytycznego rozumienia.

Luz María Sánchez swoje dzieło, którym jest mobilna aplikacja telefoniczna, powiązana ze stroną internetową *Vis. [un]necessary force_3* (2017–2021), udostępniła użytkownikom – działającej w Meksyku grupie Rastreadoras, która poszukuje szczątków swych porwanych i zamordowanych bliskich. Artystka uczestniczyła w wyprawie poszukiwawczej podjętej przez grupę. Dzieło, audiowizualna forma cyberkartograficzna, jest zarazem

upamiętnieniem ofiar i narzędziem – bazą danych służącą budowaniu pamięci, oralnej i audiowizualnej historii. Dane pozyskiwane w czasie wypraw poszukiwawczych są tu naukowo systematyzowane. Dzieło służy także upodmiotowieniu uczestników i wzmacnia ich poczucie wspólnotowości. *Vis. [un]necessary force_3* jest transdyscyplinarnym, opartym na współpracy dziełem twórczym, które powstaje na fundamencie prowadzonych badań.

Przywołałem, tytułem egzemplifikacji rozważań podjętych w tej części artykułu, jedynie kilka transdyscyplinarnych dzieł plasujących się na polu sztuki krytycznej. Artystów aktywnych w tym zakresie, podobnie jak w SciArt, jest bardzo wielu. Działali i działają na różnych polach, tworząc zróżnicowane medialnie i strukturalnie prace. Mieke Bal, Anna Baumgart, Tania Bruguera, Shu Lea Cheang, Gina Czarnecki, Harun Farocki, Teresa Margolles, Hito Steyerl, Ai Weiwei, Artur Żmijewski oraz członkowie grup Electronic Disturbance Theatre, The Yes Men i VNS Matrix to jedynie przykłady artystów zajmujących się sztuką krytyczną i uwidaczniających jej różnorodność.

ZAKOŃCZENIE

Sztuka nowych mediów w żadnej ze swych postaci, także postmedialnej i transdyscyplinarnej, nie podporządkuje sobie zapewne artystycznego mainstreamu, przynajmniej dopóki wśród kolekcjonerów nie będą dominować androidy, cyborgi i roboty. Natomiast wyznacza ona nowe dla sztuki wyzwania, powołuje do istnienia nowe strategie pracy twórczej, proponuje nowe dla nich narzędzia, określa nowe materiały, nowe konteksty pracy, nowe struktury dzieł i ich oddziaływania. Wprowadza więc poważne zmiany w instytucjonalnym zakresie sztuki.

Wskazane zagadnienia, obszary refleksji teoretycznej i praktyk twórczych wyznaczają

najważniejsze, w moim przekonaniu, pola działania współczesnych artystów. Sztuka nowych mediów, sztuka postmedialna i transdyscyplinarna w podstawowych formach SciArt oraz sztuki krytycznej wyznaczają wspólnie niezwykle ważny układ kultury artystycznej. Łączy je zarówno wykorzystywana technika, jak i transgresyjność, zmierzająca przez intermedialność i transmedialność ku radykalnej transdyscyplinarnej hybrydyczności.

Tendencje charakterystyczne dla wskazanych obszarów zainteresowań wyznaczają dziś wspólnie twórczo-badawcze pole sztuki,²⁵ wskazują zarazem, jaki charakter powinny przyjąć współczesne strategie działania w instytucjonalnym zakresie sztuki. Dotyczy to zarówno edukacji artystycznej, organizacji i standardów pracy instytucji artystycznych, jak i strategii kuratorskich oraz kompetencji krytycznych. Rozwijać się one powinny między medialnością, postmedialnością i transdyscyplinarnością, między refleksją metaartystyczną a zaangażowaniem badawczym, sięgającym poza tradycyjne wyzwania artystyczne, między analizą subwersywną i metodami wsparcia społecznego. Współczesny świat sztuki powinien kierować swoich protagonistów do działania w tym właśnie złożonym obszarze. Wyzwania tam spotykane – techniczno-medialne, społeczno-partycypacyjne, teoretycznopoławczcze i etyczne – jeśli zostaną twórczo podjęte, czynią powstające dzieła, wystawy i publikacje znaczącymi, ważnymi i wartościowymi wypowiedziami nie tylko w zakresie sztuki, ale także w kontekście współczesnego świata. ✕

25 Niezwykle interesującym przykładem programu artystyczno-badawczego integrującego wszystkie wskazane obszary jest projekt ASHE (Artes Ciencias Humanidades y Ciudadanía – Arts Sciences Humanities and Citizenship), opracowany i zainicjowany przez Luz Marię Sánchez na UAM w Mexico City.