

# **ESTETYKA INTERMEDIALNOŚCI**



**PAMIĘCI MOJEGO OJCA**

© Copyright by Konrad Chmielecki  
© Copyright by Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008

Wydanie I

Recenzent: Prof. dr hab. Anna Zeidler-Janiszewska

Wydawca:  
Wydawnictwo RABID  
30-382 Kraków, ul. Kobierzyńska 101/2  
tel. 0601 41 33 65, tel./fax. 12 266 25 49  
rabid@rabid.pl  
www.rabid.pl

Redakcja i korekta: Roman Włodek  
Druk: Pazax

Publikacja dofinansowana przez  
Wyższą Szkołę Humanistyczno-Ekonomiczną w Łodzi

ISBN 978-83-60236-35-2

# **ESTETYKA INTERMEDIALNOŚCI**

**Konrad Chmielecki**





# SPIS TREŚCI

WSTĘP	9
<b>ROZDZIAŁ 1. FENOMEN INTERMEDIALNOŚCI W REFLEKSJI KULTUROZNAWCZEJ</b>	
1.1 INTERMEDIALNOŚĆ W KONTEKŚCIE WSPÓŁCZESNYCH TRANSFORMACJI I TRANSGRESJI KULTUROWYCH	17
1.2 PROBLEM DEFINIOWANIA POJĘCIA INTERMEDIALNOŚCI	20
1.3 „ARCHEOLOGIA INTERMEDIÓW”: DICK HIGGINS I GENE YOUNGBLOOD	27
1.4 INTERMEDIALNOŚĆ WE WSPÓŁCZESNEJ MYŚLI FILMO- I MEDIOZNAWCZEJ	39
1.5 TYPOLOGIA DEFINIOWANIA INTERMEDIALNOŚCI	50
<b>ROZDZIAŁ 2. KONCEPCJA TEORETYCZNA ESTETYKI INTERMEDIALNOŚCI</b>	
2.1 ESTETYKA INTERMEDIALNOŚCI JAKO REALIZACJA POSTULATÓW ESTETYKI MEDIÓW	53
2.2 ESTETYCZNE TEORIE INTERMEDIALNOŚCI	56
2.3 ESTETYKA INTERMEDIALNOŚCI JAKO MODEL TRANSESTETYKI	71
2.4 RAMY TEORETYCZNE ESTETYKI INTERMEDIALNOŚCI	78
2.5 ESTETYKA INTERMEDIALNOŚCI W DOBIE KRYZYSU?	87
<b>ROZDZIAŁ 3. PRZEDMIOT BADAŃ ESTETYKI INTERMEDIALNOŚCI</b>	
3.1 PODSTAWY METODOLOGICZNE	91
3.2 OD INTERTEKSTUALNOŚCI DO INTERSEMIOTYCZNOŚCI	94
3.3 INTERMEDIA	108
3.3.1 OD POEZJI WIZUALNEJ DO MUZYKI WIZUALNEJ	109
3.3.2 FOTOGRAFIA INTERMEDIALNA	114
3.3.3 SZTUKA RUCHOMEGO OBRAZU	117
3.3.4 MEDIA INTERAKTYWNE	129

ROZDZIAŁ 4. PERSPEKTYWY TEORETYCZNE ESTETYKI INTERMEDIALNOŚCI	
4.1 ESTETYKA INTERMEDIALNOŚCI W KONTEKŚCIE BADAŃ NAD KULTURĄ WIZUALNĄ	135
4.1.1 BADANIA NAD KULTURĄ WIZUALNĄ	139
4.1.2 ZDARZENIE WIZUALNE JAKO PRZEDMIOT BADAŃ NAD KULTURĄ WIZUALNĄ	143
4.1.3 BADANIA NAD KULTURĄ WIZUALNĄ JAKO TEORIA OBRAZU	146
4.1.4 INTERDYSCYPLINARNOŚĆ BADAŃ NAD KULTURĄ WIZUALNĄ	150
4.1.5 BADANIA NAD KULTURĄ WIZUALNĄ JAKO REFLEKSJA O CYBERKULTURZE	153
4.2 ESTETYKA INTERMEDIALNOŚCI W KONTEKŚCIE REFLEKSJI NAD MEDIAMI WIZUALNYMI	155
4.2.1 ESTETYKA OBRAZU ANALOGOWEGO	156
4.2.2 ESTETYKA OBRAZU CYFROWEGO	170
4.2.3 ESTETYKA OBRAZÓW MEDIALNYCH ALBO <i>MISE-EN-SCÈNE</i> KONTRA <i>MISE-EN-PAGE</i>	183
ROZDZIAŁ 5. TYPOLOGIA ESTETYKI INTERMEDIALNOŚCI	
5.1 TYPOLOGIA ESTETYKI INTERMEDIALNOŚCI W ZAKRESIE REFLEKSJI NAD MEDIAMI	189
5.2 ESTETYKA PRZEDMIOTU	192
5.3 ESTETYKA ŚWIATŁA	207
5.4 ESTETYKA POWIERZCHNI	224
5.5 TYPOLOGIA ESTETYKI INTERMEDIALNOŚCI W ZAKRESIE BADAŃ NAD KULTURĄ WIZUALNĄ	234
ZAKOŃCZENIE	237
BIBLIOGRAFIA	241
NOTA BIBLIOGRAFICZNA	267
INDEKS OSÓB	269



## WSTĘP

Kultura współczesna jest w dużym stopniu kształtowana przez media audiowizualne. Dzieje się tak z następujących powodów:

- ▶ audiowizualne doświadczenie kulturowe zostało uprzywilejowane w stosunku do werbalnego poprzez mechanizmy odbiorcze; uczestnicy kultury współczesnej nastawieni są na scalanie informacji audialnych i wizualnych w jedną znaczeniową całość;

- ▶ audiowizualna percepcja ukierunkowuje postrzeganie świata, orientację w otoczeniu i narzuca odbiorcom dominujący sposób artykulacji kultury;

- ▶ komunikacja społeczna jest zdominowana przez przekazy oparte na technikach rejestrujących i odtwarzających audiowizualne aspekty rzeczywistości oraz zachowań ludzkich;

- ▶ rozwój techniki zmierza w kierunku audiowizualności, która stała się podstawową cechą multimedialnych systemów komputerowych, opartych na dźwięku i obrazie cyfrowym;

- ▶ oddziaływanie mediów audiowizualnych objęło również strukturę społeczną, ujawniając się dobitnie w rozwoju społeczeństwa informacyjnego<sup>1</sup>.

Niniejsza książka opisuje problematykę refleksji nad określonymi powyżej obszarami kultury audiowizualnej, które dotyczą bieżących transformacji społeczno-kulturowych. W podjętych tutaj rozważaniach ujawnia się więc nowy typ kultury, który realizuje formułę

---

<sup>1</sup> Zob. M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1997, s. 9–32, 55–71.

przemian od reprodukcji do symulacji rzeczywistości<sup>2</sup>, konstruuje struktury społeczeństwa nadzoru, społeczeństwa spektaklu<sup>3</sup> i wspólnot wirtualnych, wreszcie prowadzi do ujawnienia takich procesów społecznych, jak: globalizacja, pluralizm i nomadyzm kulturowy<sup>4</sup>.

Wyznaczone kierunki rozwoju kultury audiowizualnej w znaczący sposób przesądziły o prezentowanej tutaj refleksji. Intermedialność okazuje się bowiem fenomenem kulturowym łączącym relacje między mediami ze społecznymi interakcjami w sferze publicznej. Te aspekty dają się również zauważyć w diagnozach kultury wizualnej, poczynionych przez Nicholasa Mirzoeffa, które ukazują, iż:

Po wydarzeniach z 11 września być może trzeba by zaryzykować twierdzenie, że teraz to terroryzm jest kinem. Wizualny dramat wydarzeń w Nowym Jorku rozgrywał się jak gdyby był wyreżyserowany dla kina. [...] Na poziomie symbolicznym katastrofa była wynikiem oddziaływania dwóch dominujących symboli triumfu nowoczesności nad ograniczeniami ciała i przestrzeni – samolotu i drapacza chmur. Właśnie dlatego ten scenariusz miał sens dla widzów, ponieważ wszyscyśmy go już wcześniej widzieli<sup>5</sup>.

Kultura audiowizualna jest więc determinowana przez wizualne aspekty społecznych interakcji, ujawniające się obecnie w formie spektaklu. W tej refleksji pobrzmiwa echo jednej z najbardziej przenikliwych, a nawet wręcz proroczych metafor współczesnego społeczeństwa, opisanej w klasycznej już pracy Guy Deborda: *Spółeczeństwo spektaklu* (1967) i świadczącej o tym, że:

---

<sup>2</sup> Zob. M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003, s. 9–35.

<sup>3</sup> Zob. A. Ogonowska, *Voyeurizm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością telewidza*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2006, s. 159–230.

<sup>4</sup> Zob. R. W. Kluszczyński, *Spółeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimedialności*, Rabid, Kraków 2001, s. 35–43.

<sup>5</sup> N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XVII, red. P. Piotrowski, W. Suchocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006, s. 255–256.

Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia<sup>6</sup>.

Ten wymiar kultury współczesnej tworzony jest przy udziale mediów audiowizualnych, wykorzystywanych na potrzeby przedstawień performatywnych, które odbywają się w przestrzeni publicznej. Przywołana koncepcja odwołuje się więc do metafory kultury jako performansu, która wypiera metaforę kultury jako tekstu, dominującą w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku<sup>7</sup>. Nie wdając się w szczegółowe rozważania natury metodologicznej podkreślić należy, że kultura performansu funkcjonuje przede wszystkim w ramach społeczeństwa spektaklu rozumianego jako dynamiczny fenomen społeczno-kulturowy, który wytwarza „teksty ideologiczne” na bazie instytucji społecznych i medialnych, opartych na audiowizualnych technologiach komunikacyjnych ze szczególnym uwzględnieniem telewizji i Internetu<sup>8</sup>.

Przyjęte założenia pozwalają sądzić, że kultura audiowizualna jest częścią większej struktury, którą można by określić kulturą wizualną albo kulturą kształtowaną poprzez media wizualne. Biorąc pod uwagę przedstawione tutaj założenia metodologiczne, refleksja nad kulturą audiowizualną może być realizowana za pomocą dwóch perspektyw

---

<sup>6</sup> G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 33.

<sup>7</sup> Zob. E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, s. 36. Jednak, jak podkreśla Anna Zeidler-Janiszewska, ta diagnoza jest tylko po części trafna, bowiem „zauważyć warto, iż performatywizm w praktyce badawczej humanistów rozwija się najbardziej efektywnie nie tylko na skrzyżowaniu obydwu swoich źródeł, ale też na skrzyżowaniu paradygmatu tekstualnego (a ściślej orientacji, które go powołały do życia) z owymi źródłami”. A. Zeidler-Janiszewska, *Performatywizm i problematyka tożsamości. Próba teoretycznego umiejscowienia koncepcji Judith Butler*, w: *Nauka – humanistyka – człowiek*, red. J. Kmita, B. Kotowa, J. Sójka, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2005, s. 258.

<sup>8</sup> Por. A. Ogonowska, *Metafory współczesności (2). Społeczeństwo spektaklu*, „Nowa Poliszczyzna” 2004, nr 5, s. 44–49.

opisu. Pierwsza z nich obejmuje postulaty odnowionej w duchu założeń poststrukturalizmu, estetyki mediów wizualnych. Druga natomiast pochodzi od rozwijającej się z coraz większym nasileniem dyscypliny określanej jako studia nad kulturą wizualną (*visual culture studies*).

Wybór tych dwóch perspektyw teoretycznych został podyktowany rosnącym wciąż zainteresowaniem koncepcjami przekazu mediów audiowizualnych jako „tekstu wytworzonego” na obszarze kultury, uzupełnionego przez aspekt performatywny. Ten punkt widzenia manifestowany jest również w niektórych rozprawach poświęconych badaniom nad kulturą wizualną, które dotyczą ikonicznego wymiaru przestrzeni publicznej. Badania te koncentrują się obecnie na praktykach tworzenia wizualności w społeczeństwie nadzoru, które opierają się na teorii władzy panoptycznej Michela Foucaulta i władzy synoptycznej Thomasa Mathiesena, odnoszących się głównie do mediów audiowizualnych.

Badania nad kulturą wizualną stanowią obecnie jedną z najbardziej obiecujących i kompleksowo podejmowanych sfer refleksji dotyczących społeczno-kulturowych aspektów wizualności<sup>9</sup>. W ramach tych badań prowadzi się również rozważania nad mediami, które realizują tzw. kulturowy zwrot audiowizualny, charakteryzujący się tym,

[...] że to audiowizualne technologie i strategie komunikacyjne mają czynny udział we współtworzeniu społecznej rzeczywistości, wyznaczają porządki modelowania i konstruowania kulturowej rzeczywistości, dostarczają nowych sposobów nadawania światu znaczeń, współdziałają w oswojaniu doświadczenia kulturowego [...].<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Zob. M.M. Kamhi, *Rescuing Art from „Visual Culture Studies”*, „Aristos” January 2004; <http://www.aristos.org/aris-04/rescuing.htm> (2004-06-12).

<sup>10</sup> Zob. P. Witek, *Film a Historia* (skrócona wersja referatu wygłoszonego na 17. Powszechnym Zjeździe Historyków Polskich, Kraków 15-18 września 2004); <http://jazzon.hist.uj.edu.pl/zjazd/materialy/witek.pdf>.

Obiecującą perspektywę badawczą dla kultury audiowizualnej stanowi również odnowiona estetyka poststrukturalistyczna, przez którą rozumiem koncepcje Jeana Baudrillarda, Gilles'a Deleuze'a, Jacques'a Derridy, Michela Foucaulta, Jacques'a Lacana, Jeana-François Lyotarda i Wolfganga Welscha, zaadaptowane już z dużym powodzeniem na potrzeby teorii mediów. Koncepcje te uznają prymat języka i systemów znakowych, który ułatwia zrozumienie wielu procesów zachodzących w obrębie zapośredniczonego komunikowania odbywającego się przy udziale mediów audiowizualnych<sup>11</sup>.

Poszukiwanie wspólnego mianownika w zakresie estetyki mediów i badań nad kulturą wizualną stanowi obecnie pole szeroko zakrojonej refleksji o dużym zasięgu, która obejmuje swym zakresem głównie media audiowizualne. Aby zorientować się o rozmiarach tej refleksji wystarczy odwiedzić witrynę internetową zatytułowaną *Aesthetics and Visual Culture*<sup>12</sup>, która odsyła do kolejnych portali, podzielonych tematycznie, gdzie można znaleźć specjalistyczne publikacje, dotyczące m.in. filmu, telewizji, wideo, rzeczywistości wirtualnej i Internetu.

Rozdział pierwszy ma charakter wprowadzenia do problematyki intermedialności w perspektywie współczesnych transformacji i transgresji kulturowych. Rozważania na ten temat zaczynam od przytoczenia definicji intermedialności, zarówno tych używanych współcześnie, jak i tych, które należą do tzw. archeologii intermediów, czyli koncepcji Dicka Higginsa i Gene'a Youngblooda. Następnie podejmuję rozważania w odniesieniu do tzw. strategii intermedialnych ukształtowanych na polu sztuki w drugiej połowie dwudziestego wieku (happening, hiperrealizm, konceptualizm). W tym rozdziale dokonuję również klasyfikacji współczesnych teorii intermedialności powstałych na gruncie niemieckojęzycznej refleksji film- i medioznawczej (Knut Hickethier, Jürgen E. Müller, Joachim Peach i Yvonne Spielmann).

---

<sup>11</sup> Zob. M. Gołębiwska, *Między wątpieniem a pewnością. O związkach języka i racjonalności w filozofii poststrukturalizmu*, Universitas, Kraków 2003, s. 30–36.

<sup>12</sup> B. B. Janz, *Aesthetics and Visual Culture*, 2003; <http://pegasus.cc.ucf.edu/~janzb/aesthetics/> (2004–06–12).

W rozdziale drugim przedstawiam koncepcję estetyki intermedialności, która już w samym założeniu jest realizacją postulatów odnowionej estetyki mediów. Przesłanek do takiego ujęcia metodologicznego poszukuję w refleksji na temat estetycznych teorii intermedialności, począwszy od podjętej w romantyzmie debaty na temat *correspondance des arts* i teorii *Gesamtkunstwerk* jako syntezy sztuk, aż po ustalenia estetyki awangardowej szeroko przywoływanej w archeologii nowych mediów przez Lwa Manovicha. W koncepcji, którą przyjmuję za podstawę niniejszej książki, estetyka intermedialności okazuje się modelem „estetyki poza estetyką” Wolfganga Welscha, a jej ramy teoretyczne koncentrują się wokół zagadnień, które można przedstawić w postaci dwóch głównych grup relacji intermedialnych:

- nawiązywanych między ogólnie pojmowanymi mediami we współczesnej kulturze;
- nawiązywanych między konkretnymi mediami, które analizowane są na przykładzie jednego intermedium, jak filmu lub wideo.

W rozdziale trzecim podejmuję rozważania na temat przedmiotu badań estetyki intermedialności. Jest to kolejny aspekt konstruowania swoistego rodzaju dziedziny refleksji na temat relacji między mediami. Za punkt wyjścia przyjąłem założenie, że przedmiotem badań estetyki intermedialności są relacje między już istniejącymi mediami. Jednak równie ważnym aspektem owych relacji jest tworzenie intermediów. Istotą estetyki intermedialności jest więc binarna struktura zawarta pomiędzy refleksją na temat relacji intermedialnych, które zachodzą w medialnej międzyprzestrzeni (*the in-between media*), i intermediami powstającymi w wyniku tych relacji. Do intermediów zaliczyć można: poezję wizualną, muzykę wizualną, sztukę światła, fotografię intermedialną, film, wideo, wideoklipy, sztukę telewizyjną, animację komputerową, kino interaktywne, net art, holografię, teatr, balet i multimedialne przedstawienia performatywne. Szczególnie ciekawa wydaje się perspektywa włączenia kina interaktywnego i Internetu w zakres badań estetyki intermedialności gdyż, jak dotąd, w odniesieniu do tych mediów, była ona wielokrotnie pomijana.

W rozdziale czwartym prezentuję dwie perspektywy teoretyczne estetyki intermedialności, którymi są badania nad kulturą wizualną i estetyką mediów. Przedstawiłem już przesłanki metodologiczne, które prowadzą do uznania tych perspektyw badawczych za dziedziny refleksji nad kulturą audiowizualną. W zakresie estetyki mediów zaprezentowana przeze mnie koncepcja badań sytuuje się na przecięciu dwóch płaszczyzn opisu kultury audiowizualnej. Pierwsza z nich rozwija się w zgodzie z paradygmatem modernistycznym i została określona jako estetyka obrazu analogowego, której podstawowym środkiem wyrazu jest *mise-en-scène* („umieszczanie na scenie”). Natomiast drugą perspektywę, wykorzystującą zdobycze refleksji postmodernistycznej, można nazwać estetyką obrazu cyfrowego, gdyż konstruuje ona przedstawienia wizualne w oparciu o zasady *mise-en-page* („umieszczanie na stronie”).

I wreszcie rozdział piąty – ostatni – przedstawia typologię estetyki intermedialności, którą postanowiłem opisać na trzech przykładach estetyki przedmiotu, światła i powierzchni. Wymienione typy refleksji estetycznej ukazują specyfikę omawianego zagadnienia w odniesieniu do pojęcia „obrazu” rozumianego jako zdarzenie wizualne odbywające się w formie performatywnej. Na tym przykładzie można prześledzić dzieje różnych aspektów reprezentacji, alegoryczności przedstawień wizualnych, problematykę widzenia i rozumienia pojęcia „powierzchni obrazu”, które ewoluowały wraz z pojawieniem się kolejnych mediów wizualnych poczynając od różnych form malarstwa, poprzez fotografię, film, wideo, telewizję, aż po media cyfrowe oraz Internet. Omówiona metodologia badawcza realizuje również formułę refleksji estetycznej, która mieści się w zakresie badań nad kulturą wizualną i estetyką mediów, opisanymi przeze mnie jako perspektywy teoretyczne estetyki intermedialności.





# ROZDZIAŁ 1

## FENOMEN INTERMEDIALNOŚCI W REFLEKSJI KULTUROZNAWCZEJ

### 1.1 INTERMEDIALNOŚĆ W KONTEKŚCIE WSPÓŁCZESNYCH TRANSFORMACJI I TRANSGRESJI KULTUROWYCH

Refleksja na temat intermedialności w kontekście współczesnych transformacji i transgresji kulturowych jest zróżnicowana. Z jednej strony obejmuje ona przemiany społeczne wywołane narastającą tendencją do wzajemnego aktywizowania i wymiany między mediami kształtującymi wizualny wymiar kultury współczesnej. Z drugiej zaś – dotyczy również estetycznych zagadnień intermedialności, które mocno uwypuklają sytuację współczesnej sztuki mediów. Wyznaczone w ten sposób perspektywy teoretyczne sytuują się na przecięciu społecznego i estetycznego nurtu refleksji w teorii mediów.

Intermedialność nie jest pojęciem nowym na gruncie wymienionych dyskursów. Jak wykażę w dalszej części tego rozdziału, można mówić o swego rodzaju historii („archeologii intermediów”), a także o ponownym pojawieniu się tego pojęcia we współczesnej myśli kulturoznawczej. W dokonujących się obecnie transformacjach i transgresjach, wywołanych przez rozwój nowych technologii komunikacyjnych oraz nowych mediów, intermedialność zajmuje szczególnie ważne miejsce.

Wspomniane przemiany wpływają bowiem na wszystkie aspekty procesów kulturowych, których naczelną cechą jest kształtowanie się przestrzeni medialnej, wchodzącej w dialog i proces wzajemnej wymiany z rzeczywistością realną. Wirtualna rzeczywistość mediów

przenika do rzeczywistości realnej, wywołując tym samym jej wirtualizację, która z kolei pociąga za sobą proces odwrotny – ontologizację rzeczywistości medialnej. Jak pisze Wolfgang Welsch:

[...] realność codzienności pojawia się w realności mediów, co powoduje oddziaływanie na rzeczywistość codzienną. Od tej chwili czysty podział na realność codzienną i realność mediów nie jest już możliwy do przeprowadzenia<sup>1</sup>.

Opisana prawidłowość doprowadziła do relatywizacji wszelkich dotychczasowych podziałów, które wyznaczały funkcjonowanie społeczeństwa ponowoczesnego. Te przemiany uwidoczniają również zasadę, która stanowi podstawowe założenie teoretyczne przyjęte w celu prezentacji koncepcji rozwoju intermedialności jako następstwa transgresji kulturotwórczych. Procesy te determinują obecnie wiele praktyk artystycznych i tym samym stają się źródłem multimedialnej, wielotworzywowej, polifonicznej sztuki, a także licznych transformacji społecznych. Z tego właśnie powodu o intermedialności możemy mówić na poziomie przemian kulturowych – zmian obejmujących sferę działalności człowieka, w której komunikacja<sup>2</sup>, w przestrzeni pośredniczącej przez media, staje się podstawową formą aktywności.

Rozważania nad współczesną kulturą nader często sięgają po formułę opisu, w której pojawiające się zmiany technologiczne są ujmowane w ramach szeroko pojętych fenomenów społecznych. Naczelną rolę pełni w niej ekspansja nowych mediów, czyli współczesnych środków komunikowania, powodująca gruntowne przeobrażenia kultury, które narzucają nowy sposób jej opisu. Pojawiające się ter-

---

<sup>1</sup> W. Welsch, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, przeł. J. Gilewicz, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha – część 1*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 179.

<sup>2</sup> Ten punkt widzenia w najbardziej jaskrawy sposób podziela Edward T. Hall, który stawia znak równości między kulturą i komunikacją: komunikacja jest według niego kulturą, a kultura jest komunikacją. Zob. E. T. Hall, *Poza kulturą*, przeł. E. Goździak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

miny wypierają tradycyjne pojęcia z zakresu filozofii kultury, tworząc tendencję, która daje się porównać do następującej zależności.

Zarówno nowe, jak i tradycyjne pojęcia estetyczne odnoszą się do świata sztuki oraz rzeczywistości pozaartystycznej, mimo że coraz mocniej zaznacza się różnica między nimi. W tradycyjnym układzie terminy estetyczne znajdowały swe uzasadnienie nie tylko w sztuce, ale również w naturze, teraz w jej miejsce pojawia się sfera zjawisk społecznych. Przedstawiona różnica jest wynikiem postępującej erozji między naturą a kulturą<sup>3</sup> oraz gwałtownej transformacji samej natury, w której biosfera stapia się z technosferą w jedną całość<sup>4</sup>.

Zmiana perspektywy teoretycznej powoduje, że intermedialność rozpatrywana w kontekście współczesnych transformacji kulturowych może przyjmować wymiar kategorii estetycznej lub prowadzić do powstania struktur społecznych charakterystycznych dla społeczeństwa ponowoczesnego. Ten dualizm dotyczy również innych pojęć z prefiksem „inter-”, czyli: interaktywności, interkonektywności i interfejsu. Trzeba bowiem zwrócić uwagę, że wymienione pojęcia prezentują charakterystyczną relacyjność obecną w procesach komunikowania, która jest widoczna na przykładzie interaktywnej komunikacji uruchamianej przez odbiorcę (interaktora). Ryszard W. Kluszczyński charakteryzuje opisane zjawisko następująco:

Można by więc rzec, iż relacyjność [...] spełnia rolę nowej jakości charakteryzującej wartość sztuki hipermedialnej. Występuje w tak zróżnicowanych postaciach, jak intermedialność (relacje między (multi)mediami), semantyczność (relacje pomiędzy znakiem i znaczeniem), prezentyzm (relacje pomiędzy składnikami dzieła,

<sup>3</sup> Opozycja kultura – natura stanowiła podstawowy nurt klasycznej filozofii kultury, która teraz przekształca się w teorię kultury i komunikacji. Głównym rzecznikiem tej postawy teoretycznej jest Michael Fleischer, który uważa kulturę za swego rodzaju „drugą rzeczywistość”, różniącą się od rzeczywistości realnej systemem znakowym. Zob. M. Fleischer, *Teoria kultury i komunikacji. Systemowe i ewolucyjne podstawy*, przeł. M. Jaworowski, Dolnośląska Szkoła Wyższa Edukacji Towarzystwa Wiedzy Powszechnej, Wrocław 2002.

<sup>4</sup> Zob. R. W. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Rabid, Kraków 2001, s. 95.

między nimi a odbiorcą, pomiędzy elementami pola interaktywnej komunikacji artystycznej), interaktywność (relacje pomiędzy artefaktem i odbiorcą-interaktorem), telematyczność (relacje między tu i tam, między obecnością i nieobecnością), immersyjność (relacje pomiędzy zewnątrzem i wewnątrzem), efemeryczność (relacje pomiędzy bytem a zdarzeniem, pomiędzy trwaniem a stawaniem się), wirtualność (relacje między światami), czy wreszcie hipertekstualność (relacje między tekstami), czy też interkonektywność (relacje pomiędzy składnikami uniwersum)<sup>5</sup>.

Niektóre z wymienionych pojęć, będące wyrazem bieżących przemian, sprawiają teoretykom niemały kłopot, którego przyczyną jest charakteryzująca je wieloznaczność i niestabilność semantyczna. Terminy opisujące przemiany we współczesnej kulturze audiowizualnej nader często funkcjonują w różnych kontekstach teoretycznych. Ta sytuacja – mimo że dotyczy, w najbardziej jaskrawym aspekcie, interaktywności – obrazuje również problem obecny w wypadku intermedialności. Definiowanie tego terminu, podobnie jak pozostałych tutaj wymienionych, sprowadza się *de facto* do ciągłego weryfikowania kontekstów teoretycznych, w jakich one funkcjonują. Jedynie od tego rodzaju zabiegów zależy ich znaczenie, które obecnie tak trudno nam wyartykułować.

## 1.2 PROBLEM DEFINIOWANIA POJĘCIA INTERMEDIALNOŚCI

Zanim przedstawię definicje intermedialności w porządku historycznym, wraz z ich klasyfikacją, chciałbym zwrócić uwagę, że omawiane pojęcie należy do grupy terminów, podobnie jak multimedialność i hipermedialność, które *ex definitione* zakładają obecność mediów albo chcą być rozpatrywane w perspektywie „medialności”, pochodzącej od słowa „medialny” („środkowy”).

Rozważając znaczenie słowa ‘medium’ warto odwołać się do słynnej tezy Marshalla McLuhana: *the medium is the message* („środek

---

<sup>5</sup> R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Rabid, Kraków 2002, s. 100.

przekazu sam jest przekazem”)<sup>6</sup>, która mimo upływu lat ciągle zachowuje aktualność i może wskazywać nowe horyzonty interpretacyjne i obszary badawcze. Jednak przyjęcie tej perspektywy, jak sugeruje Barbara Kita, powoduje, że słowo ‘medium’ rozpatrywać będziemy w kategoriach fenomenu mediatyzacji kultury współczesnej<sup>7</sup>. Problematyczne jest również to, że wspomniany kontekst teoretyczny nie buduje żadnej definicji ‘medium’, a jedynie opisuje skutki jego społecznego funkcjonowania. Proponuję zatem przyjąć określanie terminu ‘medium’, które wprowadza Tomasz Goban-Klas:

Medium (od łacińskiego słowa wskazującego na pośrednika, środek, przekaźnik) w terminologii nowej dziedziny naukowej, zwanej nauką (wiedzą) o komunikowaniu (komunikologią), oznacza narzędzie przekazywania znaków, czyli środek komunikowania<sup>8</sup>.

Mediami będziemy więc nazywali środki komunikowania, które uczestniczą w zapośredniczonym procesie przekazywania znaków między nadawcą a odbiorcą. Jest to bardzo szeroka definicja, która obejmuje wszelkie postacie komunikowania społecznego. Trzeba jednak zdawać sobie sprawę, że rozwój mediów nie dotyczy tylko przestrzeni komunikacji międzyludzkiej. Równie ważnym jego elementem jest działalność artystyczna. Jako przykład rozwoju tego rodzaju tendencji może posłużyć sztuka mediów, która z uwagi na ciągle poszerzanie obszaru eksploracji, ustawicznie zmienia swój zakres. Określenie tego zakresu sztuki mediów wydaje się o tyle ważne, że estetyka intermedialności poszukuje perspektyw badawczych właśnie w estetyce mediów, której przedmiotem dociekań może być wspomniana sztuka mediów. Ryszard W. Kluszczyński twierdzi, że:

---

<sup>6</sup> Zob. M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, wstęp L.H. Lapham, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004, s. 37–53.

<sup>7</sup> O procesie tym, jako wyniku przejścia „od medium do mediatyzacji”, pisze B. Kita, *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*, Rabid, Kraków 2003, s. 40–44.

<sup>8</sup> T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 11.

Pojęcie sztuki mediów, bądź sztuki medialnej odnosi się w sposób najbardziej bezpośredni i najbardziej zasadny do kompleksu zjawisk artystycznych posługujących się, jako środkiem wyrazu, mediami, czyli mechanicznymi lub elektronicznymi technikami rejestracji, produkcji oraz przekazywania informacji audialnej i wizualnej. W tym sensie do sztuk medialnych należałoby zaliczyć na przykład fotografię, film, wideo, diaporamę, sztukę radiową, sztukę telewizyjną, animację komputerową<sup>9</sup>.

Sztuka mediów nie jest wynikiem rozwoju technologicznego, podczas którego pojawiają się media oparte na zjawisku reprodukcji mechanicznej. Wręcz przeciwnie, media uczestniczą w procesie twórczym od samego początku, najpierw jako idea artystyczna i zespół środków, które służą do jej artykulacji<sup>10</sup>. Przedstawione ujęcie ulegało podczas rozwoju sztuki znacznemu przeobrażeniu, co doprowadziło do ukształtowania się pozycji medium w sztuce współczesnej i dalece przeobraziło refleksję na jej temat<sup>11</sup>.

Opisany proces rozbudowy znaczenia pojęcia 'medium' daje o sobie znać również w procesach komunikowania społecznego. Dla ich zrozumienia przydatna jest koncepcja Régisa Debraya, który:

[...] przyjął bardzo szerokie rozumienie medium jako „systemu dyspozytywu–nośnika–postępowania”, czemu odpowiadają cztery pojęcia szczegółowe:

- ogólne postępowanie symbolizacji (słowa, pismo, obraz analogowy),
- społeczny kod komunikacji (język naturalny, w którym werbalizowany jest przekaz),

<sup>9</sup> R. W. Kluszczyński, *Sztuka mediów i sztuka multimediów albo o dwóch złudnych analogiach*, w: *Ekspensja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym*, red. B. Frydryczak, Instytut Kultury, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego, Warszawa–Zielona Góra 2000, s. 167.

<sup>10</sup> Zob. B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 9–29.

<sup>11</sup> Zob. T. Pękala, *Media w poszukiwaniu przesłania*, w: *Ekspensja obrazów...*, op. cit., s. 77–84.

- materialny nośnik zapisu i magazynowania (głina, papirus, pergamin, papier, taśma magnetyczna, ekran),
- dyspozytyw rejestracji połączony z siecią rozpowszechnia (manuskrypt, druk, fotografia, telewizja, informatyka)<sup>12</sup>.

We współczesnej kulturze przestrzeń codziennej egzystencji człowieka ulega mediatyzacji. Jest ona efektem procesu wielowymiarowej mediacji<sup>13</sup>, która

[...] w ujęciu Debraya zdaje sprawę z jednoczesności zachodzenia w określonym medium procesów ze sfery techniki i kultury, podkreśla fakt ich ciągłej zmiany, a także to, że sytuują się one „między”, mają charakter pośredniczący<sup>14</sup>.

Barbara Kita uważa, że fizyczna przestrzeń rzeczywistości realnej ulega dziś gruntownym przeobrażeniom, prowadzącym do powstania przestrzeni zmediatyzowanej<sup>15</sup>, którą należałoby odróżnić od przestrzeni medialnej<sup>16</sup> – miejsca funkcjonowania mediów.

Proces mediatyzacji ma duże znaczenie, gdyż zmienia i transformuje przestrzeń kulturową<sup>17</sup>, obejmującą również zapośred-

<sup>12</sup> R. Debray, *Manifestes médiologiques*, Paris 1994, s. 21–27. Cyt. za: B. Kita, *Papier – nośnik – medium*, w: *Słowo w kulturze mediów*, red. Z. Suszczyński, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1999, s. 65.

<sup>13</sup> Proces przejścia od mediacji do mediatyzacji opisuje René Berger, który wiąże pojęcie mediacji z interfejsem, funkcjonującym w rzeczywistości – „miejscu”, w jakim „realność nie jest nigdy bezpośrednia; (bowiem) przechodzi zawsze przez pośrednie interakcje, jakie nas łączą”. Zob. R. Berger, *L'Origine du future*, Monaco 1995, s. 249. Cyt. za: B. Kita, *Między przestrzeniami...*, op. cit., s. 41–42.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>15</sup> Barbara Kita określa tę przestrzeń jako „[...] pierwotnie fizyczną, klasyczną przestrzeń rzeczywistości, przekształconą (skurczoną, rozszerzoną) zgodnie z działaniem nowych mediów audiowizualnych (zwłaszcza telewizji i jej »przedłużen«), z ich specyfiką, a także ze zdolnością do transformacji tej przestrzeni”. Ibidem, s. 43.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>17</sup> Według Andrzeja L. Zachariasza „przestrzeń kulturowa to nic innego jak przestrzeń, w której porusza i realizuje się każdorazowo świadome Ja działającego podmiotu. Przestrzeń, w której porusza się ludzka myśl”. A. L. Zachariasz, *Przestrzeń kulturowa a pytanie o sposób jej istnienia i możliwości jej*

niczoną medialnie twórczość artystyczną. Najbardziej jaskrawym tego przykładem może być dynamiczny rozwój sztuki interaktywnej, rozumianej jako kontynuacja sztuki mediów<sup>18</sup>. Tak wyznaczona perspektywa teoretyczna traktuje w sposób uniwersalny wszelkie formy sztuki, jakie pojawiły się dotychczas, wytyczając dla nich rolę „mediów” i powodując, że:

Medialny charakter sztuki daje o sobie znać w całej przestrzeni jej funkcjonowania. Jest on widoczny w procesie twórczym jako ustawiczny dobór i korelowanie poszczególnych elementów dzieła w celu stworzenia spójnej, sugestywnej całości. Jest widoczny także, a może przede wszystkim, w sposobie istnienia artystycznych struktur, gdzie tracą znaczenie wszelkie dualistyczne dystynkcje. W dziele sztuki wyjściowy materiał zostaje zespolony z sensem artystycznego przesłania; to, co trywialne i pospolite (materiał) – zostaje przeistoczone i podniesione do rangi niepowtarzalnej ważności. I na odwrót: podmiotowa myśl, artystyczny przekaz – uzyskuje postać zmaterializowanej formy. Medialny charakter sztuki jest także widoczny w procesie jej odbioru, bowiem rozumienie nigdy nie jest tylko subiektywną projekcją, lecz rodzajem porozumienia między sensem zapisanym w artystycznej formie a indywidualną psychiką odbiorcy<sup>19</sup>.

Intermedialność, podobnie jak intertekstualność, interaktywność, interkonektywność i interfejs, należy do grupy pojęć zawierających prefiks „inter-”. Uwypuklenie tradycji filozoficznej, w jaką wpisują się te pojęcia z powodu posiadania owego prefiksu, rzuca światło na możliwości ich definiowania<sup>20</sup>. W kontekście pojawiających się obecnie koncepcji: braku wyrazistych granic na poziomie fizycznym

---

geometrii, w: *Przestrzeń w nauce współczesnej*, red. S. Symotiuł i G. Nowak, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, t. III, s. 117.

<sup>18</sup> Zob. B. Frydryczak, *Sztuka jako medium sztuki, czyli walizka Duchampa*, w: *Ekspansja obrazów...*, op. cit., s. 145–152.

<sup>19</sup> F. Chmielowski, *Medialność jako problem filozoficzny*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 1999, s. 126.

<sup>20</sup> Zob. Y. Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, Wilhelm Fink Verlag, München 1998, s. 31–32.



i światopoglądowym oraz rozwijających się za sprawą technologii obszarów działalności podmiotu ludzkiego, układów synergicznych, kształtująca się sfera „między-przestrzeni” (*the „in-between”*)<sup>21</sup> wydaje się bardzo istotna. W niej bowiem zachodzą procesy integracyjne. Jednocześnie sfera ta przestaje być granicą (miejscem oddzielenia zjawisk), a staje się miejscem spotkania, tymczasowej styczności, przechodzenia jednego zjawiska w drugie i przestrzenią kształtowania się nowych jakości<sup>22</sup>.

We współczesnej kulturze „miejsce”, integralnie związane z przestrzenią, zmieniło swój charakter, jego konstytutywną cechą staje się „bycie między”, a w konsekwencji kształtowanie „między-przestrzeni”. Opisane zjawisko w przejrzysty sposób komentuje Ewa Rewers pisząc, że:

Przyimek „między” stał się jednak w jeszcze większym stopniu słowem-kluczem w analizach kultury ponowoczesnej, ulubionym ujęciem relacji między izolowanymi dotychczas zjawiskami i procesami, i to nie tylko relacji przestrzennych oraz czasowych, jak na to wskazywałaby jego funkcja gramatyczna. Postmodernistyczna retoryka „między” zaczęła najpierw przekształcać się w nowy styl pisania i myślenia, później w postmodernistyczną manierę. Przyimek ten przeszedł też, np. w języku angielskim, przez proces leksykalizacji z relacji przekształcając się w szczególną między-przestrzeń. Proces ten doprowadził do równoczesnej obecności trzech wyrażen wykorzystanych (często nadużywanych) przez interpretatorów kultury ponowoczesnej, wyrażen zawierających ‘między’ (*between*): 1) *between* – ‘między’ (przyimek wchodzący w skład wyrażenia lokalizującego jakąś czynność przestrzennie lub czasowo); 2) *in-between* – połączenie „w” i „między”, ‘w pośród’ (dookreślenie przyimka: ‘w’ odnosi się do miejsca i czasu oglądanego ani wyłącznie od wewnątrz (*inside*), ani z zewnątrz (*outside*)); 3) *the „in-between”* – ta „międzność” lub ta „pomiedźność”, nazwijmy ją między-przestrzenią – (rzeczownik, w którym „między” staje się tematem, nośnikiem znaczenia, polska końcówka

<sup>21</sup> Zob. N. J. Entrikin, *The Betweenness of Place. Towards Geography of Modernity*, Macmillan Education, Basingstone 1991.

<sup>22</sup> Zob. B. Kita, *Między przestrzeniami...*, op. cit., s. 39.

-ość wskazywać by mogła natomiast – przez analogię – na funkcję tego neologizmu w zdaniu)<sup>23</sup>.

W kontekście przytoczonej genealogii pojęcia między-przestrzeni warto zwrócić uwagę na to, że w dużym stopniu zachowuje ona relacyjność i otwartość na ciągłe zmiany. Między-przestrzeń („międość”) daje się również odnaleźć w opozycyjnych strukturach bezustannie dekonstruowanych przez refleksję postmodernistyczną. Sfera jej oddziaływań ciągle się powiększa, obejmując swym zasięgiem również kulturę artystyczną<sup>24</sup>. Ten proces opisała Krystyna Wilkoszewska twierdząc, że:

Obecnie możemy obserwować, jak ta relacjonalna sfera „między” autonomizuje się; pierwotne punkty, punkt wyjścia i punkt dojścia zanikają, przestając mieć jakiegokolwiek znaczenie dla jej dookreślenia. Pojawiają się nowe metafory dla uchwycenia znaczenia tej samoistnej przestrzeni „między”: metafora nomadyzmu, internetowej nawigacji, interfejsów rozumu transwersalnego, rhizomatycznej sieci, intertekstualności, intermedialności, interaktywności; metafora „odyssey” wreszcie – ale swoistej, bo pozbawionej planu powrotu do Itaki<sup>25</sup>.

Intermedialność nabiera więc szczególnego znaczenia, staje się niemal znakiem współczesnej kultury i ujmuje bardzo ważne jej cechy: zmediatyzowanie relacji społecznych i procesów komunikowania ulokowanych w medialnej między-przestrzeni (*the in-between media*) – obszarze ujawniania się relacji intermedialnych.

---

<sup>23</sup> E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 168-169.

<sup>24</sup> Przypomnę, że Ryszard W. Kluszczyński umieszcza prace interaktywne (Agnes Hegedüs, Christy Sommerer, Laurenta Mignonneau) i przykłady sztuki wideo (Piotra Lachmanna i Jolanty Lothe, Dalibora Martinisa, Izabelli Gustowskiej) w tzw. międzyświatach ulokowanych między rzeczywistością realną a wirtualną: Zob. R. W. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna...*, op. cit., s. 146-165.

<sup>25</sup> K. Wilkoszewska, *Prefiksy w roli wyznaczników współczesności*, w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź i S. Krzemień-Ojak, Wydawnictwo Uniwersyteckie „Trans Humana”, Białystok 1998, s. 14.

Przytoczony kontekst rozumienia intermedialności pojawia się m.in. u Yvonne Spielmann, która definiuje ją jako „fenomen wymiany między różnymi mediami”, a przez interaktywność rozumie „formy relacji między człowiekiem a komputerem”<sup>26</sup>. Definicje te są analogicznie sformułowane, co nie oznacza, że traktują o tym samym.

### 1.3 „ARCHEOLOGIA INTERMEDIÓW”: DICK HIGGINS I GENE YOUNGBLOOD

„Archeologia intermediiów” to refleksja, która rozpoczyna współczesne debaty na temat intermedialności. Pojęcie to zrodziło się na obszarze sztuki awangardowej, rozwijającej się w latach sześćdziesiątych. Co więcej, jego twórcą był artysta – Dick Higgins, który nieustannie podkreślał powiązanie aspektu teoretycznego i praktycznego w tworzeniu sztuki. Refleksja Higginsa wpisuje się w nurt rozważań podjętych na polu awangardy na temat „nowego” statusu dzieła sztuki<sup>27</sup>. Jednak w tej kwestii artysta nie próbuje go definiować, lecz nadać mu status „intermedium”. To właśnie w nim upatruje „nowy” wymiar rodzącej się sztuki na polu awangardowych dokonań. Trudno nie przyznać racji spostrzeżeniom Higginsa. Aspekt integracji poszczególnych rodzajów sztuk, podnoszony w romantyzmie, pozostawał ignorowany i niedoceniany. Dopiero sztuka współczesna, rozwijająca się w konsekwencji zmian zapoczątkowanych przez awangardę, uwidoczniła wagę opisywanych przez Higginsa tendencji. Z tego względu jego refleksja wydaje się tak ważna, wyznaczając tym samym przełomowe aspekty w dziejach sztuki dwudziestego wieku.

Higgins był jednym z najbardziej wszechstronnych artystów Fluxusu, poetą, kompozytorem, performerem, wydawcą, eseistą, twórcą filmów i sztuk teatralnych, a także autorem prac naukowych. Studio-

<sup>26</sup> Y. Spielmann, *Intermedialität...*, op.cit., s. 31–32. Przy definiowaniu interaktywności Spielmann powołuje się na artykuł: E. Couchot, *Die Spiele des Realen und des Virtualen*, w: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronische Medien*, red. F. Rötzer, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, s. 346–354.

<sup>27</sup> Zob. A. Książek, *Sztuka przeciw Sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Wydawnictwo Akme, Warszawa 2001, s. 230–244.

wał literaturę na Yale University w New Haven i Columbia University w Nowym Jorku oraz techniki wydawnicze w Manhattan School of Printing. Zainteresowanie sztuką przyszło wcześniej i dość szybko zostało skonkretyzowane. Pod koniec lat pięćdziesiątych Higgins postanowił zająć się muzyką, rozpoczynając studia kompozycji u Johna Cage'a i Henry'ego Cowella. W tym czasie powstały pierwsze happeningi i akcje plenerowe. Po ślubie z artystką Alison Knowles Higgins, w 1964 roku założył wydawnictwo Something Else Press (działające do 1974 roku), w którym publikował prace Johna Cage'a, Emmetta Williamsa, Claesa Oldenburga, Roberta Filliou, Daniela Spoerriego, Allana Kaprowa i innych artystów z kręgu Fluxusu.

„Archeologia intermediów” rozpoczyna się w 1965 roku, kiedy Higgins opublikował słynny esej *Intermedia*, w którym czytamy:

Wydaje się, że większość powstających obecnie najlepszych dzieł łączy w sobie różne środki wyrazu. Nie dzieje się tak przypadkowo. Idea podziału środków wyrazu pojawiła się w renesansie. Przekonanie, że obraz powinien być malowany farbami na płótnie lub że rzeźba nie powinna być pokryta farbą, wydaje się charakterystyczne dla tego rodzaju myśli społecznej, która wprowadza kategorie i dzieli społeczeństwo na arystokrację, wraz z całą jej stratyfikacją, nietytułowaną szlachtę, rzemieślników, chłopów pańszczyźnianych oraz pozbawionych ziemi robotników – nazywamy to feudalną koncepcją Wielkiego Łańcucha Istnienia. Takie z zasady mechanistyczne podejście aktualne było jeszcze w czasie dwóch pierwszych rewolucji przemysłowych, właśnie zakończonych, i przetrwało aż do naszych czasów, do ery automatyzacji, która w rzeczywistości stanowi trzecią rewolucję przemysłową<sup>28</sup>.

Pierwsze zdanie, może być traktowane jako diagnoza stanu ówczesnej sztuki, ale także okazuje się pomocne przy próbach zdefiniowania terminu 'intermedia'. W oryginalnej wersji językowej brzmi ono: *Much of the best work being produced today seems to fall between*

---

<sup>28</sup> D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zielińscy, w: idem *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. P. Rypson, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 117.

*media* („Większość obecnie powstających, najlepszych dzieł wydaje się oscylować między mediami”)<sup>29</sup>. Podana przeze mnie wersja przekładu uwidacznia sferę, w jakiej sytuują się obecnie intermedia – jest nią medialna między-przestrzeń, uwypuklona przez użycie sformułowania „między mediami”, które zwraca uwagę, że Higginsowi chodziło nie o środki wyrazu, ale o środki przekazu (*media*). O tym, że artysta miał świadomość perspektywy komunikacyjnej w odniesieniu do sztuki, świadczy tekst *Statement on Intermedia*, w którym czytamy, że „sztuka jest jednym ze sposobów, w jaki ludzie komunikują się ze sobą”<sup>30</sup>.

Poczynione tutaj ustalenia mogą wydawać się nieściśle, jeśli prześledzi się dalszy ciąg wywodu Higginsa, w którym dokonuje on rozróżnienia na *art media* i *life media*. Ten zabieg pozwala zrozumieć intermedialną naturę *ready-made*, które umiejscowione są „[...] w obszarze na granicy artystycznych środków wyrazu [*art media* – przyp. K.C.] i takich mediów, którymi wyraża się życie [*life media* – przyp. K.C.]”<sup>31</sup>. W tym drugim wypadku chodzi o aspekty komunikowania niewerbalnego szeroko wykorzystywane przez happening i przejmujące zadania komunikowania artystycznego.

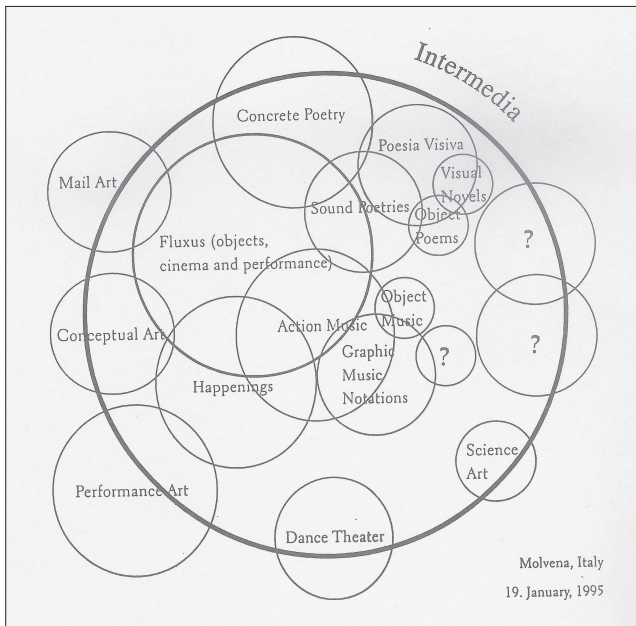
Zdaniem Higginsa, tego typu umiejscowienie jest rzadkie w porównaniu z intermediami znajdującymi się „między” mediami. Perspektywa komunikacyjna, którą podkreśla artysta, wskazuje na bardzo szerokie spektrum mediów, które mogą ulegać integracji. Higgins pisze między innymi o poezji wizualnej i happeningu. Ponadto rozwija ideę poliartyzmu (bardziej adekwatną nazwą jest polimedialność), czyli łączenie wielu dziedzin artystycznych w jednym dziele, które można odnaleźć na przykład w postaci „wizualnych partytur”

<sup>29</sup> D. Higgins, *Intermedia*, w: *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality*, red. R. Packer i K. Jordan, W.W. Norton & Company, New York-London 2001, s. 27; D. Higgins, *Intermedia*, „Leonardo” 2001, vol. 34, no. 1, s. 49.

<sup>30</sup> D. Higgins, *Statement on Intermedia*, w: *Dé-coll/age (décollage)* nr. 6, red. W. Vostell, Typos Verlag – Something Else Press, Frankfurt am Main-New York 1967, <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html> (2002–05–08).

<sup>31</sup> D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zielińscy..., op.cit., s. 120.

albo kolistych notacji muzycznych obecnych w wielu kanonach chóralnych Józefa Haydna<sup>32</sup>.



Dick Higgins, *Wykres intermedialny* (1995)

Esej *Intermedia* Higginsa miał za zdanie określić strukturę rodzącej się sztuki, opisać dzieła powstające w latach sześćdziesiątych, które mogły, z racji stopnia skomplikowania formalnego, sprawiać kłopot odbiorcy. Jednak artysta bezustannie odwołuje się do dzieł historycznych. Tradycyjne pojęcia, których używano w refleksji nad sztuką, okazały się nieadekwatne wobec awangardowych dokonań, ale – z drugiej strony – awangarda była spadkobierczynią bogatego dziedzictwa kulturowego, które łączyło ją przede wszystkim z kulturą

<sup>32</sup> Zob. D. Higgins, *Muzyka z zewnątrz?*, przeł. J. Holzman, w: idem *Nowoczesność od czasu...*, op.cit., s. 145.

artystyczną romantyzmu i symbolizmu. Higgins próbuje zbudować formułę opisu sztuki awangardowej, czyniąc przedmiotem swoich rozważań Fluxus, poezję wizualną i happening. Jako przestrzeń relacji intermedialnych artysta wyznacza głównie happening, który „stał się intermedium, nieoznakowanym terenem pomiędzy kolażem, muzyką i teatrem”<sup>33</sup>, ale nie jest to jedyny przykład, jaki pojawił się na horyzoncie sztuki w latach sześćdziesiątych, co prezentuje „wykres intermedialny”.

Według Maryli Hopfinger happening, obok hiperrealizmu i konceptualizmu, stanowi podstawową strategię intermedialną. Autorka przez strategię intermedialne rozumie procesy, które są

[...] po pierwsze przekraczaniem ustalonych, uznawanych i przestrzeganych dotąd podziałów. Są, po drugie, rozpoznawaniem nowych możliwych powiązań, połączeń, związków. Wreszcie, po trzecie, polegają na scaleniu w nową zintegrowaną całość odmiennych składników wyjściowych<sup>34</sup>.

Happening zawdzięcza swój intermedialny rodowód refleksji Higginsa. To właśnie on określał podobnego rodzaju zdarzenia (*events*) jako intermedia. Jednak happening służył czemuś zupełnie innemu: przede wszystkim rozbiciu konwencji teatralnej, zmianie stosunku między widowiskiem a widzem, między „estetyką gestu” a „estetyką czynu”, między światem a podmiotem, który go percypuje<sup>35</sup>. Historia happeningu pokazała, że teatralizacja sztuk plastycznych, może mieć zupełnie inny wymiar, nieprzystający do nagromadzonych wokół tego terminu określeń. Jak zauważył Grzegorz Dziamski:

teatralizacja, o której tu mowa, nie polegała na zbliżeniu plastyki do teatru, z jego regułami i konsekwencjami. Przeciwnie, jeżeli

<sup>33</sup> D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zielińscy.... op.cit., s. 125.

<sup>34</sup> M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003, s. 72.

<sup>35</sup> Zob. M.-C. Pasquier, *Współczesny teatr amerykański*, przeł. E. Radziwiłłowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 44–45.

happening był formą teatru – teatrem plastyków – to odwoływał się do całkowicie innych założeń niż teatr. Happening nie zbliżał sztuk plastycznych do teatru, lecz zwracał uwagę na teatralizację życia codziennego, na spektaklowy charakter współczesnej kultury<sup>36</sup>.

Michael Kirby określił happening jako teatralizowanie sytuacji codziennych. Wydobyta teatralność społecznych interakcji zwracała uwagę na ciągle jeszcze niedostatecznie widoczny aspekt powiązań i wzajemnych relacji między „teatrem życia codziennego” a teatrem jako formą artystyczną. Happening miał być teatrem komponowanym z życia codziennego, ale jednocześnie dostarczał impulsów dla refleksji na temat pojęcia gry, maski, prawdy, fikcji, teatralności, rzeczywistości i ich wzajemnych relacji<sup>37</sup>.

W kontekście obecnych przemian kulturowych happening zapoczątkował jeszcze jedną tendencję, być może najbardziej istotną z wymienionych. Chodzi mianowicie o opisywany przez Guy Deborda spektaklowy charakter współczesnej kultury, który doprowadził do jej odrealnienia, zastąpienia rzeczywistości obrazem. Relatywizacja pojęcia „prawdy” wywołana opisanymi procesami uwidoczniła podstawowe cechy kapitalistycznych społeczeństw konsumpcyjnych, w których spektakl jest pojmowany jako mechanizm tworzenia „iluzji”, zamieniający bezpośrednio przeżywanie w przedstawienie („wizualne zdarzenie”), fragmentarycznie pojawiające się obrazy, rekonstruujące rzeczywistość i dzięki temu w coraz większym stopniu „autentyczne”<sup>38</sup>. Ten aspekt podkreśla „ikoniczny” charakter współczesnej kultury.

Happening, performans i Fluxus, których rozwój był konsekwencją pojawienia się konceptualizmu, uświadomiły odbiorcom, że tere-

<sup>36</sup> G. Dziamski, *Dwa modele teatralizacji: happening i performance*, w: *Teatr w miejscach nie-teatralnych*, red. J. Tyszka, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 43.

<sup>37</sup> Por. G. Dziamski, *Happening, performance*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Instytut Kultury, Warszawa 1995, s. 350–352.

<sup>38</sup> Zob. G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. A. Ptaszkowska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 11–16; G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 45–52.



nem sztuki współczesnej staje się nowa, dotąd nieobecna, przestrzeń „poza” tradycyjnymi miejscami prezentacji, poza galeriami i muzeami – przestrzeń pracowni artystów, ulic, plaż, terenów użyteczności publicznej. Tego rodzaju prace nie miały szerokiej publiczności, najczęściej oglądało je grono zaproszonych lub przypadkowych świadków. Były jednak pokazywane i docierały do szerszej rzeszy odbiorców za pośrednictwem innego medium – fotografii lub filmu, czyli w typowy dla konceptualizmu sposób<sup>39</sup>. Sztuka stawała się życiem, zaś działalność Fluxusu, a wcześniej rosyjskich konstruktywistów, dadaistów, surrealistów z ich dążeniami do przełamywania granic oddzielających sztukę od życia, ważnym elementem awangardowej ideologii<sup>40</sup>.

Koncepcja Higginsa każe patrzeć na sztukę lat sześćdziesiątych w optyce intermedialnej, która uświadamia odbiorcy, że jej istotą nie jest połączenie wielu środków artystycznego wyrazu w polimedialny przekaz, ale przekraczanie przez artystę zastanych podziałów i konstituowanie przekazów w nowej przestrzeni „między” muzyką a filozofią, jak u Cage’a, czy muzyką a teatrem, jak u Maurice’a Kagela, albo poezją a rzeźbą, jak u Roberta Filliou.

Idea intermedium jakże typowa dla propozycji powstających w kręgu Fluxusa uniezależniła artystę od istniejących środków wypowiedzi, obdarzając go nie tylko całkowitą swobodą w doborze sposobów kontaktowania się z odbiorcą, ale wskazywała mu nawet sposób, w jaki mógł z ofiarowanej mu wolności skorzystać. Przykładem intermedium był zarówno rozbudowany happening, jak i skromny event z tą wszakże różnicą, że pierwszy dążył do przekształcenia się w pełnoprawne medium artystyczne, podczas gdy drugi ambicji tych był wyzbyty. W drugim przypadku koncentrowano się nie tyle na środku (czy środkach) wypowiedzi, co na źródle wypowiedzi,

<sup>39</sup> Zob. G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 101–121.

<sup>40</sup> Zob. R. W. Kluszczyński, *Awangarda: rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997, s. 49–62.

nie tyle na przedmiotach i sposobach używania przedmiotów przez artystę, co na artyście używającym przedmiotów<sup>41</sup>.

Konceptualizm otwiera kolejny rozdział w historii intermediiów. Na jego przykładzie widać wyraźnie tendencję do kompleksowego wykorzystywania mediów w ramach jednego dzieła. Jednak

Użyte media pełnią tylko rolę nośników informacji o zamysle dzieła – nie zaś dzieła samego; są materiałem pomocniczym, dostarczają przesłanek ułatwiających odbiorcy konstruowanie mentalnej całości. Sposoby prezentacji idei dzieła mają przede wszystkim charakter dokumentacyjny<sup>42</sup>.

W ten sposób zostały zainicjowane głębokie przeobrażenia w modelu sytuacji estetycznej, polegające głównie na podkreślanu roli odbiorcy w procesie kreacji dzieła. Nowy układ był adaptowany na polu działań artystycznych i przechodził przez kolejne stadia, aż uzyskał całkowite spełnienie w interaktywnej sztuce multimedialnej. Kluszczyński wyróżnia trzy etapy ewolucji struktur tego układu:

1. wariant początkowy – konceptualny, który inicjuje cały paradygmat i ustanawia jego początkowe wartości;
2. wariant postkonceptualny, występujący w bardzo licznych mutacjach, który kontynuuje istotne cechy poprzedniego, ale zarazem poddaje cały układ równie poważnym modyfikacjom;
3. wariant hipermedialny, który poprzez kolejne modyfikacje układu wyjściowego wprowadza analizowany paradygmat w kontekst cyberkultury<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzinne przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, w: *Performance*, red. G. Dziamski, H. Gajewski, J.St. Wojciechowski, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 27–28.

<sup>42</sup> M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne...*, op.cit., s. 116.

<sup>43</sup> R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia...*, op.cit., s. 97; R. W. Kluszczyński, *Od konceptualizmu do sztuki hipermediów. Rozważania na temat modelu sytuacji estetycznej w sztuce multimedialnej*, w: *Piękno w sieci...*, op. cit., s. 78.

Sztuka interaktywna stanowi teren, na którym idea intermediów może uzyskać największe spełnienie. Jednak obecnie, wśród mediów rozwijających strategię intermedialną, szczególnie silną pozycję zajmuje film i wideo. Media te bowiem angażują dużą liczbę innych środków przekazu (literatura, malarstwo, fotografia, teatr, balet) w nawiązywanie wzajemnych relacji intermedialnych<sup>44</sup>.

W 1981 roku powstaje glosa do eseju *Intermedia*. Higgins pisze ją już z perspektywy przemian, które wprowadziły opisywane strategię intermedialną. W tej części artysta poszukuje źródeł terminu 'intermedia', który – według niego – pochodzi

[...] z prac Samuela Taylora Coleridge'a z 1812 roku i ma absolutnie współczesne znaczenie – w określeniu prac, które pojęciowo mieszczą się w obszarze między już znanymi środkami wyrazu<sup>45</sup>.

Higgins ujawnił ścisły związek awangardowego dyskursu o sztuce z tradycją romantyczną. To powiązanie wskazuje, że „W globalnym sensie awangarda dokonała najbardziej radykalnego przewrotu nie tyle w sztuce, co w myśleniu o sztuce”<sup>46</sup>.

Problem zakreślenia „między-przestrzeni” był dla Higginsa niezwykle ważny i stanowił o specyfice intermediów. Jednak w latach siedemdziesiątych termin 'intermedia' przeniknął do prac innych autorów i był często mylony z pojęciem „media mieszane” (*mixed media*), który odsyła między innymi do opery. W tym wypadku widz odbiera każdy składnik jako całkowicie odrębny: osobno ogląda scenografię, śledzi akcję (libretto) i słucha muzyki<sup>47</sup>. Tutaj dochodzimy do sedna terminologii używanej przez Higginsa. W eseju *Horyzonty* artysta twierdzi, że odróżnienie intermediów od mediów mieszanych prowadzi do bardzo istotnych transformacji, które można podsumować następująco: w wypadku intermediów mamy do czynienia

<sup>44</sup> R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia...*, op. cit., s. 69–92.

<sup>45</sup> D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zielińscy..., op. cit., s. 127.

<sup>46</sup> T. Pękala, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 208.

<sup>47</sup> D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zielińscy..., op. cit., s. 128.

z konceptualnym zespoleniem (fuzją) wielu, pierwotnie odrębnie istniejących mediów<sup>48</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że zjawisko intermedialności obrazuje umiejscowienie sztuki współczesnej w medialnej między-przestrzeni. Ta sfera jest dla wielu teoretyków właściwym obszarem relacji intermedialnych, które można uznać za efekt postępującej transgresji. To przeobrażenie kulturowe jest z kolei konsekwencją rozwoju nowych technologii komunikacyjnych i ukształtowania się sfery rzeczywistości medialnej, a co za tym idzie również odpowiadającej jej przestrzeni intermedialnej w sztuce. Andrzej Gwóźdź analizuje film w dyspozytywach innych mediów, określając sferę jego współczesnej ekspansji jako „między-przestrzenie filmu”<sup>49</sup>. Obecnie ten rodzaj oddziaływania mediów jest w największym stopniu zdominowany przez relacje intermedialne.

Higgins zwracał uwagę, że użycie pojęcia ‘intermedium’ nie jest charakterystyczne tylko dla sztuki lat sześćdziesiątych. Jednak to właśnie w tym okresie termin ów był wielokrotnie przywoływany dla opisu zjawisk związanych z rozwojem tzw. kina rozszerzonego (*expanded cinema*). Gene Youngblood, pisząc o intermediach, stawia ciekawą diagnozę roli artysty. Twierdzi on, że artysta pełni funkcję ekologa (*The Artist as Ecologist*), czyli osoby zajmującej się badaniem współzależności między organizmami i ich środowiskiem życia. Jedno z założeń Youngblooda polega na tym, że ludzkość przechodzi właśnie z Ery Industrialnej w Ery Cybernetyczną (postindustrialną albo – według Youngblooda – paleocybernetyczną), w której rozróżnienie sztuki i mass mediów traci sens, a technologia posiadała już możliwość syntezy tworzywa artystycznego oraz środków przekazu masowego<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> D. Higgins, *Horyzonty*, przeł. M. i T. Zieliński, w: idem *Nowoczesność od czasu...*, op. cit., s. 111.

<sup>49</sup> Zob. A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 2003, s. 48–79.

<sup>50</sup> Zob. S. Morawski, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 194.

W tym sensie akt tworzenia jest – dla nowego artysty – nie tyle związany z inwencją w tworzeniu nowych obiektów, co z odkrywaniem wcześniej niezauważonych powiązań między już istniejącymi fenomenami, zarówno fizycznymi, jak i metafizycznymi<sup>51</sup>.

Odkrywczość prezentowanych tez Youngblooda polega na tym, że są one szczególnie widoczne we współczesnej kulturze audiowizualnej.

Zasadniczą tezę *Kina rozszerzonego*, [...] wypowiedzianą jeszcze w 1970 roku, było, że niepostrzeżenie naszym naturalnym środowiskiem przestała być przyroda, a zastąpiła ją globalna „sieć intermedialna”: kino, telewizja, radio, prasa i książki. Nadaje ona sens życiu, ustala relacje międzypoleczne, pozwala komunikować się między ludźmi<sup>52</sup>.

Youngblood uważał, że powstanie sztuki intermedialnej było jednym z najważniejszych osiągnięć dwudziestego wieku. Podobnie jak Higgins proponuje on odseparowanie intermediów od mediów mieszanych. Koncepcja autora *Expanded Cinema* odwołuje się do podziału na *mind* i *brain*, jaki wprowadził R. Buckminster Fuller, wykazując tym samym, że *brain* dokonuje funkcji *special case* na indywidualnych, dyskretnych bitach informacji, podczas gdy *mind* koncentruje się na *general case*, czyli na metafizycznych relacjach i implikacjach. W rozważaniach Youngblooda prezentowany jest drugi przypadek, czyli ten, który prowadzi do formułowania ogólnych wniosków, dających się następnie zastosować do analizy poszczególnych przypadków<sup>53</sup>.

Określając zakres pojęcia ‘intermedia’ Youngblood odwołuje się do dokonań grupy artystów i inżynierów, którzy pracowali w latach

<sup>51</sup> G. Youngblood, *Expanded Cinema*, Studio Vista, London 1970, s. 346. W cytowanej publikacji mowa jest o pozycji artysty w latach sześćdziesiątych, ale opisywana przez autora tendencja wydaje się obecnie pogłębiać w końcu dwudziestego wieku.

<sup>52</sup> M. Giżycki, *Kino rozszerzone po trzydziestu latach*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35–36, s. 37.

<sup>53</sup> G. Youngblood, *Expanded Cinema...*, op.cit., s. 347.

sześćdziesiątych pod nazwą USCO w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Europie. Ich badania, związane głównie z Harvard University i Intermedia Systems Corporation, doprowadziły do sformułowania definicji intermediów jako:

[...] jednoczesnego wykorzystania różnych mediów do tworzenia totalnego doświadczenia środowiskowego dla widzów. Znaczenie jest przekazywane nie za pomocą kodowania pojęć w abstrakcyjnym języku literackim, ale poprzez tworzenie emocjonalnie prawdziwego doświadczenia wykorzystującego technologię audiowizualną. Zasady funkcjonowania intermediów powstały w dziedzinie sztuki, a nie inżynierii. Ich podstawy są ugruntowane w następujących dziedzinach: psychologia, teoria informacji i inżynieria komunikacyjna<sup>54</sup>.

Geneza pojęcia intermedia jako efektu współpracy artystów z inżynierami była wyznacznikiem nowej tendencji interdyscyplinarnej, która została zainicjowana również na terenie sztuki. Nauka i filozofia zaczęła wywierać ogromny wpływ na poczynania artystów. Rozwój konceptualnych działań artystycznych pozostawał pod wpływem teorii semiotycznej. Sztuka została sprowadzona do roli systemu znaków, a sytuacja estetyczna przedstawiona jako relacja: nadawca – medium – komunikat – medium – odbiorca. W konsekwencji dzieło sztuki zredukowano do roli medium – nośnika, który staje się niemal aspektem „czysto” technicznym albo narzędziem służącym do przekazywania idei lub wręcz komunikatu stanowiącego w największym stopniu o istocie dzieła sztuki.

W tych przemianach widać ogromny wpływ techniki i wręcz matematycznego traktowania wiedzy humanistycznej. Niemniej wprowadzenie nowych terminów w funkcjonujący już układ służący do opisu sytuacji estetycznej, okazało się kłopotliwe. Zabieg ten pociągał za sobą potrzebę zmiany istniejących systemów. W tej perspektywie ujawniają się po raz kolejny przemiany kulturowe. Nie dotyczą one bynajmniej tylko kultury artystycznej, ale odnoszą się

---

<sup>54</sup> Ibidem, s. 348.

również do relacji społecznych, które biorą udział w kształtowaniu się nowego wymiaru odbioru komunikatów medialnych.

Jako przykład intermedium Youngblood wybrał między innymi teatr intermedialny (*the intermedia theatre*)<sup>55</sup>, który stanowi szczególne połączenie kina i teatru. W tym medium zacierają się podziały na to, co jest *sensu stricto* „filmowe”, a co „teatralne”. Składników tych nie daje się już oddzielić, co powoduje, że teatr intermedialny nie jest ani teatrem, ani filmem, ale stanowi „nowe medium”. W tym wypadku przeobraża się definicja doświadczenia kinowego, które polegało dotąd na uczestniczeniu w projekcji światła i cienia na ekranie, ale również doświadczenia teatralnego, rozumianego jako przedstawienie oparte na grze aktorów przed publicznością.

Jest to pierwszy znak przeobrażającego się układu, który przestaje funkcjonować jako system podziałów na poszczególne media i przeistacza się w zintegrowany kompleks mediów (intermedium), który przez Youngblooda został określony jako *Multiple-Projection Environments*<sup>56</sup>. Film staje się tutaj formą sztuki performansu, fenomenem, w który projekcja obrazu filmowego na ekran jest jego „przedmiotem” i w dosłowny sposób realizuje ideę McLuhana: *the medium is the message*.

## 1.4 INTERMEDIALNOŚĆ WE WSPÓŁCZESNEJ MYŚLI FILMO- I MEDIOZNAWCZEJ

Myśl Higginsa i Youngblooda została poddana weryfikacji i ponownemu odczytaniu we współczesnej refleksji nad kulturą audiowizualną. Trzeba jednak na marginesie zaznaczyć, że niemieccy teoretycy mediów prezentują w dziedzinie badań nad intermedialnością jedną z najciekawszych i najszerzej zakrojonych refleksji. W ich pracach często odnajdziemy cytaty z eseju *Intermedia* Higginsa, ale zostały one przyłożone do matrycy mediów, o których artysta nie pisał. Poruszono więc głównie kulturowe zagadnienia (analogowych

<sup>55</sup> Zob. ibidem, s. 365–386.

<sup>56</sup> Zob. ibidem, s. 387.

i cyfrowych) mediów audiowizualnych w aspekcie ich relacji z innymi mediami. Jeśli więc odnosić współczesne teorie intermedialności do mediów audiowizualnych, to głównie w świetle współczesnej niemieckiej myśli filmoznawczej i medioznawczej.

Badania te reprezentują kilka postaw, które można podzielić na:

1. refleksję utrzymaną w paradygmacie historycznym, wewnętrznie zróżnicowaną na kilka kierunków, wśród których można wyróżnić:

a) interdyscyplinarną teorię obrazu lub widzenia zapośredniczonego przez media, usytuowaną „w newralgicznym punkcie między teoriami intermedialności a interdyscyplinarnie [...] rozumianą historią wszelkich mediów obrazowych”<sup>57</sup>; w tym nurcie odnajdujemy badania Joachima Paecha, które kładą nacisk na historyczny aspekt intermedialności filmu i mogą być traktowane jako zintegrowana teoria obrazów technicznych, wykorzystująca: francuskie studia nad widzialnością, socjologię filozoficzną Niklasa Luhmanna<sup>58</sup> i historyczne diagnozy w perspektywie antropologicznej;

b) historię audiowizualności, czyli badania nad filmem Knuta Hickethiera, które prowadzą do „intermedialnej historii filmu, zrywającej z separowaniem jego dziejów od nowych mediów”<sup>59</sup>;

2. studia nad współczesną kulturą audiowizualną, które próbują „wpisać teorie widzialności w szeroki kontekst poznawczy współczesnej refleksji teoretyczno-metodologicznej nad sztuką i kulturą”<sup>60</sup>, dzieląc się na kilka orientacji:

<sup>57</sup> A. Gwóźdź, *Między kinem a siecią. O nowej teorii filmu w Niemczech*, w: *Współczesna niemiecka myśl filmowa. „Od projektora do komputera”*. Antologia, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 1999, s. 15.

<sup>58</sup> Zob. N. Luhmann, *Pojęcie społeczeństwa*, przeł. J. Winczorek, w: *Współczesne teorie socjologiczne*, red. A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006, s. 414–424.

<sup>59</sup> A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy...*, op. cit., s. 38.

<sup>60</sup> A. Gwóźdź, *Między kinem a siecią...*, op. cit., s. 16.



- a) historyczną pragmatykę mediów audiowizualnych Jürgena E. Müllera, traktującą intermedialność jako słowo-klucz w perspektywie współczesnej teorii komunikacji kulturowej;
- b) neoformalną metodę analizy Yvonne Spielmann w rygorystycznej ramie rozważań estetycznych nad poetyką intermedialności<sup>61</sup>.

Przedstawiony podział, dokonany w oparciu o polską antologię *Współczesna niemiecka myśl filmowa. Od projektora do komputera*, nie jest bynajmniej wyczerpaniem problemu rozlicznych teorii intermedialności w niemieckiej literaturze przedmiotu. Wystarczy wspomnieć książkę Michaela Pettersa *Inter-Media. Vielfalt und Reduktion*<sup>62</sup>, aby się zorientować, jak rozległa jest to dziedzina badań. Do tego dochodzą teoretycy, nieuwzględnieni w polskiej antologii: Aage A. Hansen-Löve, Jörg Helbig, Karl Prümm, Volker Roloff, Jens Schröter, Scarlett Winter, którzy również podejmowali problem intermedialności.

Jak widać z listy nazwisk, współczesna, niemieckojęzyczna refleksja nad intermedialnością, jako fenomenem kulturowym, stopniowo zaczyna przenikać do wielu nauk humanistycznych. Przykładem tej tendencji na gruncie piśmiennictwa polskojęzycznego jest książka *Intermedialność – Intermedialität*, która lokuje fenomen intermedialności w polu zainteresowań językoznawcy i literaturoznawcy. W przedmowie do tej publikacji redaktorzy Roman Lewicki i Ingeborg Ohnheiser określili interesujące ich zagadnienie jako:

[...] INTERMEDIALNOŚĆ, rozumiejąc pod tą nazwą ogół zjawisk towarzyszących zmianie medium przy przekazie komunikatów wszelkiego typu. Taka koncepcja pozwoliła nam uwzględnić zarówno zagadnienia filmowych adaptacji literatury, wzajemnych relacji między literaturą, sztuką i filozofią, jak również poruszyć problemy przekładu, kontaktów językowych oraz stosunków wzajemnych pomiędzy językiem mówionym a pisany.

<sup>61</sup> Zob. ibidem.

<sup>62</sup> M. Petters, *Inter-Media. Vielfalt und Reduktion*, [http://www.michael-petters.de/intermedia/zularb\\_a.pdf](http://www.michael-petters.de/intermedia/zularb_a.pdf) (2004–03–11).

Jak z powyższego wynika, intermedialność odznacza się nadzwyczaj kompleksowym charakterem, obejmującym całokształt kulturowy w różnych jej przejawach, w szczególności dialogu interkulturowego i interakulturowego.

Przejawy intermedialności, jej pola działania, dotyczą i zjawisk językowych, i procesów oraz fenomenów literackich. Dlatego w niniejszym tomie przyjęliśmy formułę treściową, która zakłada zamieszczenie w nim zarówno prac lingwistycznych, jak też literaturoznawczych i kulturoznawczych, jednakże poświęconych jednemu przedmiotowi<sup>63</sup>.

W świetle przytoczonych przykładów można postawić pytanie: czy istnieje dziedzina współczesnej humanistyki, która nie zajmuje się intermedialnością? Przekazy komunikatów, zapośredniczone przez więcej niż jedno medium, istnieją w bardzo wielu dziedzinach naszego życia, a transformacje mediów im towarzyszące stały się znakiem naszych czasów. Z tego właśnie powodu wydaje się, że żyjemy w epoce przekazów intermedialnych, funkcjonujących w sferze społecznej. Nie dziwi zatem rozległość badań nad intermedialnością podejmowanych przez współczesnych teoretyków kultury. Z mojego punktu widzenia szczególnie ciekawe wydają się konkluzje Müllera i Spielmann, gdyż otwierają pole badawcze dla estetyki intermedialności.

Zdaniem Jürgena E. Müllera paradygmat intermedialny we współczesnej refleksji medioznawczej jest bezustannie problematyzowany. Jedną z najważniejszych dziedzin, w której zachodzi zjawisko nawiązywania relacji intermedialnych, jest pragmatyka mediów, czyli dział „semiotyki mediów” zajmujący się badaniem stosunków w procesie komunikowania za pomocą znaków, pomiędzy tymi, którzy się nimi posługują, czyli nadawcami i odbiorcami.

---

<sup>63</sup> R. Lewicki, I. Ohnheiser, *Przedmowa. Intermedialność w polu widzenia neofilologa*, w: *Intermedialność – Intermedialität*, red. R. Lewicki i I. Ohnheiser, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001, s. 10.

W tej perspektywie komunikacja filmowa jawi się już nie tylko jako skomplikowany zestrój działań rozmaitych instancji i instytucji, ale proces intermedialnych transformacji, nawarstwień i fuzji<sup>64</sup>.

Badania prowadzone przez Müllera zmierzają w kierunku umieszczenia filmu w intermedialnej perspektywie historii mediów i stworzenia interdyscyplinarnej nauki będącej połączeniem technicznego, kulturowego i socjologicznego dyskursu na temat mediów audiowizualnych w teoretyczno-metodologicznej ramie *Culture Studies*. Koncepcja Müllera jednoczy w sobie synchroniczną perspektywę badawczą rozwoju typologii określonych form intermedialności z diachronicznym ujęciem intermedialnej historii mediów<sup>65</sup>.

Zdaniem autora prezentowanej koncepcji wśród nauk, które pozostają pod silnym wpływem teorii intermedialności znajduje się również estetyka mediów. Ta sytuacja została zainicjowana przez awangardowe manifesty, które podważały tradycyjne pojęcia z zakresu estetyki wprowadzając nowe. Również koncepcje proponowane przez Higginsa były odczytywane w podobnym duchu. Z tego właśnie powodu Müller powołuje się na autora eseju *Intermedia*. Jednak z drugiej strony jego refleksja zostaje tutaj poddana krytyce i reinterpretacji. Müller twierdzi, że

[...] Higgins lokalizuje intermedialność dzieł sztuki pomiędzy różnymi mediami, a nie w obrębie specyficznych kontekstów medialnych. Umyka przez to pewien fundamentalny stan rzeczy, zbadany przez Aumonta, który opisał związki malarstwa z filmem. Intermedialność nie oznacza ani sumy rozmaitych koncepcji medialnych, ani usytuowania-między-mediami poszczególnych dzieł,

---

<sup>64</sup> J. E. Müller, *Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Współczesna niemiecka myśl...*, op. cit., s. 145–146.

<sup>65</sup> Zob. J. E. Müller, *Mediengeschichte Intermedial: Perspektiven, Postulate, Prognosen*, <http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Mueller/Mueller.htm> (2002-07-21).

lecz zintegrowanie estetycznych koncepcji poszczególnych mediów w postaci nowego kontekstu medialnego<sup>66</sup>.

Przedstawiona definicja intermedialności jest poniekąd, jak się okaże w rozdziale następnym, bardzo bliska samemu określeniu estetyki intermedialności.

Badania nad intermedialnością Yvonne Spielmann prezentują odmienny punkt widzenia, który szuka podstaw teoretycznych w metodologii neoformalnej. Punktem wyjścia staje się przekonanie, że w epoce mediów elektronicznych status obrazu ulega fundamentalnej zmianie. Jako przykłady do analizy tego zagadnienia Spielmann wybiera filmy Petera Greenawaya, Jeana-Luca Godarda i Zbigniewa Rybczyńskiego. Na ich podstawie autorka analizuje zmiany w strukturze ruchomego obrazu, które pojawiły się z chwilą zastosowania mediów elektronicznych i cyfrowych. W kontekście poczynionych analiz Spielmann dochodzi do wniosku, że:

Teoria mediów, zainteresowana badaniem relacji obrazów do ich przekazników, skoncentrowana na analizie strukturalnych powinowactw i różnic w rozmaitych mediach obrazowych, syci się głównie takimi obrazami medialnymi, w których występują medialne mieszanki. Szczególny charakter tych obrazów daje się określić zwłaszcza przy bezpośrednim porównaniu z formami obrazowymi tradycyjnych mediów, czyli tam, gdzie na styku malarstwa, fotografii i filmu, wideo i animacji komputerowej dochodzi do połączenia i wymieszania obrazów statycznych, ruchomych i wyliczonych<sup>67</sup>.

Zacytowany *passus* daje podstawy do badania sztuki filmowej jako medium intermedialnego. Opisane przez Spielmann procesy znajdują szczególne zastosowanie w odniesieniu do elektronicznych mediów obrazowych (*Bildmedium*), które łączą koncepcje ruchu w obrazie statycznym, ruchomym i animowanym albo, jak chce autorka,

<sup>66</sup> J. E. Müller, *Intermedialność jako prowokacja...*, op. cit., s. 152.

<sup>67</sup> Y. Spielmann, *Klocki do intermedialnej teorii obrazu*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Współczesna niemiecka myśl...*, op. cit., s. 158.

„re-animowanym” komputerowo. W ten sposób tworzą się relacje intermedialne między malarstwem, filmem i animacją komputerową. Opisywane procesy wyjaśniają sposób powstania intermedialnych form kształtowania obrazu (*intermedialen Bildgestaltung*) opartych na relacjach między wymienionymi mediami (audio)wizualnymi<sup>68</sup>.

Zdaniem Spielmann film jest medium *per se* intermedialnym, co widać szczególnie mocno z perspektywy historycznej, gdyż w fazie jego rozwoju medialnego zawsze łączył on elementy literatury, teatru, malarstwa i fotografii. Z tego głównie powodu:

[...] intermedialne kształtowanie obrazu dokonuje się głównie tam, gdzie ma miejsce proces autorefleksji. Intermedialna autorefleksja oznacza procesy, w których specyficzne cechy strukturalne rozmaitych mediów (malarstwa, filmu, mediów elektronicznych) zostają połączone ze sobą na płaszczyźnie formalnej<sup>69</sup>.

Podstawową kwestią w ustaleniach teoretycznych, które odnajdujemy w tekstach Spielmann, jest próba wpisania intermedialności w szeroki kontekst refleksji estetycznej. Jest to bardzo istotny problem przy wszelkich próbach konstruowania paradygmatów teoretycznych estetyki intermedialności. Zdaniem Spielmann można mówić o estetyce intermedialnego kształtowania obrazu, która opiera się na zasadzie współzależności metod przedstawienia ruchu w różnych typach obrazów.

Takie formy obrazowe, które przyjmują estetyczną pozycję pośrednią pomiędzy mediami, podczas gdy np. pojedynczy obraz fotograficzny miesza się z symulowanymi ruchami obrazów, a zasady tworzenia obrazu filmowego przedstawione są w obrazie elektronicznym i odwrotnie, mogą być nazwane intermedialnymi<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Zob. Y. Spielmann, *Intermedia in Electronic Images*, „Leonardo” 2001, vol. 34, nr 1, s. 51.

<sup>69</sup> Y. Spielmann, *Klocki do intermedialnej teorii...*, op. cit., s. 160.

<sup>70</sup> *Film w epoce elektronicznej*, dyskusja panelowa z udziałem R. W. Kluszczyńskiego, A. Gwoździa, M. Grzinić, T. Miczki, P. Sitarskiego i Y. Spielmann, przeł. A. Jurek i P. Sitarski, w: *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*, red. J. Rek i E. Ostrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, s. 348.

W takim ujęciu intermedialność oznacza proces wymiany między mediami albo w medialnej między-przestrzeni, tak jak chciał to widzieć Higgins. Koncepcja Spielmann sytuuje się więc w opozycji do projektu Müllera, który odrzuca to rozwiązanie i proponuje widzieć intermedialność wewnątrz zintegrowanej struktury mediów, a nie jako proces nawiązywania dialogu i wzajemnej wymiany między nimi.

Intermedialność jest często podejmowanym zagadnieniem na gruncie niemieckiej literatury filmoznawczej. Spielmann dokonuje przeglądu proponowanych ujęć teoretycznych. Według autorki pojęcie intermedialności jest utożsamiane z procesem transformacji wewnętrznej struktury mediów obrazowych. Ten proces przypomina interaktywną wymianę informacji między mediami, która prowadzi do „usieciowienia” (*Vernetzung*) masowych środków komunikowania i mediatyzacji (*Mediatisierung*)<sup>71</sup> współczesnej kultury.

W wypadku mediów cyfrowych o intermedialności można mówić, gdy zachodzi integracja na płaszczyźnie technicznego przetwarzania danych, która znosi podział mediów. Przykładem opisu tego zjawiska jest hipertekst – uniwersalne medium, ujawniające swą wielowymiarową strukturę w procesie interakcji, którą można rozumieć jako formę dialogu pomiędzy człowiekiem a maszyną. Definiowanie intermedialności mediów cyfrowych łączy się również z pojęciem interfejsu. W informatyce jest to urządzenie zapewniające komunikację pomiędzy człowiekiem a komputerem. Pojęcia interfejsu, hipertekstu i interaktywności są oparte na wielowymiarowej strukturze („usieciowienie nieselektywne”), w wypadku intermedialności natomiast mamy do czynienia z „usieciowieniem selektywnym”, które opiera się na transformacji poszczególnych mediów<sup>72</sup>.

Koncepcja intermedialności różni się od opisanych powyżej terminów (interfejs, hipertekst, interaktywność), gdyż zakłada podział mediów i strukturalną różnicę między nimi. Spielmann cytuje twierdzenie Luhmanna, które mówi o tym, że medium nigdy nie możemy uważać za „czyste”, przeciwnie, pojęcie to związane jest

<sup>71</sup> Y. Spielmann, *Intermedialität...*, op. cit., s. 31.

<sup>72</sup> Zob. Y. Spielmann, *Klocki do intermedialnej teorii...*, op. cit., s. 159-160.

z założeniem różnicy między nim samym a jego formą, która jest ambiwalentna.

Z jednej strony konstytuuje ona pojęcie medium, z drugiej jest odpowiedzialna za różnice między mediami. Strukturalna różnica jest wyraźna w paradoksie samoreferencyjności [autoreferencyjności – przyp. K.C.], który – według Luhmanna – występuje we wszystkich mediach komunikacyjnych i oznacza, że medium najpierw wytwarza formy, które wysuwają się w nim na plan pierwszy<sup>73</sup>.

Pojęcie intermedialności spaja ze sobą dwa odmienne konteksty teoretyczne: semiotyczny i techniczno-medialny. W dyskusji nad estetycznymi aspektami intermedialności ważną rolę odgrywa koncepcja hybrydyzacji mediów. Zdaniem Edmonda Couchota charakter hybrydy zakłada powstanie mediów technicznych (fotografia i film), a wraz z technologią cyfrową powoduje zniesienie podziału między mediami. Spielmann wykorzystuje koncepcję Luhmanna do przedstawienia funkcji procesów łączenia (mieszania) poszczególnych mediów i ich aspektów formalnych<sup>74</sup>.

W definiowaniu pojęcia 'formy' filmowej autorka powołuje się na koncepcję P. Adamsa Sitneya<sup>75</sup>, który przeciwstawił film strukturalny innej tendencji filmu awangardowego, określonej przez niego, jako film formalny. Głównymi przedstawicielami tego nurtu byli między innymi Kenneth Anger i Stan Brakhage<sup>76</sup>. Decydującą cechą filmu formalnego – według Spielmann – jest właściwość polegająca na wnoszeniu do struktury filmu formalnych cech medium. W ten sposób jego struktura zaczyna być widoczna w postaci autoreferencyjności, która wraz z procesami projekcji i recepcji zasadniczo obejmuje zasady konstrukcji formalnej medium filmowego<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> *Film w epoce elektronicznej...*, op. cit., s. 345.

<sup>74</sup> Zob. Y. Spielmann, *Intermedialität...*, op. cit., s. 32–33.

<sup>75</sup> Zob. P. A. Sitney, *Structural Film*, „Film Culture” 1969, nr 47, s. 1–3.

<sup>76</sup> Zob. R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia...*, op. cit., s. 51.

<sup>77</sup> Y. Spielmann, *Intermedialität...*, op. cit., s. 41.

W opisie koncepcji autoreferencyjności, która jest istotą pojęcia intermedialności, Spielmann opiera się na intertekstualnym modelu transformacji. Pojawił się on w rozważaniach Michaiła Bachtina i Julii Kristevy. Na marginesie wypada wspomnieć, że Kristeva była twórczynią pojęcia intertekstualności. Na podstawie kryteriów dialogu i ambiwalencji, które znajdują się u Bachtina, Kristeva wyprowadza model transformacyjny, w którym transfer z jednego systemu znakowego do innego wywołuje zaburzenie, a w konsekwencji utworzenie nowego modelu<sup>78</sup>. W koncepcji intermedialności istotny jest również aspekt formalny, który powstaje w ramach określonej relacji intertekstualnej. Spielmann twierdzi, że:

Intertekstualną bądź intermedialną relację wymiany można rozpoznać po tym, iż [...] charakter dialogowości i ambiwalencji zostaje przekazany w formie mieszanej. Jedno i drugie określa związek między skorelowanymi tekstami lub mediami. Nawiązując do relacji tekst – tekst rozumianej w sposób przyjęty w teorii intertekstualności, pod pojęciem intermedialności rozumiem takie formy mieszane, które wynikają z korelacji form rozmaitych mediów i same w różnicy tej pośredniczą. Zachowując kryterium różnicy ów nowy związek form, wypreparowany do intertekstualnej procedury transformacyjnej, możemy przeformułować w teorii intermedialności jako transformacji<sup>79</sup>.

Określenie intermedialności jako jednej z form intertekstualności wiąże się z poglądami Karla Prümma, który – w eseju *Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder* – zdefiniował intermedialność jako intersemiotyczną transpozycję systemu znakowego, pochodzącego od jednego rodzaju medium, na inny system<sup>80</sup>. Jednak przyjęcie tego rozwiązania nie wyjaśnia procesu zachodzącej transformacji medialnej, ponieważ

---

<sup>78</sup> Zob. Ibidem, s. 48–50.

<sup>79</sup> Y. Spielmann, *Klocki do intermedialnej teorii...*, op. cit., s. 167.

<sup>80</sup> Zob. K. Prümm, *Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder*, w: *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*, red. R. Bohn, E. Müller, R. Ruppert, Editions Sigma, Berlin 1988, s. 195–200.



intertekstualność nie tłumaczy, w jaki sposób zmienia się znaczenie przy zwielokrotnionych transpozycjach i coraz bardziej zróżnicowanej grupie mediów. Intertekstualność zastosowana w celu wyjaśnienia pojęcia intermedialności okazuje się terminem zbyt ogólnym.

Centralnym aspektem badań nad intermedialnością prowadzonych przez Spielmann jest wskazanie specyfiki zachodzących przemian intersemiotycznych w obrębie form hybrydowych, uzyskiwanych w wyniku procesu „mieszania” (*Vermischung*) dwóch albo kilku mediów. W zakresie tych relacji intermedialnych Spielmann proponuje przyjąć następującą typologię:

1. model dialogiczny, który polega na transpozycji na przykład do medium filmowego zasad kompozycji pochodzących z malarstwa albo innego medium;
2. model transformacyjny opierający się z kolei na procesie „przepisywania” (Luhmann) i teorii intertekstualności Kristevej, które dają razem nową postać artykulacji przy przejściu z jednego systemu znakowego na inny; model ten może ulegać dalszemu przetwarzaniu specyficznych dla danego medium form konstrukcji, np. użycie pisma unaocznia „tekstualność” wizualnych form obrazu filmowego<sup>81</sup>.

Jako metodę badawczą Spielmann stosuje koncepcję poetyki historycznej Davida Bordwella i Kristin Thompson, omówioną na przykładzie teorii montażu Siergieja Eisensteina. Metoda neoformalna jest dla autorki przykładem analizy uwarunkowań produkcyjnych i formalnych w strukturze medium filmowego. Według Spielmann neoformalizm poszukuje zależności między mechanizmami produkcyjno-technicznymi i strukturą formalną dzieła filmowego. Metody narracji są tutaj uwarunkowane zapleczem technicznym. Podobna sytuacja pojawia się w wypadku koncepcji intermedialnych form mieszanych powstałych dzięki rozwiązaniom technicznym<sup>82</sup>.

Zamieszczona tutaj prezentacja koncepcji Spielmann jest z konieczności skrótowa, ale nawet w takim ujęciu ukazuje złożony aspekt

<sup>81</sup> Zob. Y. Spielmann, *Intermedialität...*, op. cit., s. 65–72.

<sup>82</sup> Zob. ibidem, s. 59–60.

omawianej problematyki. W toku wieloletnich badań intermedialność stała się dla Spielmann narzędziem metodologicznym, a spektrum jej refleksji ciągle poszerza się o nowe przykłady, włączając w swój zasięg również media interaktywne. Wydaje się więc, że przyjęta perspektywa badawcza w pełni spełnia postawione przed nią zadania.

## 1.5 TYPOLOGIA DEFINIOWANIA INTERMEDIALNOŚCI

W przedstawionych stanowiskach teoretycznych fenomen intermedialności stanowi szeroką przestrzeń refleksji kulturoznawczej. Obecny renesans tego nurtu badań ma swoją genezę w prowadzonych intensywnie na początku lat osiemdziesiątych analizach wzajemnych relacji intersemiotycznych między tekstem a obrazem<sup>83</sup>, które obejmowały również problematykę adaptacji i związku literatury z innymi sztukami. Jednak dopiero rozwój medioznawstwa i licznych teorii komunikacji społecznej oraz kulturowej spowodował przenikanie nowych form opisu do nauk ościennych. Konsekwencją tego procesu był aparat pojęciowy, który obecnie służy do rozszerzania refleksji na temat intermedialności na obszary wcześniej nią w ogóle nie objęte.

Ta tendencja doprowadziła do ukształtowania się następujących typów pojmowania intermedialności, która:

- ▶ [...] dotyczy każdej transpozycji danych treści czy segmentu tekstowego z jednego medium do innego;
- ▶ [...] jest szczególną formą intertekstualności;
- ▶ [...] ma miejsce wówczas, kiedy w ramach danego medium próbuje się realizować konwencje estetyczne i/albo właściwości wzrokowe i słuchowe jakiegoś innego medium<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> To stanowisko teoretyczne prezentuje m. in. Maryla Hopfinger, która analizuje relacje słowa i obrazu, antropologiczną problematykę filmu i innych przekazów audiowizualnych w kontekście przemian kultury dwudziestego wieku: zmiany werbalnego typu kultury w typ audiowizualny. M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna...*, op. cit., s. 75–97.

<sup>84</sup> Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik i M. Leyko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 204.

Z powyższej typologii wynika, że w zakresie badań nad intermedialnością mieszczą się zarówno problemy analogowych mediów audiowizualnych, jak i nowych mediów. Te niegdyś rozłączne i odrębne dyscypliny wiedzy zaczynają się jednoczyć, co jest bardzo znamiennej cechą interdyscyplinarnych teorii intermedialności, zrywających z separowaniem mediów analogowych i cyfrowych. W ten sposób dokonała się szczególna fuzja (teoretyczna), która leży głęboko u podstaw wszelkich rozważań na temat intermedialności.



## ROZDZIAŁ 2

# KONCEPCJA TEORETYCZNA ESTETYKI INTERMEDIALNOŚCI

### 2.1 ESTETYKA INTERMEDIALNOŚCI JAKO REALIZACJA POSTULATÓW ESTETYKI MEDIÓW

Główną tezę tego rozdziału jest przekonanie, że estetyka intermedialności jest częścią większego projektu, który można by nazwać estetyką medialną albo estetyką mediów. Jak się okaże w dalszej części moich rozważań estetyka mediów stanowi jedną z perspektyw teoretycznych estetyki intermedialności. Sytuacja ta wynika z kilku powodów. Z jednej strony potrzeba wprowadzenia problematyki medialnej w obręb refleksji estetycznej jest bezdyskusyjna, z drugiej zaś strony ciągle brakuje nam przejrzystego aparatu pojęciowego, który mógłby posłużyć do zbudowania podstaw tego rodzaju refleksji. W licznych postulatach estetyki mediów teoretycy dowodzą, że pojęcia ‘medium’ i ‘medialność’ towarzyszyły sztuce od samego początku i trudno bez nich w ogóle mówić o rozwoju dokonań artystycznych. Jednak debata na ten temat zaczęła się w dwudziestym wieku, kiedy – zdaniem Krystyny Wilkoszewskiej – zauważono, że:

Po pierwsze, sztuka w całości traktowana bywa jako medium, jako środek ku czemuś innemu: poznaniu świata, udoskonaleniu świata czy też jego odtworzeniu lub wyrażeniu. Niekiedy, zwłaszcza w czasach najnowszych, sztuka buntowała się przeciwko traktowaniu jej jako środka – chciała być raczej celem samym w sobie, chciała prezentować siebie, a nie – jako medium – reprezentować światy pozaartystyczne.

Po drugie sztuka sama – czy to jako dziedzina autonomiczna, czy też jako wobec innych dziedzin służebna – posługuje się „mediami”, czyli środkami artystycznego przekazu. Dwie wielkie estetyki, mimetyczna i ekspresyjna, potrzebowały „mediów”: dźwięków, barw, kształtów, czy linii, jako swoistego zapośredniczenia, pomostu, między sztuką a przedstawianym światem zewnętrznym czy też wyrażanym światem wewnętrznym. Zarazem dzieje sztuki pokazują, jak stosowane przez artystów środki wyrazu zmieniały się – wraz z ogólnymi przemianami kulturowymi – z epoki na epokę, jak, z drugiej strony rzecz ujmując, ważne zmiany w obrębie stosowanych „mediów” – np. wprowadzenie brązu w rzeźbie, farb olejnych w malarstwie – znaczyły kolejne etapy rozwoju w historii naszej kultury<sup>1</sup>.

Estetyka intermedialności postrzegana jako część projektu estetyki mediów spełnia uniwersalistyczny warunek traktowania sztuki, bez jakichkolwiek podziałów. Ponadto istnienie mediów zakłada możliwość wzajemnej wymiany nie tylko informacji, ale także środków wyrazu, którymi media się posługują. Ten warunek prowadzi w prostej linii do nawiązywania relacji intermedialnych i przyjęcia wobec sztuki perspektywy komunikacyjnej, a w konsekwencji – widzenia jednego medium poprzez drugie. Wymienione aspekty są podstawowymi zagadnieniami estetyki intermedialności.

Drugim kontekstem przemian, które wynikają z ujęcia intermedialności w ramach problematyki skoncentrowanej na pojęciu medium są ramy teoretyczne techno-estetyki.

O ile [jednak – przyp. K. C.] w estetyce medialnej problematyka początkowo związana ze sztuką wyprowadza ku ogólnej teorii mediów, to techno-estetyka, wsparta na antycznym pojęciu *techné*, pojęciu oznaczającym pierwotnie tak sztukę, jak technikę, skupia uwagę w całości na problemach sztuki, zarówno tradycyjnej (zwyczajowo zwanej w tym kontekście klasyczną), jak i techno-medialnej. [...] W techno-estetyce [...] zaakcentowana zostaje radykalna

---

<sup>1</sup> K. Wilkoszewska, *Estetyki nowych mediów*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 1999, s. 8.

odmienność sztuki wytwarzanej przez media techniczne, czy to starego (fotografia, film), czy nowego (video, komputer) typu<sup>2</sup>.

Techno-estetyka skupia się wokół pojęcia *techne*, które podobnie jak „medium” towarzyszy sztuce od czasów starożytnych. Dlatego trudno znaleźć bardziej uniwersalistyczną formułę traktowania sztuki uwikłanej w aspekty techniczne, które dają o sobie znać szczególnie w ostatnich dekadach. Podstawą do wyodrębnienia techno-estetyki może być również wzajemna interferencja pojęć *ars* i *techne*. Zdaniem Tadeusza Sośniaka:

Poruszając się diachronicznie w obrębie historii sztuki, można dojść do konkluzji, że interferencja *ars* i *techne* dowodzi (używając terminologii freudowskiej), iż *ars* byłaby bliżej bieguna sztuki onirycznej, zaś *techne* bliżej bieguna sztuki egoicznej, a więc przenikanie się sztuki i techniki towarzyszyło od początku wszelkich poczynaniom artystycznym<sup>3</sup>.

Mimo że techno-estetyka odwołuje się do Arystotelesowskiego określenia *techne*, to jednak zwraca również uwagę na bardzo istotny aspekt przemian w rozwoju sztuki, który można ująć następująco:

Ontologia sztuki klasycznej to ontologia rzeczy, przedmiotu, przestrzeni, statyczności; odpowiada jej estetyka mimetyczna, estetyka nieruchomych obrazów. Ontologia sztuki mediów technicznych to ontologia ruchu, czasu i zmiany; odpowiada jej estetyka ruchomych obrazów o naturze bardziej czasowej niż przestrzennej<sup>4</sup>.

Wymienione konteksty estetyki medialnej i techno-estetyki okazują się bardzo pomocne przy konstruowaniu podstaw teoretycznych estetyki intermedialności. Należą one bowiem do szczególnego

---

<sup>2</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>3</sup> T. Sośniak, *Sztuka – technika – wartości*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2001, s. 17.

<sup>4</sup> K. Wilkoszewska, *Estetyki nowych mediów...*, op. cit., s. 13.

rodzaju projektów „odnowionej” refleksji estetycznej. Te tendencje<sup>5</sup> wiążą się z rozszerzeniem pojęcia „estetyka” i rekonstrukcją metod i zakresu przedmiotowego tej dziedziny wiedzy. Problem ten nie jest nowy, w skrajnych wypadkach prowadzi on do włączenia refleksji estetycznej do filozofii kultury, a w innych do większego lub mniejszego przenikania się tych dyscyplin. W obecnej sytuacji pluralizmu kulturowego redukowanie estetyki do rozważań podejmujących zagadnienia związane tylko ze sztuką może wydawać się nieuzasadnione<sup>6</sup>, gdyż z coraz większym impetem „estetyka” zostaje włączona do sfery życia codziennego, społecznego, politycznego, reklamy, konsumpcji i masowej produkcji (pod nazwą estetyzacji rzeczywistości).

## 2.2 ESTETYCZNE TEORIE INTERMEDIALNOŚCI

Rozliczne debaty na temat intermedialności przyczyniły się do ukształtowania estetycznego kontekstu podejmowanych przy tej okazji problemów. Kontekst ten – zdaniem Yvonne Spielmann – ma długą historię sięgającą początków refleksji nad intermediami. Eseje Higginsa zawierały bowiem liczne odwołania do kształtującej się wówczas estetyki awangardowej (happening, sztuka performansu, *Fluxus*,

---

<sup>5</sup> Odnowienie estetyki nastąpiło po fali jej „kryzysu”. Stał się on bowiem poważnym problemem, z którym próbowała się uporać instytucjonalna teoria sztuki. W dużej mierze debaty na ten temat doprowadziły do ukształtowania się estetyki postmodernistycznej, która porzuciła sferę wartości estetycznych na rzecz społecznego funkcjonowania sztuki i przedmiotów artystycznych. W ten sposób ukształtowały się – być może ostatecznie – postulaty odnowionej estetyki poststrukturalistycznej. Zob. M. Gołębiwska, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 102–150.

<sup>6</sup> Jednak z drugiej strony estetyka rozumiana jako filozofia sztuki znalazła miejsce wśród nauk akademickich i jej rozwój znaczonej kolejnymi etapami oraz nazwiskami filozofów dwudziestego wieku (Adorno, Danto, Derrida, Dewey, Gadamer, Goodman, Habermas, Ingarden, Lyotard, Margolis, Merleau-Ponty, Sartre, Strawson, Vatimo i inni) można uznać za przekonywującą. Zdaniem niektórych estetyków jest to kwestia fundamentalna, chodzi mianowicie o miejsce i status estetyki we współczesnej refleksji humanistycznej. Zob. B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 7–14.



konceptualizm)<sup>7</sup>. Refleksja ta może być rozumiana jako konsekwencja przemian, które doprowadziły do narodzin sztuki multimedialnej, rozwijającej się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku. W swej zaawansowanej formie sztuka multimedialna osiągnęła apogeum w latach dziewięćdziesiątych jako sztuka interaktywna. Przez niektórych teoretyków awangardy, jak na przykład przywołanego tu Higginsa, okres lat sześćdziesiątych był określany jako druga rewolucja przemysłowa, a z kolei okres lat dziewięćdziesiątych to – zdaniem Alvina Tofflera – „trzecia fala” owych przemian – „wiek odmasowionych środków komunikacji”<sup>8</sup>, w którym pojawiają się pierwsze media interaktywne.

Jeśli sięgniemy do esejów Higginsa to przekonamy się, że rozważania na temat intermedialności w perspektywie estetycznej prowadzą do poszukiwania jej źródeł na terenie sztuki, która co prawda obywatela się bez mediów technicznych, ale tworzyła koncepcje artystyczne, które w pełni dają się zrealizować tylko z ich udziałem. Przykładem tego rodzaju koncepcji może być *Gesamtkunstwerk* – zapowiedź, z jednej strony, procesu estetyzacji rzeczywistości<sup>9</sup>, a z drugiej, aktu tworzenia totalnego dzieła sztuki, uzyskującego status rzeczywistości alternatywnej. *Gesamtkunstwerk* można również określić jako szczególnego rodzaju teorię estetyczną, podejmowaną na terenie sztuki, która urasta do znamion *idée fixe*. Mimo że *Gesamtkunstwerk* wielokrotnie powracał, okazując się „ponadczasowy”, był również „utopijny”, bowiem jego pełna realizacja – według niektórych sceptyków – nie mogła się dokonać na polu sztuki.

Estetyczne teorie intermedialności sięgają swymi korzeniami głęboko, aż do podjętej w romantyzmie debaty na temat *correspon-*

<sup>7</sup> Zob. Y. Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, Wilhelm Fink Verlag, München 1998, s. 112.

<sup>8</sup> Zob. A. Toffler, *Trzecia fala*, przeł. E. Woydyłto, M. Kłobukowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997, s. 250–260.

<sup>9</sup> Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Estetyzacja świata jako rodzaj „Gesamtkunstwerku”? O koncepcji estetyzacji i anestetyzacji Odo Marquarda*, w: *Promieniowanie myślokształtów. Od estetyki do anestetyki*, red. K. Piotrowski, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1998, s. 43–47.

*dance des arts* i teorii *Gesamtkunstwerk* jako syntezy sztuk. Kiedy mowa o idei totalnego dzieła „sztuki przyszłości”, które niejako ma połączyć oddzielne jej rodzaje: muzykę, obraz, poezję, taniec i architekturę, trzeba mieć na uwadze, że Richard Wagner *de facto* myślał o dramacie muzycznym, którego nie można utożsamiać z operą klasyczną. Kompozytor precyzuje koncepcję dramatu muzycznego jako przywrócenie sztuce jej pierwotnej siły tkwiącej w antycznej tragedii. Wtedy bowiem nie oddzielano poszczególnych sztuk i starano się tworzyć artystyczne uniwersum, które łączyłoby środki wyrazu (media) w jedną całość. Wagner przyznaje muzyce i dramatowi szczególną rolę w konstruowaniu owej „syntezy sztuk”, jednocześnie widząc ograniczenia tej koncepcji, głównie z tego powodu, że

Dramat nie jest dla Wagnera rodzajem muzycznym ani – tym bardziej – literackim, nie jest nowym typem sztuki zdolnym współistnieć obok innych sztuk: dramat jest jedyną możliwą, kompletną i prawdziwą sztuką, która zintegruje na nowo artystyczną ekspresję w jej jednej, skupionej i naprawdę przekazywalnej formie<sup>10</sup>.

Wagnerowska koncepcja *Gesamtkunstwerk* stanowi zapowiedź wszelkich pojawiających się w sztuce dwudziestego wieku tendencji w zakresie przekraczania podziałów rodzajowo-gatunkowych, a także prób tworzenia „totalnego dzieła sztuki”. Szczególnie interesującą konkluzją pojawiającą się w pismach Wagnera jest przekonanie, że muzyka, podobnie zresztą jak inne rodzaje sztuk, nie jest samowystarczalna, a podstawowym „błędem” opery klasycznej było to, że ze środka ekspresji (tzn. muzyki) uczyniono cel, natomiast z celu ekspresji (tzn. dramatu) uczyniono środek przekazu (medium). Dlatego artyści tworzący dzieła „sztuki przyszłości” powinni zrezygnować z podziału aktywności artystycznych<sup>11</sup>. To założenie znajduje zresztą

<sup>10</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, „Musica Iagellonica”, Kraków 2002, s. 313.

<sup>11</sup> Zob. R. Wagner, „*Outlines of the Artwork of the Future*”, *The Artwork of the Future*, przeł. W. A. Ellis, w: *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality*, red. R. Packer i K. Jordan, W. W. Norton & Company, New York-London 2001, s. 3-9.

swe oparcie w wielowiekowej tradycji korespondencji sztuk, która nigdy, począwszy od dramatu antycznego, z którego *Gesamtkunstwerk* pochodzi, nie została przerwana.

Koncepcja Wagnera zapoczątkuje ten rodzaj myślenia na temat sztuki, który odnajdziemy w esejach Higginsa. Artysta cenił myśl twórcy dramatu muzycznego i dał temu wyraz, pisząc że:

Jeśli chodzi o Wagnera, jest on nie tylko poliarzystą (termin Richarda Kostelanetz na określenie artysty aktywnego w więcej niż jednym medium), lecz w jego twórczości wyczuwa się kompozytora poszerzającego zakres swego działania o wiele dziedzin nieartystycznych. Pisząc swe libretta, rozwija teorię *Gesamtkunstwerk*, całościowego dzieła sztuki, w którym indywidualny artysta jest odpowiedzialny za wszelkie aspekty kompozycji, dzięki czemu może zaprezentować zunifikowaną wizję<sup>12</sup>.

Podobne tendencje można zauważyć również na polu sztuki. Grzegorz Dziamski twierdzi, że specyficzną cechą autobiograficznego nurtu performansu było wyraźne dążenie do wykreowania *Gesamtkunstwerk*, realizowanego przez jedną osobę<sup>13</sup>. Jego intermedialny aspekt polegał na polimedialnej strukturze, która ujawniała się w łączeniu filmu, fotografii, wideo z elementami tańca, śpiewu i recytowanej poezji. W podobnym kontekście, poszukującym również wielomedialnych przekazów, buduje się obecnie konstatacje teoretyczne, które widzą zapowiedź powstania intermediów w rozwoju koncepcji *Gesamtkunstwerk*, które realizują się na przykład w medium filmowym. Piotr Kletowski pisze:

<sup>12</sup> D. Higgins, *Muzyka z zewnątrz?*, przeł. J. Holzman, w: idem, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. P. Rypson, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 142–143.

<sup>13</sup> Grzegorz Dziamski twierdzi, że autobiograficzny nurt *performance* „odbierany początkowo jako socjologiczny margines świata sztuki, okazał się z czasem najbardziej radykalnym nurtem, rzutującym szczególnie mocno na kształt *performance* drugiej połowy lat siedemdziesiątych”. Zob. G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995, s. 111.

Film, podobnie jak Wagnerowski dramat muzyczny, uniformizuje, wsysa w obręb swojej przestrzeni przedstawieniowej inne sztuki, dokonując – analogicznie do świata przyrody scalającego w harmonijną całość z pozoru nieprzystające do siebie elementy – artystycznej syntezy, której efektem jest samodzielne dzieło sztuki, *Gesamtkunstwerk*<sup>14</sup>.

Jeszcze dalej w analizie *Gesamtkunstwerk* jako „artystycznej syntezy” idzie Jürgen E. Müller, który pisze o intermedialnych cechach romantycznych koncepcji estetycznych twierdząc, że dzieło sztuki:

Osiąga [...] maksymalne oddziaływanie wskutek przekraczania granic medialnych i połączenia różnych mediów i gatunków. W ten sposób na przykład *poetic drama* konstruuje imaginacyjne światy poetyckie i dramatyczne, które swą przestrzeń przedstawienia oraz akcji – swoją „scenę” – sytuują w świadomości czytelnika, bez możliwości ich wystawienia na scenie. Struktury tego, co teatralne, przenikają poezję, otwierają na odbiorcę nowe wymiary przeżycia estetycznego. Odnosi się to w równej mierze do poezji osiągającej maksymalne oddziaływanie dzięki muzyce i muzykalności<sup>15</sup>.

Ten punkt widzenia powoduje, że autor cytowanego eseju, analizuje koncepcję *Gesamtkunstwerk* jako jeden z przykładów historycznego rozwoju poetyki intermedialności. Za najbardziej dojrzałą jej propozycję uznaje teorię montażu atrakcji Siergieja Eisensteina. Ta ostatnia konkluzja nie powinna dziwić, gdyż Eisenstein odwołuje się w pismach do dzieł Wagnera i koncepcji *Gesamtkunstwerk*.

Wagnerowska estetyka jest dla Eisensteina estetyką *porte parole* kinematograficzną, jednoczącą estetyki innych rodzajów aktywności

<sup>14</sup> P. Kletowski, *Ryszard Wagner jako prekursor sztuki kinematograficznej*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 44, s. 49.

<sup>15</sup> J. E. Müller, *Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Współczesna niemiecka myśl filmowa. „Od projektora do komputera”*. Antologia, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 1999, s. 137.

artystycznej człowieka, zmierzającą do ukazania uniwersalnej mocy mitu<sup>16</sup>.

Można odnieść wrażenie, że Wagner – odnawiając ideę *Gesamtkunstwerk* – zrobił więcej dla dalszego rozwoju sztuki, niż dla samej muzyki. „Dramat Wagnera jest więc, przynajmniej w intencji jego twórcy, szczytowym osiągnięciem wspomnianej reintegracji, szczytem wyobcowania muzyki z samej siebie”<sup>17</sup>. Podobnie w perspektywie filozofii Odo Marquarda *Gesamtkunstwerk* uruchomił intencję prowadzącą do zniwelowania granic między rzeczywistością i sztuką, które okazały się przełomowe dla sztuki<sup>18</sup>.

Müller natomiast umieszcza ideę „totalnego dzieła sztuki” w perspektywie wyzwolenia tradycyjnych mediów (rodzajów sztuk) ze wzajemnych podziałów, argumentując że:

Także idea *Gesamtkunstwerku* – włączona raczej przypadkowo do pism Wagnera – która wraz ze swym rozwojem sięga różnych spraw (a w poetykach i teoriach sztuki zyskała niesłusznie pierwszeństwo przed pojęciami absolutnego dzieła sztuki lub dramatu muzycznego) nawiązuje do ufundowanej ze względu na „teorię recepcji” romantycznej idei maksymalizacji oddziaływania estetycznego na odbiorcę poprzez przekraczanie granic i powoływanie nowych form medialnych. Wskazane przez Wagnera „głębokie przenikanie emocjonalne” oraz „przeniesienie odbiorcy w stan ekstazy” można według niego osiągnąć poprzez funkcjonalną re-integrację w nową całość rozdzielonych z czasem sztuk i mediów, przy czym reintegracja ta nie może być utożsamiana z czystą sumą. „Dzieło sztuki przyszłości”, które „powraca do korzeni sztuk” składa się z trzech elementów: „społeczno-politycznego, antropologicznego i estetycznego”, ściśle ze sobą połączonych. Winno ono otworzyć nowe, odmienne od

<sup>16</sup> P. Kletowski, *Ryszard Wagner...*, op. cit., s. 53–54.

<sup>17</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, op. cit., s. 313.

<sup>18</sup> Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *O pożyczkach z filozoficznego kaskaderstwa. Szkic do portretu Odo Marquarda*, w: Odo Marquard, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994, s. IX–XXIV.

dotychczasowych i głębokie jakości estetycznego oddziaływania, wszczepiając nowe życie do zaniechanych w zachodniej historii kultury funkcji dramatu antycznego.

W tej perspektywie mniej istotne okazuje się to, czy muzyka winna podporządkować się sensowi słowa pisanego lub mówionego, czy też na odwrót (stan rzeczy, który zajmował Wagnera w jego wczesnych pismach); chodzi raczej o to, aby wyzwolić tradycyjne media i gatunki z ich niegdysiejszych pęt i dzięki intermedialnej grze złożonej z dramatu, sztuki poetyckiej, muzyki oraz sztuki scenicznej wyzwolić w świadomości odbiorcy nieświadome działania i pokłady głębi. Dynamika owej gry powołuje do życia nowe sposoby przeżywania sztuki<sup>19</sup>.

Szczególnie obecnie, w dobie rozwoju rzeczywistości wirtualnej, idea *Gesamtkunstwerk* może znajdować nowe sposoby realizacji. Według Piotra Zawojskiego są nimi prace interaktywne Luca Courchesne'a, Jeffreya Shawa, Simona Penny'ego, Agnes Hegedüs, Laurenta Mignonneau i Christy Sommerer. W tym kontekście Zawojski podkreśla również:

Nie ulega wątpliwości, że sztuka immersyjna wykorzystująca rzeczywistość wirtualną – to technologiczne spełnienie Wagnerowskiej idei *Gesamtkunstwerk*, dzieła totalnego, integrującego właściwie wszystkie rodzaje sztuk: architekturę, rzeźbę, scenografię, teatr, film, fotografię, muzykę. Jednocześnie jest to dobitny dowód na to, iż dzisiejsi artyści mediów wskrzeszają dawną tradycję sztuki – jako

---

<sup>19</sup> J. E. Müller, *Intermedialność jako prowokacja...*, op. cit., s. 137–138. W przypisach Jürgen E. Müller wyjaśnia, że pojmuje *Gesamtkunstwerk*, z jednej strony jako model antycznej tragedii, „w której poszczególne elementy artystyczne nie były jeszcze »rozproszone na egoistyczne kierunki«, a z drugiej jako „formę wspólnej pracy artystów, zmierzającej do tego, aby jako »geniusz wspólnoty stworzyć *Gesamtkunstwerk* przyszłości«. Z tego powodu Müller uważa, że Wagner celowo pomijał w swych pismach pojęcie *Gesamtkunstwerk*, gdyż nie chciał być źle rozumiany. Podczas budowania przytoczonych konkluzji teoretycznych autor powołuje się na tekst: E. Fischer-Lichte, „*Das Gesamtkunstwerk*“. Ein Konzept für die Kunst der achtziger Jahre?, w: *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen*, red. M. Moog-Grünewald, Ch. Rodiek, Wydawnictwo P. Lang, Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris 1989, s. 73.

formy poznania rzeczywistości, artyści – jako badacza, aktywności naukowej – jako praktyki artystycznej<sup>20</sup>.

Ten rodzaj pojmowania *Gesamtkunstwerk*, daje o sobie znać również w antologii *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality*, w której, oprócz eseju Wagnera na temat dzieła „sztuki przyszłości”, znalazły się również *Intermedia* Higginsa, teksty futurystów włoskich na temat filmu i wyjątkowo interesujący esej László Moholy-Nagya. Autor podejmuje w nim próbę reinterpretacji Wagnerowskiej idei „teatru totalnego” w kontekście dokonań Bauhausu, opisanej na przykładzie przedstawień łączących światło (kolor), dźwięk, ruch i postaci ludzkich występujących na scenie<sup>21</sup>.

Przywołane eseje budują kontekst teoretyczny dla rozwoju nurtu badań, który obecnie jest określany jako archeologia nowych mediów (Lev Manovich, Erkki Huhtamo), głównie z tego powodu, że poszukuje ona zapowiedzi „nowych mediów”, a także transformacji kulturowych, społecznych i estetycznych z nimi związanych. Wspomniani teoretycy poszukują relacji, które świadczyłyby o rozwoju tendencji wzajemnego przenikania się mediów i zastępowania jednych technik tworzenia obrazów innymi o analogicznej strukturze.

Ten typ ewolucji „ruchomych obrazów” Manovich zauważa na przykładzie kina cyfrowego, które można rozpatrywać jako szczególny rodzaj „malarstwa w czasie” za pomocą „kino-pędzla”. Dla autora tej koncepcji szczególna rola ewolucji cyfrowej w kinie polega na reaktywacji manualnych technik wczesnego kina niemego i poprzedzających go sposobów tworzenia „ruchomych obrazów”. W omówionej kwestii Manovich prezentuje następujące stanowisko:

Chciałbym porównać przejście od kina analogowego do cyfrowego z wprowadzeniem malarstwa olejnego w miejsce fresku i tempery,

<sup>20</sup> P. Zawojski, *Wewnątrz obrazów. Immersja zamiast iluzji*, w: *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, red. M. Popczyk, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2005, s. 178.

<sup>21</sup> Zob. L. Moholy-Nagy, „*Theater, Cirrus, Variety*”. *Theater of the Bauhaus* [1924], przeł. A. S. Wensing, w: *Multimedia. From Wagner...*, op. cit., s. 16–26.

co nastąpiło we wczesnym renesansie. Malarz wykonujący freski ma ograniczony czas na ich namalowanie; po wyschnięciu tynku i farb na obraz nie można już nanieść żadnych poprawek. Podobnie tradycyjny filmowiec ma ograniczone możliwości modyfikowania obrazów, które zostały zarejestrowane na taśmie filmowej. Średniowieczne malarstwo temperowe można porównać z tworzeniem efektów specjalnych w analogowej epoce kina. Malarz używający tempery mógł modyfikować i przerabiać obraz, ale proces ten był niesłychanie żmudny i długotrwały. Mistrzowie średniowiecza i wczesnego renesansu poświęcali nawet pół roku obrazowi o rozmiarach kilkunastu centymetrów. Przejście do techniki olejnej dało artystom większą swobodę, pozwalając im na szybsze tworzenie znacznie większych kompozycji (weźmy pod uwagę chociażby dzieła Veronesa i Tycjana) oraz poprawianie ich tak długo, jak było to konieczne. Owa zmiana malarskiej technologii doprowadziła artystów renesansu do stworzenia nowych rodzajów kompozycji, nowej przestrzeni malarskiej i nowych narracji. Podobnie technologia cyfrowa, pozwalając filmowcom na traktowanie obrazu filmowego jako malarstwa, określa na nowo, co można zrobić z filmem<sup>22</sup>.

Równie ciekawe i oryginalne tezy stawia Manovich w odniesieniu do filmów Petera Greenawaya i Dzigi Wiertowa, widząc w nich kino oparte na logice bazy danych, która jest nieodłącznym elementem nowych mediów. Trudno przy tym nie oprzeć się wrażeniu przenikania albo interferencji mediów analogowych i cyfrowych. Twórczość Greenawaya jest zresztą osobliwym tego przykładem<sup>23</sup>. Wracając do Manovicha trzeba przyznać, że trafnie uchwycił on estetykę filmów Greenawaya jako połączenie form narracyjnych i bazy danych, zwracając tym samym uwagę na to, że artysta podważa w ten sposób linearną narrację swych dzieł filmowych<sup>24</sup>. Jeżeli przyjąć, że filmowe formy narracyjne ulegają transformacji pod wpływem nowych

---

<sup>22</sup> L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 440–441.

<sup>23</sup> Zob. A. Gwóźdź, *Spektakle pisma w stadium monitorowym filmu*, w: *Słowo w kulturze mediów*, red. Z. Suszczyński, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1999, s. 111–124.

<sup>24</sup> Zob. L. Manovich, *Język nowych mediów...*, op. cit., s. 356–364.



mediów, nawiązując z nimi intermedialny dialog i proces wymiany, struktur formatwórczych, to przykład poddany analizie przez Manovicha wydaje się dobitny.

Podobnego rodzaju intermedialnych odczytań można by w „archeologii nowych mediów” szukać bez końca. Być może najbardziej zaskakującym podsumowaniem ujawnionych kontekstów teoretycznych, jest konkluzja, którą odnajdujemy w eseju *Awangarda jako software*. Manovich pisze w nim, że

[...] radykalna wizja estetyczna z lat dwudziestych przerodziła się w latach dziewięćdziesiątych w standardową technologię komputerową. Techniki powołane do pomocy widzom w odsłanianiu społecznej struktury skrywającej się za widzialnymi powierzchniami, ujawnianiu skrywanej walki między starym i nowym, przygotowaniu przebudowy społeczeństwa od fundamentów, stały się elementarnymi procedurami pracy w wieku komputerów<sup>25</sup>.

Ujawniona w tym cytacie rola awangardy, która stała się niejako softwarem (oprogramowaniem) bieżących zmian kulturowych, zwraca uwagę na analogię z estetycznymi teoriami intermedialności, które – jak wielokrotnie podkreślałem – mają korzenie w teoriach awangardowych.

„Archeologia nowych mediów” w ujęciu Manovicha wydaje się szczególnie pojemną i ciekawą przestrzenią badania relacji intermedialnych. Należy zauważyć, że autor nie ucieka w niej od kontekstów estetycznych, wręcz przeciwnie, dokonuje odważnych porównań i transpozycji estetyk znanych z dziejów sztuki do opisu zjawisk związanych z nowymi mediami. Erudycja i przenikliwość stawianych sądów, ale przede wszystkim obszerność podejmowanej problematyki powoduje, że „archeologię nowych mediów” możemy uznać za estetyczną teorię intermedialności.

Tego rodzaju odczytania w perspektywie historycznej mogą się wydawać równie korzystne dla poszukiwania estetycznych kontekstów

---

<sup>25</sup> L. Manovich, *Awangarda jako software*, przeł. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35–36, s. 330.

intermedialności na polu awangardowej praktyki artystycznej. Jak podkreśla Anna Jamroziakowa,

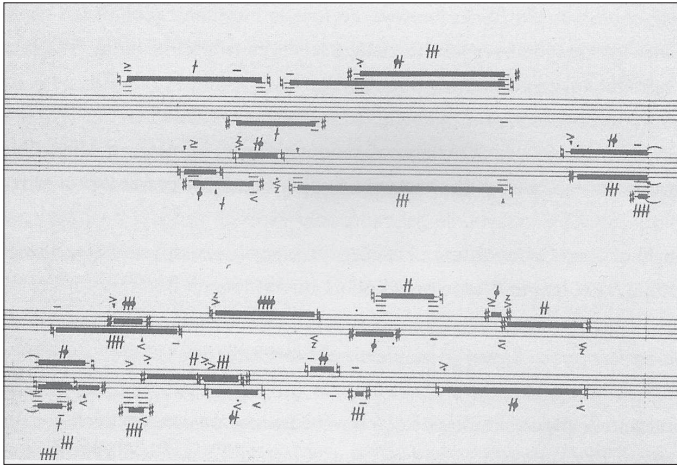
Sztuka awangardowa jest – w takim ujęciu – kontynuacją założeń artystycznych i fascynacji technicznych (zasada „złotego podziału”, idealnych proporcji, wykreślonej perspektywy, gradacji barwnej zrelatywizowanej wielkościami i odległościami form) najwyraźniej postawionych w okresie wczesnego renesansu i stale obecnych w sztuce i estetycznych dociekaniach nie tylko wszystkich kolejnych klasycyzmów, ale i myśli romantycznej (jeśli zdać sobie sprawę z jej „podskórnych” orfickich korzeni i konsekwencji światopoglądowych idei *correspondance des arts*)<sup>26</sup>.

Estetyczne teorie intermedialności są mocno zakorzenione w ustaleniach estetyki awangardowej. Postulują one przyjęcie w stosunku do dzieła sztuki modelu hybrydy medialnej, czyli heterogenicznego uniwersum, które jednoczy w sobie odrębne elementy przynależące do oddzielnych rodzajów sztuki. Podobne konotacje pobrzmiewają również w eseju Theodora W. Adorna *Sztuka i sztuki*, którego pierwszy akapit, podobnie jak u Higginsa, otwiera programowa deklaracja. Filozof twierdzi bowiem, że:

W ostatnim czasie granice między gatunkami sztuki stają się płynne lub, dokładniej mówiąc, ich linie demarkacyjne często na siebie zachodzą. Techniki muzyczne czerpią wyraźne inspiracje z technik malarskich, na przykład tzw. informalnych, ale również z konstrukcji typu mondrianowskiego. Wiele muzyki ciąży w swoim zapisie ku grafice. Przy czym zapis nie tylko upodabnia się do autonomicznych postaci graficznych, ale jego graficzna istota uzyskuje niejaką samodzielność w stosunku do tego, co komponowane; najwyraźniej może w dziełach Włocha Sylvana Bussottiego, który, zanim przeszedł do muzyki, był grafikiem<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> A. Jamroziakowa, *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 59.

<sup>27</sup> Th. W. Adorno, *Sztuka i sztuki*, przeł. K. Krzemień-Ojak w: idem *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 29.



Earle Brown, *twentyfive pages*, 1953, partytura o układzie „graficznym”, którą można czytać w różnych kierunkach

Mimo że happening i konceptualizm należą do podstawowych strategii intermedialnych, problematyka medialna, poza cytowanymi wielokrotnie esejami Higginsa, wydaje się nieobecna w refleksji teoretycznej na temat awangardy. Z tego również powodu trudno uznać intermedialność za kategorię awangardowej refleksji estetycznej. Debaty estetyczne podejmowane przez teoretyków i artystów awangardowych obejmowały głównie weryfikację takich pojęć jak: sztuka, dzieło sztuki, procedury recepcyjne. Powstała na gruncie rozważań George’a Dickiego instytucjonalna teoria sztuki<sup>28</sup> praktycznie nie uwzględnia perspektywy „korespondencji mediów”. Podobnie sprawa przedstawia się na gruncie „nowej estetyki” proklamowanej w tekstach Michaela Kirby’ego<sup>29</sup>, który proponuje rezygnację z perspektywy komunikacyjnej.

<sup>28</sup> Zob. K. Polit, *Sztuka awangardy w teoriach estetycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 33–92.

<sup>29</sup> Zob. M. Kirby, *Czas jako tworzywo sztuki: estetyka awangardy*, przeł. K. Biskupski, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1987, t. II, s. 160–198.

Problem „medialny” pojawia się natomiast u Timothy’ego Binkleya, który stawia diagnozę, że dwudziesty wiek jest wiekiem „nowych mediów”.

[Nowe – przyp. K.C.] medium pojawia się wówczas, gdy wprowadzone zostają nowe konwencje, pozwalające na odmienne wyodrębnienie jakości estetycznych dzięki nowym materiałom lub urządzeniom. Film stał się medium artystycznym w chwili, gdy jego specyficzną strukturą posłużono się, by w nowy sposób identyfikować jakości estetyczne<sup>30</sup>.

Zdaniem Binkleya medium nie jest materiałem fizycznym, ale jedynie konwencją wyznaczającą „medialną” sferę pośredniczącą między materiałem fizycznym, z którego zostało wykonane dzieło sztuki, a wartościami estetycznymi, które ono ze sobą niesie. Tak więc medium malarskie ustala konwencję, w której to farby, a nie płótno, rami czy blejtram, muszą pozostać niezmiennione. Jednocześnie farby nie stanowią konwencjonalnego niezmiennika w dziedzinie architektury. Tożsamość dzieła estetycznego można zatem określić przez opisane konwencje, które przesądzają o użytych jakościach pozaestetycznych. W ten sposób każde medium poprzez spłot konwencji ustala pozaestetyczne kryteria identyfikacji dzieła sztuki<sup>31</sup>.

Dyskusje na temat intermedialności w kontekście estetycznym odbywały się, kiedy próbowano za pomocą istniejącej formuły teoretycznej, pochodzącej od jednego rodzaju medium, opisać drugie. Wspomniane przykłady pozwalają sądzić, że intermedialność nie rzuca ciągłości historycznej sztuki. Ten aspekt jest szczególnie widoczny w dzisiejszych debatach na temat estetyki mediów elektronicznych, która wyrosła na pograniczu paradygmatów modernistycznego i postmodernistycznego. Zderzenie tych dwóch postaw doprowadziło do reinterpretacji i rekonstrukcji tradycyjnych pojęć estetycznych, na przykład medialności, techniki, obrazowości, twórczości i percepcji

<sup>30</sup> T. Binkley, *Przeciw estetyce*, przeł. U. Niklas, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, t. I, s. 431.

<sup>31</sup> Zob. K. Polít, *Sztuka awangardy...*, op. cit., s. 94.

oraz wprowadzenia nowych pojęć, takich jak digitalność, wirtualność, immaterialność i interaktywność<sup>32</sup>.

Estetyka klasyczna posługiwała się pojęciami mediów w celu klasyfikacji rodzajowej dzieł sztuki, lecz robiła to niejako wbrew pojawiającym się w dwudziestym wieku zmianom na horyzoncie samej praktyki twórczej. Działo się tak, ponieważ estetyka pod określeniem medium rozumiała narzędzia, którymi posługiwali się artyści<sup>33</sup>. Teoria i praktyka twórcza awangardy miała ogromne zasługi w dziedzinie przeorientowania refleksji estetycznej na temat mediów z narzędzi sztuki na zespół konwencji estetycznych, które można uznać za cechy określonego medium malarskiego, filmowego, teatralnego etc. Ta perspektywa otworzyła możliwości dyskusji na temat „nowej estetyki” i przełamała tradycyjne rozumienie sztuki.

Awangarda przyczyniła się również do transformacji sposobu myślenia na temat ciągłości historycznej w sztuce i możliwości jej kontynuowania, bowiem, jak pisał Adorno:

Tradycji nie można negocjować abstrakcyjnie, ale trzeba właśnie ją krytykować nienaiwnie ze stanowiska współczesnego: w ten sposób to, co obecne, konstytuuje to, co minione. Niczego nie należy przejmować na ślepo tylko dlatego, że jest i miało niegdyś znaczenie; nic wszakże nie jest też załatwione ostatecznie tylko dlatego, że minęło; sam czas nie jest żadnym kryterium<sup>34</sup>.

Ta postawa „poza czasem” doprowadziła do tego, że awangarda nie dokonała rewolucyjnego przewrotu formalno-warsztatowego, ale – jak sugeruje Teresa Pękała

W tej dziedzinie była raczej spadkobierczynią romantyzmu, symbolizmu i także secesji, spadkobierczynią świadomą bogatego dzie-

<sup>32</sup> Zob. K. Wilkoszewska, *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku*, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2000, s. 287–290.

<sup>33</sup> Zob. K. Polit, *Sztuka awangardy...*, op. cit., s. 94–95.

<sup>34</sup> Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 76.

dzictwa, które wielokrotnie pomnożyła i któremu nadała wartość przewyższającą zainwestowane dobra<sup>35</sup>.

Opisane dokonania awangardy przekładają się na sytuację, w której intermedialność w sposób analogiczny staje się obecnie odnowicielką myślenia na temat tradycji i ciągłości historycznej w sztuce.

Przedstawione koncepcje pozwalają sądzić, że intermedialność może być ujmowana w ramach estetyki trans-awangardowej. Teza ta odnosi się jednak głównie do mediów cyfrowych, gdy – jak twierdzi Zawojski:

Transawangardowość sztuki nowych mediów polega na przekraczaniu granicy między tym, co awangardowe a tym co tradycyjne, lokowanie się z drugiej strony awangardy – a właściwie poza jej obszarem<sup>36</sup>.

Ta właściwość daje możliwości dowolnego łączenia różnych typów i sposobów tworzenia obrazów. Ponadto procedury te silnie pobudzają uczestniczące w nich media do nawiązywania relacji intermedialnych.

Sztuka multimedialna powstawała i rozwijała się w tradycji *sensu stricto* intermedialnej, która przy tej okazji bywa krzyżowana, w licznych kontekstach teoretycznych, z procesami transgresji<sup>37</sup> zachodzącymi zarówno w obrębie samego aparatu pojęciowego estetyki, jak i sztuki. Warto tu również zwrócić uwagę na fakt, że ulubioną sztuką awangardy był film<sup>38</sup>, który szczególnie łatwo poddawał się procesom

<sup>35</sup> T. Pękala, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 157.

<sup>36</sup> P. Zawojski, „Stara” estetyka w konfrontacji z nowymi mediami, w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 160–161.

<sup>37</sup> Zob. R. Kolarzowa, *Przekroczyć estetykę. Tragiczność jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce początku XX wieku*, Universitas, Kraków 2000, s. 89–114.

<sup>38</sup> Zob. M. Ożóg, *Sztuka – widzialne wizerunki tajemnych i nadprzyrodzonych zjawisk. Film jako realizm totalny*, w: *DIALOG sztuki dawnej i współczesnej*, red. G. Sztabiński, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1996, s. 109–114.

intermedialnym. Medium filmowe stanowiło też w tej sytuacji podatny grunt do wypracowywania technik artystycznych, praktykowanych potem w innych mediach. Intermedialność zatem przejmując obecnie te same zadania, jakie pełniła trans-awangarda<sup>39</sup>. Natomiast estetyczne teorie intermedialności są ściśle powiązane z postmodernistycznym eklektyzmem i opisanymi założeniami trans-awangardy.

## 2.3 ESTETYKA INTERMEDIALNOŚCI JAKO MODEL TRANSESTETYKI

Podstawowym problemem teoretycznym estetyki intermedialności jest jej zdefiniowanie i umieszczenie w kontekście rozważań filozofii poststrukturalistycznej, która obecnie kształtuje podstawy refleksji estetycznej. Koncepcje odnowionej estetyki postmodernistycznej prezentują 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 z modelem estetyki Wolfganga Welscha, podejmującym próbę rekonfiguracji pojęcia *aisthesis* (wrażenia, postrzegania, uczucia, odczuwania i poznania). Jak pisze Barbara Szczepańska-Pabiszczak:

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

---

<sup>39</sup> Przy okazji warto przypomnieć, że transawangarda może być rozumiana dwojako, zarówno jako sztuka postmodernistyczna, jak i neoekspresjonizm, kierunek w sztuce lat siedemdziesiątych. Termin ten szybko zyskał popularność na określenie dzieł artystów debiutujących w latach osiemdziesiątych i mieszczących się niejako „poza awangardą”. W ten sposób artyści odchodzą od awangardowego eksperymentowania i powracają do wartości obecnych w sztuce poprzedzającej awangardową rewolucję. Zob. A. Książek, *Sztuka przeciw Sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Wydawnictwo Akme, Warszawa 2001, s. 174–175.

itd. Ramy tej interdyscyplinarności wyznaczy *aisthesis* w sensie Arystotelesowskim<sup>40</sup>.

Przedstawiona sytuacja powoduje, że – w gruncie rzeczy – mamy tutaj do czynienia z nowym modelem rozumienia istoty estetyki. Model „estetyki poza estetyką” Welscha, mimo wewnętrznej sprzeczności dotyczącej sposobu pojmowania istoty refleksji estetycznej, prowadzi do przyjęcia przez nią statusu integralnej części postmodernistycznej refleksji filozoficznej<sup>41</sup>.

Z mojego punktu widzenia estetyka intermedialności jest częścią większego projektu – estetyki mediów, która swój zakres rozciąga od literatury poprzez media wizualne i audialne aż po media audiowizualne (film, wideo, animacja komputerowa, Internet i rzeczywistość wirtualna). Status tej estetyki ciągle jeszcze wydaje się wątpliwy. Padają rozliczne pytania o możliwości konstruowania tego typu dziedziny badań, ale wśród teoretyków piszących o mediach (audio)wizualnych potrzeba estetyki wydaje się ogromna. Powstają książki o fotografii, filmie i wideo, w ujęciu estetycznym, jeśli natomiast chodzi o media cyfrowe potrzeba ta wzrasta wielokrotnie. Krystyna Wilkoszewska pisze:

Wstępne rozpatrzenie wspólnego pola badawczego estetyki i teorii nowych mediów prowadzi do wniosku, że o jakiejś jednej estetyce mowy być nie może, że problem „estetyka a nowe media” przybiera pluralistyczny wymiar „estetyk nowych mediów”<sup>42</sup>.

Estetyka intermedialności mieści się w przedstawionej formule, gdyż próbuje opisać zarówno media analogowe, jak i cyfrowe oraz stanowi część projektu estetyki mediów. Pod względem metodologicznym estetyka intermedialności jest przeze mnie postrzegana

<sup>40</sup> B. Szczepańska-Pabiszczak, *Czy możliwa jest „estetyka poza estetyką”?*, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha – część 1*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 117.

<sup>41</sup> Zob. W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 233–255.

<sup>42</sup> K. Wilkoszewska, *Estetyki nowych mediów...*, op. cit., s. 7.



jako model ukształtowanej już „estetyki poza estetyką” Welscha albo transestetyki.

Szukając uzasadnienia dla postawionej tutaj tezy, zacznijmy od przypomnienia, że niektóre definicje i teorie intermedialności, które zostały zaprezentowane w rozdziale poprzednim, mówią wprost o zintegrowaniu estetycznym poszczególnych mediów w postaci nowego kontekstu medialnego (Müller). Tego rodzaju określenia dają podstawę do próby sformułowania definicji „estetyki intermedialności”. Jednak trzeba zaznaczyć, że to pojęcie było dotąd praktycznie nieobecne w literaturze przedmiotu, poza wykładem i wideokonferencją Jeana-Luca Nancy’ego na panelu dyskusyjnym w Montrealu 2002 roku<sup>43</sup>.

Jak wynika z tych wstępnych ustaleń estetyka intermedialności jest pokłosiem czasów, w których kultura stała się niejako „medialna”. Jak trafnie zauważa Anna Zeidler-Janiszewska, czas, w którym żyjemy, pozwala na doświadczenie wielu rzeczywistości, a „zmediatyzowana kultura” jest tylko jedną z nich<sup>44</sup>. Podobnie sprawa przedstawia się z estetyką intermedialności, która nie odnosi się tylko do „nowych mediów” i transformacji, jakie one wywołują w mediach analogowych. Należy pamiętać, że intermedia pojawiały się w sztuce od najdawniejszych czasów<sup>45</sup> i dlatego estetyka intermedialności nie może

<sup>43</sup> Intermedial aesthetics – wykład Jeana-Luca Nancy’ego: *La nouvelle sphère intermedia-tique IV, Mémoires et Médiations. Entre L’Europe et les Amériques*, Centre de recherche sur l’intermedialité (CRI), panel dyskusyjny i wideokonferencja, 9–13 października 2002, Montreal; <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/> (2004–03–15).

<sup>44</sup> Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Nowe media – pretekst do umiarkowanego optymizmu?*, w: *Piękno w sieci...*, op. cit., s. 313–320.

<sup>45</sup> Według Higginsa termin intermedia „nie ma charakteru arbitralnego. [...] Niezrozumienie tego prowadziłoby do błędnego mniemania, że intermedia muszą być określone w czasie, muszą być zakotwiczone w latach sześćdziesiątych, jak każdy inny kierunek w sztuce tego okresu. Nie było i nie może być kierunku intermedialnego. Użycie intermediów było zawsze, od najdawniejszych czasów, [...] pozostaną one możliwością tak długo, jak długo istnieje pragnienie połączenia dwóch lub więcej istniejących środków wyrazu [mediów – przyp. K. C.]”. D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zieliński, w: idem, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. P. Rypson, Wydawnictwo słowo/obraz, terytoria, Gdańsk 2000, s. 129.

obejmować jedynie mediów cyfrowych. Ten rozwój wyznaczył już Higgins, który pisał, że:

Intermedialność była tylko elementem sposobu, w jaki dzieło zaistniało i istnieje, przyjęcie tego sprawia, że łatwiej sklasyfikować i zrozumieć je samo oraz jego znaczenie. Konkludując, istnieje tendencja zmierzająca do tego, aby intermedia stały się powszechniejszymi środkami wyrazu<sup>46</sup>.

Przyjmując ten uniwersalistyczny paradygmat możemy skierować się w stronę dwóch możliwych rozwiązań. Na marginesie trzeba zaznaczyć, że takich rozwiązań może być więcej, wymieniam dwa, bo one wynikają z kontekstu podjętych rozważań i są efektem arbitralnego wyboru, który ma na celu umieszczenie estetyki intermedialności w perspektywie badań kulturoznawczych.

Pierwszym z nich jest model „estetyki poza estetyką” albo transestetyki Welscha, który daje możliwość przeniesienia refleksji estetycznej na inne obszary i podjęcia problematyki zacierania granic między mediami, a także ekspansji mediów na terenie rzeczywistości realnej. Drugą ważną płaszczyzną rozważań teoretycznych są wszelkie konteksty estetyki mediów, które próbują ukształtować paradygmaty refleksji estetycznej w powiązaniu z aspektami teorii mediów. Pierwszy kontekst wydaje się ujmować omawiane zjawisko w szerokiej perspektywie kulturoznawczej, gdyż dysponuje podbudową w postaci przemian zachodzących w społeczeństwie ponowoczesnym. W drugim wypadku mamy do czynienia z zawężeniem problematyki do interrelacji medialnych, niepozbowionych co prawda rezonansu społecznego, 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 znaczeniu rodzajem „estetyki poza estetyką” albo Welschowskiej transestetyki, która z jednej strony może być efektem rozszerzenia narzędzi estetyki o inne dyscypliny (ujęcie

---

<sup>46</sup> Ibidem, s. 130.

interdyscyplinarne), a z drugiej – postępującej transgresji kulturowej<sup>47</sup>. Dla określenia statusu estetyki intermedialności aspekt przekraczania granic i podziałów między mediami wydaje się kluczowy. Bowiem, według Higginsa, intermedia narodziły się właśnie z tego rodzaju tendencji. Co więcej, jak twierdzi 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 fundament 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 dzieł<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Jedną z najobszerniejszych monografii na ten temat jest książka: J. Koziński, *Transgresja i kultura*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2002.

<sup>48</sup> R. W. Kluszczyński, *Słowo wstępne*, w: *(Nie)obecne granice*, red. K. Kuropatwa, D. Rode, Rabid, Kraków 2003, s. 9.

Jak wynika z przytoczonego wstępu transgresja kulturowa staje się obecnie podstawowym mechanizmem kulturotwórczym, a także bardzo ważną sferą formowania oblicza współczesnej kultury artystycznej. Przy tej okazji warto również zwrócić uwagę, że nasza tożsamość kulturowa jest określana przez „Obcego”, który w erze nowoczesnej był produktem ubocznym, ale też i surowcem dla przerobu wtórnego w niekończącym się procesie wytwarzania naszej ponowoczesnej tożsamości kulturowej<sup>49</sup>. Obecnie coraz częściej „oswajamy” się z tym, co odmienne, i dążymy w kierunku przekraczania granic i odmienności. Tego rodzaju transformacje Welsch określa jako transkulturowość – odprysk wielokulturowości, wspomaganey poszukiwaniem międzykulturowych przejść w strategii pluralizacji koncepcji kultury ponowoczesnej<sup>50</sup>.

Jednak, jak zauważył Michel Foucault:

Granica i transgresja zawdzięczają sobie wzajemne osadzenie w bycie: stąd nieistnienie granicy, która nie mogłaby być w żaden sposób przekroczona, i odwrotnie, znikomość transgresji, która przekraczała tylko granicę iluzji i cienia<sup>51</sup>.

Ta konkluzja pociąga za sobą obawę o umowność i pozorność granic, ale także transgresji, które, aby miały swoją moc, muszą się dokonać przede wszystkim w naszych umysłach.

Biorąc pod uwagę kryterium transgresji kulturowej jako wyznaczające, definiujące problematykę estetyki intermedialności, można podzielić obszary, które bada ta dyscyplina wiedzy na:

- ▶ wzajemne relacje (interrelacje) między ogólnie pojmowanymi mediami we współczesnej kulturze;

<sup>49</sup> Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 44–51.

<sup>50</sup> A. Zeidler-Janiszewska, „Kultura”, „kultury”, „transkulturowość”. Kilka uwag o pojęciach i nie tylko, w: *Od logiki do estetyki*, red. R. Kubicki, P. Zeidler, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 164–165.

<sup>51</sup> M. Foucault, *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*, przeł. B. Banasiak, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 51.

- zjawiska oparte na wymianie i dialogu, które zachodzą między konkretnymi 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 intermedium.

Jako definicję estetyki intermedialności można również przyjąć określenia, które odnoszą się do samego pojęcia intermedialności. Można to zauważyć w koncepcji Jurgena E. Müllera, który twierdzi, że intermedialność możemy pojmować jako: „zintegrowanie estetycznych koncepcji poszczególnych mediów w postaci nowego kontekstu medialnego”<sup>52</sup>. Przyjmując tego rodzaju określenie jako definicję estetyki intermedialności musimy liczyć się z ewentualnością, w której przedmiotem badań tej dziedziny będą relacje funkcjonujące w zintegrowanym przekazie intermedialnym, ale podejmowane już w ramach innych estetyk. Wydawać by się mogło, że estetyka intermedialności nie rości sobie aspiracji do autonomicznej przestrzeni refleksji. Jednak w stwierdzeniu tym pojawia się uniwersalny wymiar, który oznacza, że wszystkie estetyki, bez względu na to czego dotyczą, posiadają wspólny przedmiot badań. Być może najbardziej trafnym określeniem tej sytuacji jest konkluzja Adorna, mówiąca że:

Postulat ujednolicenia sztuk w sztuce, której wstępną formą są integralne techniki wewnątrz poszczególnych gatunków, jest oczywiście starszy niż moderna. Robert Schumann zwykł mawiać: estetyka jednej sztuki jest również estetyką drugiej<sup>53</sup>.

Ta ostatnia konkluzja być może w sposób najbardziej dobitny oddaje powody, dla których rodzaje sztuk zmierzają obecnie do daleko posuniętej integracji, a co za tym idzie, również ich koncepcje estetyczne zaczynają się jednoczyć. Choć charakter tej

<sup>52</sup> J. E. Müller, *Intermedialność jako prowokacja...*, op. cit., s. 152.

<sup>53</sup> Th. W. Adorno, *Sztuka i sztuki...*, op. cit., s. 35.

„konceptualnej” fuzji nie został określony, wyznaczona tendencja obrazuje procesy integracji, o których wspominałem przy okazji omawiania genezy estetycznych teorii intermedialności. Miały one bowiem fundamentalny wpływ na kształtowanie się paradygmatów estetyki intermedialności, które nie odbywało się za pomocą prób stworzenia jednej, uniwersalnej estetyki.

## 2.4 RAMY TEORETYCZNE ESTETYKI INTERMEDIALNOŚCI

Ramy teoretyczne i zakres estetyki intermedialności koncentrują się zasadniczo wokół relacji, które zachodzą między co najmniej dwoma mediami. Mediów tych oczywiście może być więcej, ale najczęściej relacje między nimi są rozpatrywane w układach typu binarnego (podwójnego). Można więc powiedzieć, że przedmiotem badań estetyki intermedialności są media nawiązujące między sobą relacje lub powstałe w ich wyniku. Na temat przedmiotu badań estetyki intermedialności będę się wypowiadał w rozdziale następnym, jednak już teraz chciałbym się zastanowić, na ile badanie tego rodzaju relacji mieści się w koncepcji estetyki Welscha.

Model „estetyki poza estetyką” postuluje bowiem:

Otwarcie estetyki na zagadnienia leżące poza obszarem sztuki, [które – przyp. 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 właśnie 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<sup>54</sup>.

Prezentowana przez Welscha postawa badawcza prowadzi do powstania interdyscyplinarnej (transdyscyplinarnej) estetyki, która ma w efekcie pomóc bardziej wnikliwej analizie dzieł sztuki powstających

<sup>54</sup> W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Gućzalska, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005, s. 132-133.

współcześnie, a nie porzucić swój dawny przedmiot badań i przenieść się na rozszerzone terytorium kultury. Jeśli więc przyjąć wymienione założenia jako kształtujące wymiar estetyki intermedialności, 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). Ta koncepcja opiera się na założeniu, że estetyka intermedialności jest rodzajem konceptualnej fuzji, która integruje funkcjonujące już konteksty estetyczne i próbuje przy ich pomocy zbudować swój własny dyskurs, często odbiegający od nich w swej ostatecznej wymowie.

Integrującym motywem jest tutaj kontekst medialny, gdyż estetyka współczesnych intermediiów chce być estetyką przekazników i środków masowego komunikowania. Do najbardziej zaawansowanych jej zapowiedzi należy koncepcja Norberta Bolza, która proponuje, aby „[...] dokonać reorientacji estetyki jako teorii sztuki ku teorii *aisthesis*, odwołującej się do teorii mediów”<sup>55</sup>. Zwrot ku nauce o postrzeganiu (postulowany również w estetyce Welscha) może przynieść rozwój nowych metod badawczych<sup>56</sup>. Fred Forest proponuje – w zgodzie ze wspomnianym paradygmatem – koncepcję „estetyki komunikacji”, wspartą na „nowej zmysłowości”, która przeciwstawia filozoficznej wiedzy o pięknie „nową postać estetyki – poza tym, co widzialne i dotykalne”<sup>57</sup>.

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 wyznacni-

<sup>55</sup> N. Bolz, *Rozstanie z galaktyką Gutenberga*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Po kinie?... Audio-wizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994, s. 27.

<sup>56</sup> Zob. A. Gwóźdź, *Estetyka wobec obrazów elektronicznych*, w: *Czy jeszcze estetyka? Sztuka współczesna a tradycja estetyczna*, red. M. Ostrowicki, Instytut Kultury, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994, s. 237–248.

<sup>57</sup> F. Forest, *Die Ästhetik der Kommunikation. Thematisierung der Raum-Zeit oder Kommunikation als einer Schönen Kunst*, w: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, red. F. Rötzer, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, s. 323.

ków nowych warunków odbioru i prób zdefiniowania pojęcia świata<sup>58</sup>. Estetyka postulowana w koncepcji „estetyki poza estetyką” powinna być również pojęciowo spleciona z anestetyką. Według projektu Welscha estetykę akcentującą poznawczą stronę ludzkiej percepcji powinno łączyć się z anestetyką, czyli teorią „nie-postrzegania”. Jak określa to sam autor koncepcji:

„Anestetyka” służy tu jako pojęcie przeciwstawne wobec „estetyki”. „Anestetyka” to stan, w którym zniesieniu ulega elementarny warunek estetyki – zdolność doznawania. Estetyka wyróżnia doznawanie, anestetyka tematyzuje brak doznań, w sensie utraty, ograniczenia albo wykluczenia zdolności doznawania, i to na wszelkich poziomach: od fizycznego ośpienia po duchową ślepotę. Anestetyka to, jednym słowem, druga strona estetyki<sup>59</sup>.

Welsch twierdzi, że współczesna rzeczywistość staje się w coraz większym stopniu obrazem, jakby tym samym potwierdzając tezę Gilles’a Deleuze’a<sup>60</sup>. Ale w dalszej części swego wywodu powołuje się na Hansa M. Enzensbergera, który określił „Bild-Zeitung” czymś na kształt awangardowego dzieła sztuki, gdyż w jego tytule ujawniła się opisywana tendencja. Dla Welscha, bowiem

Obrazowość medialnego świata zawiera w sobie [...] drastyczne potencjały anestetycznej. Albowiem awans medialnego świata obrazów do rangi właściwej rzeczywistości sprzyja – choćby dlatego, że rzeczywistość ta jest łatwo dostępna i tak łatwo można nią operować – przekształceniu człowieka w monadę w sensie indywiduum wypełnionego obrazami, a pozbawionego okien<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> Zob. M. Gołębiwska, *Demontaż atrakcji...*, op. cit., s. 140–150.

<sup>59</sup> W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 522.

<sup>60</sup> Deleuze przyjmuje za Bergsonem, że „świat jest »zespołem obrazów«, zjawisk będących czymś pośrednim między wyobrażeniem, a rzeczą w tradycyjnym rozumieniu”. Zob. M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Rabid, Kraków 2003, s. 55–67, 74–84.

<sup>61</sup> W. Welsch, *Estetyka i anestetyka...*, op. cit., s. 526.



Jednak czy estetyka intermedialności jest w stanie podjąć problemy, o których wspomina Welsch? Chodzi tutaj bowiem o szczególny rodzaj ślepoty albo zatracania się procesu widzenia we współczesnej kulturze. Paradoksalnie okazuje się, że problematyka widzenia może być przedmiotem badań estetyki intermedialności. Jest ona zresztą obecnie szczególnie często podejmowana w zakresie mediów cyfrowych, jak i analogowych. W tej problematyce mieści się również projekt *Blue* (1993) Dereka Jarmana, który dla Mariny Grżinić jest diagnozą stanu współczesnej kultury. Jak pisze autorka:

Wraz z ponownym wprowadzeniem do filmu ślepoty jako zerowego stopnia reprezentacji Jarman obala pewne podstawowe parametry nowego paradygmatu wizualności, generowanego przez nową technologię wraz z obecną w niej pozycją obserwatora. Obecnie wszelkie metody dowodzenia jakiegos twierdzenia uzależnione są od technologicznych instrumentów i narzędzi, zaś konstrukcja naukowej „prawdy” w ogromnym stopniu dokonuje się za pośrednictwem technologii<sup>62</sup>.

Anestetyka i estetyczne myślenie Welscha mogą być kwintesencją stanu postmodernistycznej kultury, która opiera się na swego rodzaju „kulcie ślepoty”, polegającym na tym, że w naszej percepcji bardzo wiele rzeczy umyka<sup>63</sup>. Ten stan nie może pozostać bez wpływu na nasze rozumienie świata. Projekt anestetyki określa efekt, który często jest widoczny przy okazji opisu „technologii widzenia” zapośredniczonych przez nowe media<sup>64</sup>. W tym sensie estetyka intermedialności może również podejmować problemy widzenia, osiąganego również za pomocą nowych technologii (inter)medialnych.

---

<sup>62</sup> M. Grżinić, *Sieć zwana stosunkami międzyludzkimi. Kultura audiowizualna w epoce interfejsów*, przeł. A. Piskorz, w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź i S. Krzemień-Ojak, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 1998, s. 19.

<sup>63</sup> Zob. K. Wilkoszewska, *Anestetyka i estetyczne myślenie*, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji...*, op. cit., s. 105–111.

<sup>64</sup> Zob. A. Gwóźdź, *Przez oko technologii. Wprowadzenie*, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001, s. 7–18.

Dla określenia ram teoretycznych estetyki intermedialności pomocny może okazać się jeszcze jeden kontekst koncepcji Welscha, który mówi o estetyzacji rzeczywistości. Z pozoru wydaje się, że estetyka intermedialności nie przystaje do tego projektu, gdyż nie obejmuje on relacji między mediami. Welsch wyróżnia dwa typy estetyzacji: powierzchniową i głęboką. W tej pierwszej codzienność przejmuje funkcje sztuki<sup>65</sup>, natomiast w drugiej mamy do czynienia z konstruowaniem „rzeczywistości” w mediach. W tym wypadku – zdaniem Welscha – mówimy o „rzeczywistości telewizyjnej”, ponieważ:

Wybierając pomiędzy kanałami, zaawansowany konsument telewizji ćwiczy się w derealizacji realności, która dokonuje się i bez tego. Obrazy przekazywane przez media nie dają już gwarancji prawdziwości, są w dużej mierze aranżowane i sztuczne, coraz częściej też wirtualność przejawia się w sposobie prezentacji. Rzeczywistość w mediach staje się ofertą, która aż do głębi swej substancji jest wirtualna, daje się manipulować i przekształcać estetycznie<sup>66</sup>.

Podany przez Welscha przykład wirtualizacji mediów może okazać się również efektem relacji intermedialnych, ponieważ wirtualność, w wypadku telewizji, pochodzi *de facto* od innego medium. Można więc śmiało powiedzieć, że estetyka intermedialności burzy zastane podziały, funkcjonując w nowych kontekstach teoretycznych, stanowi przede wszystkim projekt ponowoczesnej estetyki, wzorem awangardy podważającej definicje i granice sztuki. Proces ten powoduje, że estetyka intermedialności analogicznie do „estetyki poza estetyką” Welscha podważa przedmiot i granicę estetyki<sup>67</sup>.

Opisane tendencje mają w wypadku estetyki intermedialności genezę w kierunkach awangardowych, które

---

<sup>65</sup> Zob. W. Welsch, *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, przeł. J. Gilewicz w: *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. K. Zamiara i M. Golka, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999, s. 12–14.

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 16–17.

<sup>67</sup> Zob. G. Dziamski, *Estetyka a problem sztuki postmodernistycznej*, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji...*, op. cit., s. 147–154.

[...] 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 estetycznych<sup>68</sup>.

Rozwój estetyki intermedialności stał się możliwy, gdyż w dwudziestym 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 staje się przekazem, co w znaczący sposób wpłynęło na transformacje malarstwa dwudziestego wieku. Przykładem tej tendencji mogą być między innymi obrazy Kazimierza Malewicza *Czarny kwadrat na białym tle* (1913) i *Biały kwadrat na białym tle* (1918), które stały się artystyczną egzemplifikacją „nowej estetyki”<sup>69</sup>. Te procesy dały początek refleksji estetycznej, w której „środek przekazu sam staje się przekazem, prezentacja wkracza w miejsce reprezentacji (np. kwadrat Malewicza)”<sup>70</sup>.

Z drugiej jednak strony rodzące się „nowe estetyki”, a między nimi również estetyka intermedialności, próbując zmierzyć się z nową sytuacją sztuki znajdują swe uzasadnienie w bardzo mocno podkreślanej postmodernistycznej kondycji współczesnej kultury. Grzegorz Działowski łączy „kryzys estetyki” z tendencjami postmodernistycznymi i w ten sposób próbuje postawić diagnozę oraz określić nowe perspektywy dla współczesnej myśli estetycznej, którą w jego przekonaniu kształtują dekonstrukcja Jacques’a Derridy i „estetyka

<sup>68</sup> H. Paetzold, *Przemysłać awangardę: pomiędzy Bürgerem a Lyotardem*, przeł. G. Działowski, w: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Działowski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996, s. 50.

<sup>69</sup> Warto przypomnieć, że malarstwo Malewicza było realizacją „estetycznych” zasad suprematyzmu, które dają się ująć w następujący sposób: „Żadnych »obrazów rzeczywistości« – żadnych wyimaginowanych przedmiotów – nic poza pustynią! Tę pustkę ożywia jednak przenikający wszystko duch doznań nieprzedmiotowych”. K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. St. Fijałkowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 66.

<sup>70</sup> K. Wilkoszewska, *Estetyki nowych mediów...*, op. cit., s. 11.

wzniosłości” Lyotarda. Obydwa te projekty są efektem „filozoficznego zniewolenia sztuki”, w których sztuka staje się medium filozofii. Estetyka natomiast zostaje w tej sytuacji skazana na refleksję w zakresie ontologii i epistemologii<sup>71</sup>. Jednym z najbardziej jaskrawych tego przykładów jest postawa Derridy, który pokazuje, jak filozofia podporządkowała sobie sztukę<sup>72</sup>.

Estetyka intermedialności jest silnie powiązana z nurtem filozofii postmodernistycznej. Przykładów na potwierdzenie tej tezy należy szukać w obszernej literaturze na temat „hybrydyzacji mediów” w kulturze współczesnej. Ten przykład daje się również odnaleźć w postmodernistycznym sposobie obrazowania, o którym Anna Jamroziakowa pisze w następujący sposób:

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, zniekształcony 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, piętrowanie praktyk medialnych, nakładanie jednych na drugie, tak że obraz powstaje przez „przywłaszczanie” wielu obrazów będących i tak już reprodukcją, często niedokładną, „przesuniętą” w sposób ucharakterystyzujący to, co reprodukowane. [...] Crimp utrzymuje, że sztuka post-nowoczesna nie urzeczywistnia żadnej z form autonomii, bo pod danym obrazem

<sup>71</sup> Zob. G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1996, s. 131–139.

<sup>72</sup> Zob. M. Bryl, *Historia sztuki wobec Derridy*, w: *Historia sztuki po Derridzie. Materiały seminarium z zakresu teorii historii sztuki. Rogalin, kwiecień 2004*, red. Ł. Kiepuszewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 53–77.

podłożony jest inny obraz, zaś wielość wątków wizualnych istnieje w tak rozmaitych i tak wielu konfiguracjach, że one same mogą być traktowane tylko jako tworzywo językowe w „grze” znaków, a nie ze względu na własną genezę i ważność semantyczną<sup>73</sup>.

Sposoby funkcjonowania „postmodernistycznego obrazu” mogą jednocześnie posłużyć do wyjaśnienia samego pojęcia intermedialności, ponieważ ujawniają problem „nieczystości mediów”, powstały w wyniku ich oddziaływania. W tym sensie postmodernistyczne strategie artystyczne stają się podstawą do rozważań na temat intermedialności.

Znamienną cechą refleksji postmodernistycznej jest kontekst 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 masową, zerwanie z mesjanistyczną funkcją sztuki i traktowaniem artysty jako demiurga i ostatecznie, wycofanie awangardy na pozycje już nie atakujące, lecz obronne<sup>74</sup>.

Postmodernizm stał się zatem następnym po sztuce awangardowej etapem rozwoju tendencji intermedialnych, etapem bardzo ważnym i ostatecznie sankcjonującym refleksję na ten temat.

Jednym z podstawowych 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. Dla przykładu mogę podać esej *Hybridization. Some reflections on the technologies and aes-*

<sup>73</sup> A. Jamroziakowa, *Obraz i metanarracja...*, op. cit., s. 80–81.

<sup>74</sup> B. Frydryczak, *Czy istnieje estetyka postmodernistyczna?*, w: *Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1992, s. 171.

*thetics of Contemporary Media Cultures*, w którym Yvonne Spielmann wykorzystuje pojęcie hybrydyzacji, opisywane w licznych rozprawach z zakresu *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 intermediiów i mediów cyfrowych<sup>75</sup>.

Zasady funkcjonowania hybryd kulturowych są więc przenoszone na hybrydy medialne, które wydają się podstawowymi strukturami współczesnych intermediiów. Welsch twierdzi, że hybrydyzacja znamionuje współczesne przeobrażenia kulturowe.

Dla *każdej* kultury, wszystkie *inne* kultury stopniowo stały się wewnętrznymi treściami albo ich satelitami. Proces ten zachodzi na poziomie zaludnienia, handlu i informacji<sup>76</sup>.

Prezentowana postawa teoretyczna została objęta mianem „estetyki transkulturowej”. W jej projekcie postuluje się przyjęcie założenia, że obecnie mamy do czynienia z konstruowaniem się „sieci tożsamości transkulturowych” o charakterze hybrydycznym<sup>77</sup>.

Podobna sytuacja daje się również zauważyć na terenie kultury kształtowanej poprzez media. Mamy tutaj do czynienia z tworzeniem się szczególnego rodzaju różnorodności, który nie preferuje żadnej głównej tendencji rozwoju. Na terenie kultury dochodzi obecnie do spotkania praktyk medialnych pochodzących z odmiennych okresów funkcjonowania mediów. Być może w tym tkwi specyfika kultury au-

<sup>75</sup> Zob. Y. Spielmann, *Hybridization. Some reflections on the technologies and aesthetics of Contemporary Media Cultures*, „Art Inquiry” „Recherches sur les Arts”, vol. V (XIV): *Cyberarts, Cybercultures, Cybersocieties*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2003, s. 155–178.

<sup>76</sup> W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, przeł. B. Susła i J. Wieteki, w: *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha* – część 2, red. R. Kubicki, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 205.

<sup>77</sup> Zob. W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, w: *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2004, s. 34–35.

diowizualnej, która pozwala zrozumieć nam czym są media cyfrowe tylko w porównaniu z mediami analogowymi. Z tego powodu można budować analogie między perspektywą proponowaną przez Welscha a przemianami mediów. Jak twierdzi bowiem 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 kulturą inną. W zetknięciu z innymi kulturami dokonuje się znacząca dekonstrukcja pojęć i twierdzeń estetyki europejskiej. Dekonstrukcja, jak wiadomo, nie oznacza destrukcji, lecz ujrzanie nowych, dotąd nieprzeczuwalnych, możliwości<sup>78</sup>.

Estetyka intermedialności stara się więc uwzględnić kontekst kulturowej refleksji nad mediami. W tej perspektywie omawiana koncepcja jawi się jako element większej całości. Być może w celu „oswojenia” paradygmatów „nowej estetyki” potrzebna jest radykalna zmiana perspektywy. Obecnie wydaje się powoli bezdyskusyjne, że estetyka jeśli chce przetrwać, powinna przekonstruować teren swej refleksji. W tym celu proponuje się przyjęcie perspektywy komunikacyjnej, która ma dopomóc w konstruowaniu paradygmatów estetyki mediów. Ta perspektywa wynika z przekonania o postępującej konwergencji i łączeniu się mediów<sup>79</sup>.

## 2.5 ESTETYKA INTERMEDIALNOŚCI W DOBIE KRYZYSU?

Jednak przy całym dobrodziejstwie płynącym z możliwości rozwoju omawianej dyscypliny muszę wyrazić wątpliwość: czy przy obecnym stanie refleksji estetycznej zaprezentowany projekt estetyki intermedialności zdoła przetrwać? Problem statusu estetyki jest

<sup>78</sup> K. Wilkoszewska, *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie*, w: *Estetyka transkulturowa...*, op. cit., s. 12.

<sup>79</sup> Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 7–28.

bowiem obecnie dość bolesną kwestią. Powoływanie zatem nowych dziedzin refleksji estetycznej może borykać się z pewnymi trudnościami. Trudno nie przyznać racji Grzegorzowi Dziamskiemu, który pisze, że:

Od pewnego już czasu estetyka znajduje się w dość paradoksalnej sytuacji. Z jednej strony nie milknące i nie słabnące od lat głosy autorów przekonanych o kryzysie estetyki jako dyscypliny badawczej, kryzysie tak głębokim i zasadniczym, że podważającym samą możliwość dalszego istnienia tej dziedziny wiedzy; z drugiej zaś strony coraz częściej wyrażany pogląd o rosnącym znaczeniu tego, co estetyczne w otaczającej nas rzeczywistości, a więc tego, co nominalnie przynajmniej powinno wyznaczać przedmiot zainteresowania estetyki. Z jednej strony autorzy przekonani o nieaktualności i zbędności estetyki, która powinna ustąpić miejsca jakiejś wiedzy nowego typu. Z drugiej – autorzy wskazujący na postępującą estetyzację współczesnego świata i ciągle rozszerzanie się obszarów podlegających estetycznym ocenom<sup>80</sup>.

Wspomniana sytuacja załamania się pozycji estetyki doprowadziła do ukształtowania się refleksji postmodernistycznej, która porzuciła sferę wartości estetycznych na rzecz społecznego funkcjonowania sztuki. W licznych pracach na ten temat są przywoływane nazwiska czołowych filozofów współczesnych: Lyotarda, Deleuze'a, Derridy, Vattimo i Welscha. Ten nurt jest odpowiedzialny za powstanie licznych koncepcji estetycznych na polu refleksji postmodernistycznej. Jednym z nich jest koncepcja estetyki Lyotarda, która rekapitułuje pojęcie wzniosłości i upatruje szansę dla transformacji kulturowych w odrzuceniu wszelkich idei uniwersalnych. W efekcie proklamowana przez filozofa „estetyka wzniosłości” doprowadziła do podjęcia problematyki kryzysu narracji i nowej strategii obrazowania<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> G. Dziamski, *Estetyka a problem sztuki postmodernistycznej, w: Problemy ponowoczesnej pluralizacji...*, op. cit., s. 147.

<sup>81</sup> Zob. B. Frydryczak, *Estetyki oporu*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego, Zielona Góra 1995, s. 113–137.



W ten sposób wzniosłość stała się centralnym paradygmatem estetyki Lyotarda<sup>82</sup>, która rozwijała się w latach osiemdziesiątych i w bardzo dosadny sposób stała się obrazem skomplikowanych relacji między nowoczesnością a ponowoczesnością. Jednocześnie kategoria ta uzyskała nowy wymiar, podobnie jak w projekcie Welscha, daleko wykraczający poza estetykę. Pojęcie wzniosłości pozwoliło Lyotardowi zrekonstruować problematykę tradycyjnej myśli estetycznej i wykazać, że cała myśl ponowoczesna jest w gruncie rzeczy powtórnyim przemyśleniem problematyki nowoczesności<sup>83</sup>.

Tego rodzaju procesy uświadamiają, że estetyka intermedialności jest uwikłana w konteksty teoretyczne, które obejmują praktyki awangardowe, jako dziedzictwo wcześniejszych kierunków artystycznych poczynając od renesansu do romantyzmu, oraz współczesne przeobrażenia kultury postmodernistycznej rozwijające się pod wpływem ekspansji nowych mediów. Zarówno jedna, jak i druga perspektywa teoretyczna ujmuje problem w zakresie przeobrażeń objętych formułą „estetyki poza estetyką” Welscha. Perspektywa ta może być również rozpatrywana w ramach awangardowych propozycji antyestetyki albo postmodernistycznej pluralistycznej koncepcji rozumu transwersalnego.

Wyznaczone tutaj paradygmaty teoretyczne ukształtowały – być może ostatecznie – model „odnowionej estetyki”, która ma ów „kryzys” już za sobą. Maria Gołębowska opisuje ten proces następująco:

[...] postulowane odnowienie estetyki, zapoczątkowane pytaniem o sąd dotyczący danych zmysłowych i zmysłowości w ogóle, stało się możliwe w sytuacji badawczej nazywanej przez filozofów zaj-

---

<sup>82</sup> Zob. J.-F. Lyotard, *Definiując postmodernizm*, przeł. J. Holzman w: *Postmodernizm – kultura wyczerpania*, red. A. Taborska, M. Giżycki, Akademia Ruchu, Warszawa 1988, s. 55–58.

<sup>83</sup> Zob. H. Paetzold, *Pojęcie wzniosłości we współczesnej filozofii sztuki*, przeł. M. Kwiek, w: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszczyńska, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 106–114.

mujących się problematyką estetyczną, kryzysem bądź zmierzchem estetyki<sup>84</sup>.

Jednym z takich projektów „odnowionej estetyki”, która zrodziła się na fali opisanego tutaj „kryzysu”, jest „estetyka poza estetyką” Welscha. W projekcie tym kładzie się nacisk na dalszy rozwój refleksji estetycznej i poszerzanie zakresu jej badań. Według Welscha estetyka wydaje się jedną z najważniejszych dyscyplin wiedzy podejmujących refleksję na temat transformacji i rozwoju współczesnej kultury.

Przy tej okazji warto również wspomnieć, że transformacje w kulturze postmodernistycznej doprowadziły do przewartościowania podstawowych paradygmatów, które miały również wpływ na kształtowanie się refleksji estetycznej. To przewartościowanie nie dokonałoby się, gdyby nie rozbicie struktury, na której opierała się modernistyczna koncepcja świata. Pamiętamy, bowiem słynne stwierdzenie Welscha, które mówi, że:

Postmoderna powstała przecież w wyniku rozbicia monopolistycznych roszczeń, zwłaszcza podstawowego w epoce nowożytnej dążenia do monopolistycznego opanowania świata przez naukę i technikę<sup>85</sup>.

Estetyka intermedialności wpisuje się w formułę Welschowskiej „estetyki poza estetyką”. Oczywiście konkluzja ta nie zapewni niepodważalnej pozycji tej dziedziny wiedzy, ale może doprowadzić do ukształtowania się jej paradygmatów teoretycznych w kontekście opisanych zagadnień i problemów. Jeśli zaprezentowany przeze mnie projekt zainspiruje innych badaczy wzbudzając polemikę, to również będę usatysfakcjonowany, ponieważ może to spowodować rozwój estetyki intermedialności.

---

<sup>84</sup> M. Gołębiowska, *Demontaż atrakcji...*, op. cit., s. 103.

<sup>85</sup> W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna...*, op. cit., s. 306.

# ROZDZIAŁ 3

## PRZEDMIOT BADAŃ ESTETYKI INTERMEDIALNOŚCI

### 3.1 PODSTAWY METODOLOGICZNE

Omówione w poprzednim rozdziale ramy teoretyczne estetyki intermedialności wyznaczają przedmiot jej badań. W myśl przyjętych założeń teoretycznych starałem się wykazać, że estetyka intermedialności metodologicznie opiera się na modelu „estetyki poza estetyką” Wolfganga Welscha. Oczywiście nie oznacza to, że należy te dwie sfery refleksji estetycznej utożsamiać albo w jakiś inny sposób poza wskazanym łączyć. „Estetyka poza estetyką” pod względem metodologicznym wyznacza bowiem szerokie spektrum refleksji na temat mediów. Wśród nich znajduje się estetyka intermedialności. Opisana sytuacja może wynikać z konsekwencji 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”<sup>1</sup>.

Ostatnie zdanie z cytowanego passusu uwidacznia prawidłowość, którą daje się również przenieść na teren problematyki mediów. Nie może być zadowalającej refleksji estetycznej w zakresie mediów (audio)wizualnych bez uwzględnienia aspektów wyznaczonych przez Welschowski model „estetyki poza estetyką”. W ten sposób ramy teoretyczne estetyki mediów determinują i wyznaczają jej przedmiot badań. Ta sytuacja dotyczy również estetyki intermedialności, która rozwija się jako integralna część estetyki mediów (analogowych i cyfrowych). Wyznaczony system wzajemnych zależności i powiązań uwidacznia przesłanki metodologiczne, które mają fundamentalne znaczenie przy wszelkich ustaleniach dotyczących przedmiotu badań estetyki intermedialności.

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 nowe media, które powinny określać się intermediami (hybrydami medialnymi). Mamy więc do czynienia z podwójną perspektywą widzenia przedmiotu badań estetyki intermedialności, która rozciąga się między dwoma biegunowo różnymi rozwiązaniami teoretycznymi.

Przyjmując, że przedmiotem badań estetyki intermedialności są relacje między już istniejącymi mediami, konstruujemy założenie o ich pierwotnym podziale i odseparowaniu. Media, metaforycznie rzecz ujmując, nawiązują między sobą dialog, ponieważ chcą ten podział przezwyciężyć albo dokonać między sobą tak silnej integracji, w wyniku której możemy mówić o powstaniu „intermedium”. Jedno zresztą nie wyklucza drugiego. Jeśli przyjąć przedstawione w rozdziale pierwszym tezy Dicka Higginsa, że intermedia istniały od najdawniejszych czasów, to pojęcie „czystego” medium staje się

---

<sup>1</sup> W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Gućzalska, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005, s. 133.

swego rodzaju niedorzecznością<sup>2</sup>, natomiast określenie przedmiotu badań estetyki intermedialności jako intermedium znajduje pełne uzasadnienie.

Zaproponowany punkt widzenia pozwala bowiem na śledzenie relacji intermedialnych, które mimo że zachodzą między mediami, to jednak w obrębie jednego uniwersum, jakim są media (audio)wizualne. Z tego również względu wyznaczona perspektywa teoretyczna umożliwia włączanie intertekstualności, intersemiotyczności i interkonektywności w zakres relacji intermedialnych między strukturami ikonicznymi. Ten typ relacji uświadamia relacyjność współczesnych mediów, która jest wynikiem usieciowienia i mediatyzacji kultury audiowizualnej. Dominującą rolę pełnią w niej bowiem media posługujące się obrazem jako środkiem wyrazu.

Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że badanie relacji zachodzących w obrębie jednego medium było już wielokrotnie podejmowane. Jako przykład tego rodzaju (inter)medium Ryszard W. Kluszczyński wymienia:

Wideo, [które – przyp. K. C.] ze względu na swoją złożoną, wielomedialną genezę, od samego początku i w stopniu większym niż w przypadku wcześniej stworzonych mediów, skłaniało do traktowania go jako twór intermedialny, to znaczy taki, który nie zbiera w sobie charakterystycznych cech różnych rodzajów sztuki (*resp.* różnych mediów), lecz uruchamia i podtrzymuje dialog pomiędzy nimi<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Z tą konkluzją zgadza się również Yvonne Spielmann, która cytując Niklasa Luhmanna, dochodzi do wniosku, że medium nigdy nie można uważać za „czyste”, bowiem już samo jego pojęcie jest związane z różnicą między nim a formą, która z jednej strony konstruuje medium, a z drugiej uwidacznia różnice między mediami. Strukturalna różnica widoczna jest szczególnie w paradoksie autoreferencyjności i pojawia się zdaniem Luhmanna przede wszystkim w mediach komunikacyjnych. To oznacza, że media wytwarzają w pierwszym rzędzie formy, które je różnicują. Zob. Y. Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, Wilhelm Fink Verlag, München 1998, s. 36–39.

<sup>3</sup> R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Rabid, Kraków 2002, s. 76.

Wideo jest zaliczane do typowych intermediów, których powstanie i dalszy rozwój był uzależniony od nawiązywanych relacji z innymi mediami. Tę cechę wideo przejęło od filmu, który pełnił rolę ośrodka *correspondance des arts* w pierwszej połowie dwudziestego wieku.

W myśl przedstawionych przeze mnie ustaleń teoretycznych przedmiot estetyki intermedialności może być więc rozumiany dwojako. W jego zakres wchodzi wszelkie relacje intermedialne, do których zaliczamy: intertekstualność, intersemiotyczność i interkonektywność, ale mogą nim być również intermedia, które powstają w wyniku wzajemnego oddziaływania mediów. Jak nietrudno się domyśleć ich zakres nie ogranicza się tylko do mediów (audio)wizualnych.

Do intermediów zaliczamy bowiem: poezję wizualną, muzykę wizualną, sztukę światła, fotografię intermedialną, film, wideo, wideoklipy, sztukę telewizyjną, animację komputerową, kino interaktywne, net art, holografię, teatr, balet i multimedialne przedstawienia performatywne. Nie wszystkie z wymienionych mediów ujawniają tendencje intermedialne w takim samym stopniu, są wśród nich typowe intermedia (film, wideo) ukształtowane niejako w dialogu z innymi mediami, ale są również takie media, które ten dialog podejmują w mniejszym stopniu. W obecnej sytuacji żadne z wymienionych tutaj mediów nie może się obyć bez tych relacji z innymi mediami, ponieważ intermedialność staje się powoli jedną z podstawowych strategii twórczych na polu współczesnej sztuki

### 3.2 OD INTERTEKSTUALNOŚCI DO INTERSEMIOTYCZNOŚCI

Nowe technologie medialne przyczyniają się zarówno do „usieciowienia”, jak i mediatyzacji współczesnej kultury, które są cechą procesów globalizacyjnych i wszelkich innych wymiarów życia społecznego, a także kultury artystycznej<sup>4</sup>. Jednak owo „usieciowienie” dotyczy głównie odbiorców i uczestników kultury audiowizualnej.

<sup>4</sup> Zob. T. Goban-Klas, *Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne S.A., Warszawa 2005, s. 165–262.

Dlatego w tym wypadku możemy również mówić o konwergencji, która zachodzi w umysłach pojedynczych konsumentów obrazów medialnych poprzez ich interakcje społeczne. Każdy z nas tworzy swoją własną mitologię z informacji uzyskanych w przekazach medialnych i przekształca w potencjał, który nadaje sens naszemu życiu codziennemu<sup>5</sup>. „Kultura konwergencji” znajduje swe „lustrzane odbicie” w koncepcji interkonektywności W. Russella Newmana, który opisuje „logikę” nowych technologii medialnych. W tym znaczeniu interkonektywność odnosi się do swobodnego łączenia mediów i wzajemnych relacji między nimi, tworzących uniwersalną sieć przekazywania informacji w środkach komunikowania masowego<sup>6</sup>. Ten proces zachodzi w obrębie mediów, natomiast konwergencja dotyczy ich użytkowników (odbiorców).

Biorąc pod uwagę opisaną transformację kultury audiowizualnej i zdając sobie sprawę, że podstawową cechą mediów uczestniczących w procesie mediatyzacji jest inter-relacyjność, postanowiłem uczynić ją przedmiotem badań estetyki intermedialności. Ta perspektywa ujmuje analizowane zjawisko w kontekście współczesnej refleksji nad kulturą, a ponadto rzuca światło na jej komunikacyjny i wizualny charakter, który stał się podstawą do dalszych rozważań poczynionych w tym rozdziale. W prezentowanej tutaj koncepcji zakres relacji intermedialnych rozciąga się od intertekstualności poprzez intersemiotyczność aż do interkonektywności.

Intertekstualność jest sferą powiązań, odniesień, aluzji i relacji międzytekstowych, w których uczestniczy dzieło sztuki. Każdy tekst sytuuje się w relacji do innych tekstów, dokonując licznych transformacji (naśladownictwo, kontynuacja, korespondencja, a nawet

---

<sup>5</sup> Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 7–10.

<sup>6</sup> W. R. Neuman, *The Future of the Mass Audience*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, s. 12. Cyt. za: T. Goban-Klas, P. Sienkiewicz, *Spółczesność informacyjna: szanse, zagrożenia, wyzwania*, Wydawnictwo Fundacji Postępu Telekomunikacji, Kraków 1999, s. 91.

jego podważenie lub odrzucenie)<sup>7</sup>. Intermedialne relacje, w które wchodzi dzieło literackie z innymi mediami (malarstwo, muzyka, film), są traktowane jako przejawy intertekstualności.

Relacje te opierają się na zjawisku dialogowości<sup>8</sup> z tekstami wypełniającymi intertekstualną przestrzeń, w której dokonuje się relatywizacja kodów semantycznych, reprezentowanych przez poszczególne teksty. Istotę tych relacji określiła Julia Kristeva (twórczyni pojęcia intertekstualności), według której „każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu”<sup>9</sup>.

W świetle tej koncepcji tekst to nic innego jak przekaz medialny, który może być rozumiany szeroko. Roland Barthes pod tym pojęciem rozumie nie tylko tekst literacki, ale również przekaz ikoniczny i reklamę. Semiotyka jest obecnie nauką, która dominuje w teorii komunikacji społecznej. Najdobitniej można to zauważyć na przykładzie założeń Johna Fiskego, który pisze, że:

[...] w nauce o komunikowaniu istnieją dwie główne szkoły. Pierwsza widzi komunikację jako przekaz wiadomości. Zajmuje się sposobem, w jaki nadawca wiadomości koduje i dekoduje. Bada też rodzaj środka przekazu, z jakiego skorzystał nadawca, a także wydajność i dokładność przekazywania wiadomości.

[...] Druga ze szkół uważa komunikację za produkcję i wymianę znaczeń. Zajmuje się tym, w jaki sposób informacje i teksty wchodzi w interakcje z ludźmi, w wyniku czego powstają znaczenia. Szkoła ta zajmuje się rolą tekstu w naszej kulturze. Używa takich terminów jak „oznaczanie” i nie uważa nieporozumienia za dowód błędnej komunikacji. Błędy te mogą wynikać z różnic kulturowych pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Badania nad komunikacją to

<sup>7</sup> Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewicz, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000, s. 218–219.

<sup>8</sup> Zob. W. Rapak, *Bachtinowskie korzenie intertekstualności, w: Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. B. Sosień, Universitas, Kraków 2002, s. 35–59.

<sup>9</sup> Cyt. za: M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 187.



badania tekstu i kultury. Główną metodą badań jest tu semiotyka (nauka o znakach i znaczeniach) i szkołę tę będą nazywał właśnie szkołą semiotyczną<sup>10</sup>.

Ten punkt widzenia pozwala traktować media niezależnie od struktury przekazu jako teksty, które ulegają integracji w ramach określonego systemu mediów. Poszczególne składniki (a konkretnie struktury semantyczne) kilku tekstów/mediów mogą swobodnie między sobą oddziaływać. W ten sposób dokonuje się intertekstualny dialog, w którym – jak pisze Barthes – „każdy tekst może stopniowo wchodzić w kontakt z dowolnym systemem: inter-tekst nie posiada innego prawa poza nieskończonością repryz”<sup>11</sup>.

Z kolei Ryszard Nycz twierdzi, że relacje międzytekstowe obejmują obecnie nie tylko wewnątrzliterackie odniesienia, ale także, a może przede wszystkim, związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i również intersemiotyczne powiązania z mediami wizualnymi (sztuki plastyczne, film, komiks etc.) i muzyką<sup>12</sup>. Intertekstualność stała się więc niemal paradygmatem estetyki postmodernistycznej i w takim kontekście umieszcza ją Mieczysław Dąbrowski pisząc o zjawisku intratekstualności, które według niego daje się zauważyć przede wszystkim w literaturze<sup>13</sup>.

Idea intertekstualności osiągnęła ogromne znaczenie w filozofii poststrukturalistycznej, a w konsekwencji także w *cultural studies*, rozwijających się pod wpływem refleksji Derridy i Barthes'a, w której odnajdujemy przekonanie, że:

[...] znaczenie tekstu jest niestabilne i nie można go ograniczyć do pojedynczych słów, zdań czy fragmentów. Nie istnieje żadne

<sup>10</sup> J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Wydawnictwo Astrum, Wrocław 1999, s. 16.

<sup>11</sup> R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 254.

<sup>12</sup> Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 61.

<sup>13</sup> Zob. M. Dąbrowski, *Postmodernizm: myśl i tekst*, Universitas, Kraków 2000, s. 118.

pojedyncze źródło sensu – znaczenie jest raczej wynikiem związków między tekstami, czyli intertekstualności<sup>14</sup>.

Intertekstualność pełni więc rolę czynnika tworzącego znaczenie, które można odnaleźć w każdym intermedium, powstałym w wyniku opisanego procesu oddziaływania tekstów medialnych. Jednak na tym nie koniec, intertekstualność rozpatrywana jako rodzaj relacji intermedialnej uwypukla tekstualną i strukturalną wspólnotę mediów, która stanowi podłoże wszelkich relacji intermedialnych. Wspomniana wspólnota mediów wyjątkowo dobitnie ujawnia się w koncepcji intertekstualności, opisananej przez Fiskego w *Television Culture*, która odnosi się do generowania znaczeń kulturowych za pomocą tekstów medialnych<sup>15</sup>.

We wspomnianym aspekcie wyjątkowo trafna wydaje się koncepcja Seweryny Wysłouch, która twierdzi, że:

[...] strukturalna wspólnota sztuk [mediów – przyp. K.C.] nie polega na powtarzalności tych samych elementów czy motywów, ale na przeprowadzaniu tych samych operacji, wykonywanych w innym materiale: w języku, na płótnie czy na ekranie. [...]

Strukturalna wspólnota sztuk polega więc na obecności tych samych operacji intertekstualnych, przeprowadzonych w różnym materiale: zestawiania i utożsamiania odrębnych zjawisk na zasadzie kontrastu lub analogii czy też deformowania: pomniejszania i powiększania, wyodrębniania itp. Wszystkie te operacje prowadzą do zmian znaczeniowych, unieważniają referencje i uruchamiają dodatkowe konotacje. Jako dogodny przykład może służyć operacja reifikacji<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 108.

<sup>15</sup> Zob. J. Fiske, *Television Culture*, Methuen, London 1987.

<sup>16</sup> S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. St. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Universitas, Kraków 2004, s. 23–24.

Z tego właśnie przekonania wypływa chęć potraktowania związków literatury z innymi mediami (sztuki wizualne, film) jako przekładu intersemiotycznego<sup>17</sup>. Poszukując argumentacji dla tego punktu widzenia Wysłouch powołuje się na metasemiotykę Algirdasa J. Greimasa podkreślając, że w tym ujęciu:

[...] semiotyka staje się uniwersalną dziedziną, integrującą wszelkie przejawy działalności człowieka. Jedność sensu i homologia operacji sensotwórczych gwarantują tożsamość planu treści rozmaitych dyscyplin i gałęzi wiedzy. Teoria Greimasa prowadzi więc do wyjaśnienia strukturalnej wspólnoty sztuk<sup>18</sup>.

W myśl przedstawionych założeń intertekstualność i intersemiotyczność można zaliczyć do relacji intermedialnych, gdyż wykazują one duży udział w nawiązywaniu dialogicznych powiązań mediów językowych, np. literatury z innymi mediami (sztuki plastyczne, muzyka, film). Za przyjęciem tego punktu widzenia przemawia również koncepcja zakładająca, że intermedialność jest szczególnym rodzajem intertekstualności<sup>19</sup>, a idąc dalej także intersemiotyczności. To powiązanie intersemiotyczności z intertekstualnością i włączenie ich do relacji intermedialnych wypływa z następujących pobudek:

<sup>17</sup> Zob. m.in.: T. Brzozowski, *Od obrazów dostownych do obrazów słownych (o badaniu związków poezji dwudziestolecia międzywojennego ze sztukami wizualno-plastycznymi)* w: *Interdyscyplinarność i semiotyka w kulturze i nauce*, red. G. Szopa, E. Tierling, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1996, s. 81–92; M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974; S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 157–183.

<sup>18</sup> S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne...*, op. cit., s. 10. Ten punkt widzenia został przedstawiony w poszerzonym zakresie. Zob. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 65–74.

<sup>19</sup> Ten punkt widzenia przejawia się w artykule: K. Prümm, *Intermedialität und Multi-medialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder*, w: *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*, red. R. Bohn, E. Müller, R. Ruppert, Editions Sigma, Berlin 1988, s. 195–200. Na temat pojmowania intermedialności jako rodzaju intertekstualności pisałem w rozdziale pierwszym.

1. intertekstualność została przejęta ze strukturalizmu i semiotyki, nauk o wspólnym ukierunkowaniu metodologicznym, dla określenia korespondencji sztuk (mediów) zachodzącej w obrębie tekstów i systemów znakowych<sup>20</sup>;
2. w niektórych sytuacjach wizualne elementy tych relacji mają charakter językowy, a nie plastyczny; najlepszym tego przykładem jest kategoria obrazowości pośredniej w poezji<sup>21</sup>;
3. intersemiotyczność potwierdza przekonanie o strukturalnej wspólnocie sztuk/mediów i transpozycji literatury na inne systemy znakowe (przekład intersemiotyczny)<sup>22</sup>.

Intertekstualność rozpatrywana jako przedmiot badań estetyki intermedialności znajduje swe pole interpretacyjne w problematyce

<sup>20</sup> Przyjęcie tego założenia wiąże się również z uznaniem semiologicznej typologii sztuk (mediów) wprowadzonej przez Emila Benveniste'a, według którego: „1. literatura – bazująca na języku naturalnym – jest systemem zaopatrzonym w gramatykę (spójny zespół reguł), w definitywny i definiowalny zespół jednostek elementarnych (znaków), które (wedle dających się określić reguł generatywno-transformacyjnych) tworzą znaki coraz wyższego rzędu – »figury«; 2. muzyka (w każdym razie muzyka »tradycyjna«, »tonalna«) – jest systemem o »mocnej« gramatyce i jasno wyodrębnionych jednostkach podstawowych (»nutach«), które wszakże nie posiadają same przez się żadnej mocy semantycznej; 3. sztuki plastyczne (zwłaszcza malarstwo figuratywne) stanowią system zależny, mimetyczny, o bardzo »mocnej« semantyce (opartej na znakowych ikonach), ale nie pozwalających w żadnej mierze wyodrębnić sensownych jednostek podstawowych (znaków)”. St. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, w: *Intersemiotyczność...*, op. cit., s. 13–14.

<sup>21</sup> Zob. S. Wysłouch, *Literatura i obraz...*, op. cit., s. 18. Wysłouch cytuje Janusza Sławińskiego, który twierdzi, że „»Obrazowość« w poezji ma charakter lingwistyczny, a nie plastyczny. Jest funkcją zdarzeń dokonujących się w obrębie sekwencji brzmień i sensów. Obraz poetycki to spięcie wywołane nagłą reinterpretacją znaku językowego przez inny znak”. J. Sławiński, *Dzieło – Język – Tradycja*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1974, s. 115.

<sup>22</sup> W tym zakresie mieści się również problematyka wielokodowości i przekazów mieszczących się między „tekstem” a „obrazem”. Zob. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne. Problemy metodologiczne*, w: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 352–357.

adaptacji filmowych<sup>23</sup>. Ta perspektywa teoretyczna łączy intertekstualność z intersemiotycznością. Tego rodzaju stanowisko teoretyczne porzucam także w koncepcji Maryli Hopfinger, która uznaje adaptacje filmowe za swoiste przekłady znaczeń kulturowych w różnych systemach semiotycznych. Adaptacja filmowa utworu literackiego okazuje się więc przekładem intersemiotycznym, który jest swoistym odczytaniem, interpretacją literackiego pierwowzoru i swobodną operacją obejmującą każdą możliwą relację między literaturą a filmem, od tzw. wiernej ekranizacji aż po adaptację „na motywach” utworu literackiego<sup>24</sup>. Przeciwno takiemu rozumieniu przekładu intersemiotycznego, w wypadku adaptacji filmowej, wielokrotnie występowała Alicja Helman, dowodząc, że:

Hopfinger wprowadza [...] pojęcie poziomów przekładu intersemiotycznego wyróżniając ich trzy: 1. poziom elementów znaczących; 2. poziom relacji elementów znaczących i znaczonych w aspekcie budulcowo-znaczeniowym i 3. poziom relacji elementów znaczących i znaczonych w aspekcie znaczeniowo-kulturowym. Pierwszy poziom, który tu nazwałam poziomem tworzywa, jest nieprzekładalny, drugi – przekładalny częściowo, trzeci – przekładalny. O przekładzie można więc mówić dopiero w odniesieniu do sensów większych całości znaczących<sup>25</sup>.

Przytoczone uwagi wykazują, że o wiele zężczniej jest zaliczyć adaptacje filmowe do przejawów intertekstualności, niż do intersemiotyczności, ponieważ w tym ostatnim wypadku nie można mówić

<sup>23</sup> Ten punkt widzenia reprezentują autorzy esejów zawartych w zbiorze *Intermedialność – Intermedialität*, red. R. Lewicki i I. Ohnheiser, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001, s. 23–96.

<sup>24</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe...*, op. cit., s. 88–89.

<sup>25</sup> Zob. A. Helman, *Dziesięć tez na temat adaptacji filmowych*, w: *Wokół adaptacji filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Centralny Gabinet Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź 1997, s. 8; zob. też: T. Miczka, *Adaptacja*, w: *Słownik pojęć filmowych*, t. X, red. A. Helman, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998; A. Helman, *Modele adaptacji filmowej*, „Kino” 1979, nr 6; A. Helman, *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia do problematyki*, w: *Film. Sztuka i ideologia*, red. J. Trzynadłowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1981.

o pełnej przekładalności medium literackiego na filmowe. Wręcz przeciwnie, wprowadzenie pojęcia intersemiotyczności do problematyki adaptacji filmowych komplikuje uchwycenie ich istoty. Intersemiotyczność staje się bowiem bliska pojęciom stosowanym w poetyce, które ukształtowane zostały na bazie badań literaturoznawczych. Tak rozumiana poetyka<sup>26</sup> może posłużyć do badania tekstów polisemiotycznych, czyli mediów mieszanych, a nie intermediów.

Intersemiotyczność jest więc rodzajem relacji intermedialnych aktywizujących dialog między mediami pojmowanymi jako systemy semantyczne. Czy można mówić o intersemiotyczności w sytuacji, kiedy systemy znakowe wzajemnie na siebie oddziaływające zachowują w pełni swą odrębności? Według mnie – nie, ponieważ specyfiką relacji intermedialnych jest to, że media w nich uczestniczące integrują się ze sobą do tego stopnia, iż tracą samodzielność semantyczną.

Pojmowanie intersemiotyczności jako przedmiotu badań estetyki intermedialności prowadzi nas również w stronę takich zagadnień

---

<sup>26</sup> Zdaniem Ewy Szczęsnej „[...] wśród narzędzi poetyki znaleźć można aliterację czy kalambur, które odnoszą się wyłącznie do tekstów słownych (są działaniami na słowach), jak i metaforę, epitet, symbol, paralelizm, czy choćby narrację, a więc pojęcia, które posłużyć mogą do opisu wszelkiego typu tekstualności. Fakt, iż poetyka wypracowała takie narzędzia w toku badań nad literaturą, nie świadczy o specjalnej pozycji literatury w świecie sztuki, ale raczej o tym, że w różnych rodzajach sztuki odnaleźć można analogiczne struktury tekstowe. [...] Poetyka jako nauka o budowie utworu pozwala określić miejsca wspólne w przekazach reprezentujących różne dziedziny sztuki. [...] Prezentuje sztukę jako akt twórczego myślenia będącego swoistą jednością wypowiedzianą się za pośrednictwem znaków obrazowych, dźwiękowych, słownych. Znaki te aktywnie uczestniczą w kreacji określonych typów tekstów, kształtując medium literatury, teatru, filmu, komiksu i innych. W efekcie analogiczne struktury myślowe »wypowiadają się« w różnych systemach semiotycznych. Poetyka, odnosząca się do zasad tworzenia, ujawnia je w różnych tekstach, niezależnie od organizacji semiotycznej przekazu, wyznaczając wspólnotę myślową przekazów polisemiotycznych.

Poetyka zatem z jednej strony wskazuje na podobieństwo struktur myślowych obecnych w przekazach literackich, filmowych, malarskich, internetowych, z drugiej natomiast ujawnia różnice między tekstami kreowanymi w odmiennych mediach, potwierdzając tym samym uczestnictwo semiosfer, jak i mediów w tworzeniu znaczeń”. E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, w: *Intersemiotyczność...*, op. cit., s. 30.

jak muzyczność dzieła literackiego czy muzyka w literaturze. Wymienione zagadnienia były już analizowane w tym kontekście i dotyczyły elementów współlistnienia muzyki i poezji (muzyka wokalna) oraz wpływów muzyki na literaturę i odwrotnie<sup>27</sup>. Z tego powodu, jak podkreśla Andrzej Hejmej:

Intersemiotyczne uwikłania dzieła literackiego, pomimo wielu przeszkód w ich dostrzeganiu i efektywnym analizowaniu, coraz częściej stanowią pośród współczesnych studiów literackich przedmiot odrębnej refleksji<sup>28</sup>.

Hejmej analizuje „muzyczność” jako relacje zewnątrztekstowe (intertekstualne) i wewnątrztekstowe (intratekstualne)<sup>29</sup>, natomiast Michał Głowiński widzi tę kwestię w nieco innej optyce, twierdząc, że:

Literackość muzyki przejawia się w – bezpośrednich bądź pośrednich – dążeniach do wyjścia z tworzywa i przewyciężania jego naturalnych ograniczeń. Muzyczność literatury ujawnia się w dążeniu do wejścia w tworzywo, a dokładniej w jego warstwę brzmieniową. Ale i temu towarzyszy – i tu w przeciwieństwie ujawnia się analogia – dążenie do przewyciężenia naturalnych ograniczeń tworzywa. Tylko że są to ograniczenia inne: w pierwszym przypadku – ubóstwo semantyczne, w drugim – ubóstwo możliwości brzmieniowych<sup>30</sup>.

Relacje intertekstualne i intersemiotyczne wyraźnie ciążą w kierunku intermedialnym, co szczególnie mocno widać na przykładzie analiz poczynionych w książce *Literatura i semiotyka*, w której Wysłouch rozpatruje „malarskość” literatury<sup>31</sup>. Problematyka relacji

<sup>27</sup> Zob. C. S. Brown, *The Writing and Reading of Language and Music: Thoughts on Some Parallels between Two Artistic Media*, „Yearbook of Comparative and General Literature” 1984, nr 33, s. 7-18.

<sup>28</sup> A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 8-9.

<sup>29</sup> Zob. ibidem, s. 53-67.

<sup>30</sup> M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Universitas, Kraków 2002, s. 115.

<sup>31</sup> Zob. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka...*, op. cit., s. 85-94.

intersemiotycznych i intertekstualnych ma obecnie coraz większe kręgi zwolenników w teorii mediów. W niektórych wypadkach bywa nawet włączona również w perspektywę refleksji nad intermedialnością. Jednak za każdym razem odbywa się to przy użyciu założeń, które pozwalają uniknąć nadużyć opisanych w odniesieniu do adaptacji filmowych. Nie ma bowiem pełnej przekładalności semiotycznej między mediami językowymi a (audio)wizualnymi.

Mimo wskazanych ograniczeń Beata Śniecikowska, pisząc o intermedialności sztuki Franciszki i Stefana Themersonów, rozpatruje relacje między literaturą a sztukami plastycznymi i filmem jako intertekstualne albo intersemiotyczne<sup>32</sup>. Odwołuję się do książki Śniecikowskiej głównie z tego powodu, aby wykazać, że intertekstualność nie ogranicza się tylko do związków literatury z innymi sztukami, ale może stanowić narzędzie służące do badania relacji mediów (audio)wizualnych z innymi mediami. W tej kwestii zgadzam się z przekonaniem autorki, że

Relacje film – literatura, a nawet film – literatura – plastyka, wiązać się mogą także z transpozycją medium literackiego w filmowe. Przekład utworu ułożonego w jednym tworzywie na środki innego przekaznika otwiera artystom (i badaczom) wiele dróg działania. [...] Okazuje się bowiem – a dowodzi tego m.in. twórczość Themersonów – że możliwe jest także przełożenie na ekran utworów tak „niesceniczych” i „niefilmowych” jak nastrojowe liryki czy nieepickie bynajmniej poematy<sup>33</sup>.

Opisany przykład ujawnia, że relacje intertekstualne i intersemiotyczne możemy identyfikować z intermedialnymi. Ta prawidłowość wynika z wszelkich prób traktowania mediów (audio)wizualnych jako tekstu ikonicznego, a także z procesów, które zwracają uwagę, że przekaz językowy (literatura) posiada również substancję ikoniczną<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005, s. 305–396.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 310–311.

<sup>34</sup> Zob. R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara i S. Wysłouch, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 139–158.



To właśnie ta substancja jest podstawą relacji intermedialnych opartych na intertekstualności i intersemiotyczności, które wkraczają na teren refleksji na temat mediów (audio)wizualnych.

Podobna sytuacja daje o sobie znać również na obszarze sztuki malarskiej. Stanisław Czekalski uważa, że podstawą nawiązywania związków międzyobrazowych przez malarstwo jest intertekstualność, która może posłużyć do interpretacji wpływu jednego obrazu na drugi<sup>35</sup>. W kontekście poczynionych przeze mnie ustaleń związki międzyobrazowe można rozumieć jako relacje między mediami posługującymi się obrazem, które są warunkowane przez intertekstualność i intersemiotyczność<sup>36</sup>.

Szczególnie ciekawe mogą okazać się tutaj poglądy Normana Brysona, wyprowadzone z semiologii Barthes'a. Badacz twierdził bowiem, że wizualna struktura obrazu może się okazać znacząca, jeżeli zaczyna funkcjonować jako tekst, a także daje się przy użyciu konotacji i denotacji sprowadzić na poziom języka werbalnego. Tego rodzaju redukcja powoduje, że *signifié* obrazu wplata się w intertekstualną sieć odniesień. Jednak wizualność obrazu nie poddaje się opisanej redukcji bez reszty, w mniejszym lub większym stopniu wymykając się tego rodzaju procesom narzuca odbiorcy swój pozatekstowy, niejęzykowy, ale zmysłowy i „czysto” wizualny charakter. Ta szczególna cecha stanowi poważne ograniczenie dla wszelkich intertekstualnych

---

<sup>35</sup> Zob. St. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006, s. 198–222.

<sup>36</sup> Por. *ibidem*, s. 85. W związkach międzyobrazowych (wzajemnych wpływach jednego obrazu na drugi) ważne są jedynie te podobieństwa, które mają znaczenie dla interpretacji obrazu i należy je odróżnić od tych pozostających po stronie samego artysty. W tym sensie podobieństwo nie jest żadną cechą immanentną struktury obrazowej, ale stanowi niejako jedynie ślad, który nie należy ani do wnętrza obrazu, ani nie sytuje się poza jego obrębem. Jest – używając terminologii Jacques'a Derridy – paregonem – nierozstrzygalnym stykiem tego, co obraz zawiera i czego w nim nie ma, który powoduje, że obraz przyjmuje znamię innego obrazu, a następnie wtapia je w swą własną postać, a przez to zmienia i różni od samego siebie. Zob. J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 45–96.

relacji, które nie nawiązują się w tym wymiarze<sup>37</sup>. Na marginesie można wspomnieć, że ograniczenie to nie dotyczy intermedialności, z czego wynika, że intertekstualność i intersemiotyczność stanowią tylko wąską sferę relacji intermedialnych, które poddają się redukcji do tekstu i nie odnoszą się do sfery zmysłowej percepcji.

Trzeba jednak przyznać, że rozwój kultury audiowizualnej spowodował, iż intertekstualność i intermedialność stały się nie tylko strategiami komponowania tekstów, ale również wpływają na kształtowanie się potrzeb rynkowych społeczeństwa konsumpcyjnego, którego ideologia w coraz większym stopniu wyznacza estetykę filmów, programów telewizyjnych i gier komputerowych<sup>38</sup>. Ta prawidłowość doprowadziła do tego, że intertekstualność i intersemiotyczność stały się pojęciami współczesnej wiedzy o literaturze i sztuce, a także, w konsekwencji opisanych przemian, wiedzy o mediach. Pojęcia te diametralnie rozszerzyły swoje pole znaczeniowe o kategorie opisu budowy i znaczenia tekstu, które doprowadziły do powstania innych tekstów, architekstów i możliwości ich rozpoznania w procesie poznania kulturowego oraz komunikowania społecznego<sup>39</sup>.

Symptomatycznym przykładem opisanej tendencji są badania medioznawcze prowadzone przez Lisę Taylor i Andrew Willisa, którzy twierdzą, że

Kategoria intertekstualności zyskuje w ostatnich czasach coraz większe znaczenie w analizach mediów. Częstotliwość jej zastosowań wynika głównie z wpływu rozmaitych teorii wywodzących się z postmodernizmu na myślenie o współczesnych produktach medialnych i ich analizę<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Zob. N. Bryson, *Intertextuality and Visual Poetics*, „Critical Texts” 1987, nr 2, s. 5–20.

<sup>38</sup> Zob. A. Ogonowska, *Międzyprzestrzenie dyskursu: intertekstualność i intermedialność. Analiza zjawisk w kontekście wybranych tekstów audiowizualnych, literackich i literaturo-wych*, „Przegląd Humanistyczny” 2006, nr 2, s. 15–28.

<sup>39</sup> Zob. R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006, s. 153–180.

<sup>40</sup> L. Taylor, A. Willis, *Medioznawstwo. Teksty, instytucje i odbiorcy*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 86.

Wpływ teorii postmodernistycznych na współczesną analizę mediów nie podlega dyskusji. Ale jednocześnie w coraz większym stopniu zyskują znaczenie inne przykłady odczytania mediów, które operują pojęciami pochodzącymi z analizy semiotycznej albo ideologicznej.

Wymienione przykłady uświadamiają, jak szerokie może być pole odczytań relacji intertekstualnych i intersemiotycznych. Trudno też nie oprzeć się wrażeniu, że relacje te konstruują pole dialogu między mediami. Intermedialność współczesnych mediów opiera się na szeroko rozumianych procesach relacji intertekstualnych i intersemiotycznych, w których biorą udział zarówno media, w naturalny sposób wykorzystujące język i tekst, oraz media (audio)wizualne. Jednak opisana integracja mediów burzy ich wewnętrzny podział na media wizualne i językowe, gdyż jedno i drugie są w gruncie rzeczy tylko różnymi odmianami mediów tekstowych.

Ta sytuacja daje się szczególnie odczuć we wszelkich próbach klasyfikacji i podziału mediów. Znamienny głos w tej kwestii zajmuje W. J. Thomas Mitchell, który pisze, że:

Przy bliższym zbadaniu okazuje się, że wszystkie tak zwane media wizualne angażują również inne zmysły (szczególnie dotyk i słuch). Wszystkie media [wizualne – przyp. K.C.] są z punktu widzenia modalności zmysłowej (*sensory modality*) „mediami mieszanymi”<sup>41</sup>.

Media wizualne, w najszerszym tego słowa znaczeniu, włączającym w swój zakres również media posługujące się ruchomym obrazem i dźwiękiem, stanowią ramę teoretyczną obejmującą wszystkie intermedia. Ten punkt widzenia znajduje również potwierdzenie w hybrydycznej strukturze mediów, nazywanych przeze mnie „(audio)wizualnymi”. Przyjęcie takiego założenia w oczywisty sposób wynika z konkluzji Mitchella. Przytoczone przykłady ukazują, że relacyjność mediów (audio)wizualnych rozciąga się obecnie od intertekstualności do interkonektywności. Teoria tekstu i perspektywa

---

<sup>41</sup> W. J. T. Mitchell, *Nie istnieją media wizualne*, przeł. M. Bokiniec, „Panoptikum” 2006, nr 5, s. 313.

semiotyczna próbują w najbardziej rozbudowanej formie zintegrować wszystkie aspekty mediów funkcjonujących we współczesnej kulturze.

### 3.3 INTERMEDIA

W wypadku mediów (audio)wizualnych wydaje się już kwestią bezsporną, że medialną między-przestrzenią, w której zachodzą współczesne procesy intermedialne jest ikonosfera<sup>42</sup>. To właśnie w jej obrębie albo, bardziej precyzyjnie, przy udziale mediów kształtujących jej wymiar zachodzi intermedialny dialog. Media współtworzące ikoniczny wymiar kultury są szczególnie predestynowane do podjęcia procesów intermedialnych. W ich bowiem wzajemnych relacjach zachodzi większość opisywanych przeze mnie zjawisk. Można więc postawić tezę, że media (audio)wizualne stają się powoli synonimem współczesnych intermediów.

Dwudziesty wiek okazał się wiekiem kultury audiowizualnej, reprezentowanej przez dynamicznie rozwijające się medium filmowe, które w pierwszych jego dekadach ukształtowało paradygmat wizualności i widzenia za pomocą obrazów reprodukowanych przez to medium. Ten paradygmat uległ dalszemu pogłębieniu w drugiej połowie dwudziestego wieku, kiedy pojawiła się telewizja, a potem kolejne media audiowizualne. Jak twierdzi Stanisław Piskor, „Wizualność filmu wpłynęła na literackie techniki narracyjne, natomiast telewizja wpłynęła na zmiany recepcyjne w sposobie postrzegania świata”<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Warto w tym miejscu przypomnieć definicję ikonosfery, sformułowaną przez Mieczysława Porębskiego. Według niego „Otaczająca nas zewsząd ikonosfera – sfera, w której rodzą się wciąż nowe obrazy wzrokowe i dźwiękowe – stanowi obszar bezustannych oddziaływań informacyjnych systematycznie zauważanych, klasyfikowanych, weryfikowanych i wykorzystywanych przez człowieka, obszar jego ustawicznej obserwacji i eksploracji”. M. Porębski, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 18.

<sup>43</sup> St. Piskor, *Wizualizacja – konwencja – postawa*, w: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. B. Tokarz, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2002, s. 17–18.

Pojawienie się mediów (audio)wizualnych i ich dalszy rozwój bardzo dobitnie ujawnił się w procesach transformacyjnych innych już istniejących mediów, a także znacznie pogłębił wymianę między mediami. Biorąc pod uwagę wspomniane aspekty przyjąłem następujący porządek opisu intermediów: od poezji wizualnej do kina interaktywnego, uwzględniając kolejno wszystkie „pośrednie” transformacje intermedialne mediów (audio)wizualnych.

### 3.3.1 OD POEZJI WIZUALNEJ DO MUZYKI WIZUALNEJ

Intermedialna problematyka poezji wizualnej jest swego rodzaju przejściem od omówionych w poprzednim podrozdziale aspektów intertekstualności i intersemiotyczności, które dotyczą literatury w systemie sztuk wizualnych, do zagadnień tworzenia wizualnego wymiaru współczesnej kultury. Wśród intermediów poezja wizualna (poezja konkretna) zajmuje miejsce szczególne, gdyż stanowi jedno z najstarszych intermediów<sup>44</sup>. Dick Higgins twierdził, że

Z chwilą gdy aspekt wizualny wiersza przestaje być zjawiskiem przypadkowym, a staje się rzeczywistym elementem strukturalnym, wpływa on na strategię wiersza na kilka sposobów: 1) Przerwany zostaje impet naporu liniowego, albowiem oko musi się zatrzymać i wziąć pod uwagę także kształt. W ten sposób wprowadzony zostaje element statyczny. 2) Idea dzieła w mniej wyłączny sposób zależy od słów tekstu, a może nawet stać się w pewnym stopniu transcendentalna wobec tekstu słownego. 3) W przypadku wierszy wizualnych, które są zasadniczo wizualne, a tylko w mniejszym stopniu tekstualne – to jest słownych utworów poetycko-wizualnych – następuje podobna metamorfoza: aspekt werbalny staje się transcendentalny wobec jego wizualnego ucieleśnienia i powstaje możliwość takiego naporu kinetycznego, jaki mogą osiągnąć tylko nieliczne wizualne formy sztuki<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Pierwsze przykłady poezji wizualnej można odnaleźć w utworach antycznych. Zob. m.in. P. Rypson, *Piramidy – stońca – labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2002, s. 11–35.

<sup>45</sup> D. Higgins, *Strategia poezji wizualnej: trzy aspekty*, przeł. K. Brzeziński, w: idem *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. P. Rypson, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 163.

Omawiana przez Higginsa strategia poezji wizualnej dotyczy więc trzech aspektów: przerywania ciągłości liniowej, przekraczania granic tekstu werbalnego i tworzenia tzw. tekstu transcendentalnego. W ciągu kilkuwiekowej historii rozwoju poezji wizualnej zanika jej aspekt przedstawiający. Z tego powodu wizualność współczesnej poezji zbliża się do abstrakcji ekspresjonistycznej albo geometrycznej. Mimo że zostaje w niej zachowana forma, nie przypomina ona naturalnych przedmiotów, lecz ujawnia procesy działania przyrody<sup>46</sup>.

Przestrzenny aspekt poezji wizualnej był również podkreślany przez konkretystów<sup>47</sup>, których szeroki zasięg i wyrazisty program nie pozwala ignorować intermedialnego charakteru poezji wizualnej. W dużej mierze polega on bowiem na przełamaniu utrwalonej przez Gottholda E. Lessinga opozycji na „czasową” poezję i „przestrzenne” malarstwo. Według konkretystów poezja powinna być sztuką przestrzenną, a malarstwo sztuką uwzględniającą aspekt czasowy. Opisane transformacje doprowadziły do tego, że słowo zaczęło funkcjonować

---

<sup>46</sup> Jako przykład tego rodzaju strategii poezji wizualnej Higgins podaje „[...] »kaligram deszczowy« Apollinaire’a, [który – przyp. K. C.] ukazuje słowa rozrzucone wertykalnie na wzór padającego deszczu, a nie ułożone w kratownicę strony – jak gdyby padające krople można było sfotografować za pomocą zdjęć poklatkowych”. Ibidem, s. 168. Maryla Hopfinger, pisząc o niekonsekwencjach konkretystów, zwraca uwagę na wewnętrzną sprzeczność między postulatami izomorfizmu i niemimetyczności. Zob. M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 130–132. W ten sposób powstały dwa rodzaje poezji wizualnej: przedstawiająca i nieprzedstawiająca. Właśnie z tego względu proces wizualizacji w poezji przebiega dwojako. W pierwszym wypadku polega na przekształceniu słowa (lub zespołu słów) w znak ikoniczny, który staje się „obrazem” („wierszem-ikoną”), a w drugim na całkowitej desemantyzacji i transformacji słowa lub jego części (mamy tu do czynienia z „wierszem-ornamentem”). Zob. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka...*, op. cit., s. 121–134.

<sup>47</sup> Należeli do nich m.in. Eugen Gomringer, Decio Pignatari, Augusto i Heraldo de Compos, Max Bense, Timm Ulrichs, Klaus P. Dencker, Franz Mon, Emmett Williams, Bob Cobbing, Mary E. Solt, Jiří Kolař, Pierre Garnier, Marian Grześczak, Stanisław Drożdż, Marzenna Kosińska i Marianna Bocian. Zob. M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003, s. 166.

jako znak semantyczny w przestrzeni<sup>48</sup>. Słowa-przedmioty były więc umieszczane w przestrzeni publicznej: na ulicach i placach działając bezpośrednio na odbiorcę. Linearność tekstu została zakwestionowana, na rzecz jego przestrzennej struktury. Poezja konkretna wyznaczyła kres epoki Gutenberga – słowa drukowanego i tradycyjnej literatury<sup>49</sup>.

Poezja konkretna stała się więc symptomem przemian, które dokonały się na terenie kultury audiowizualnej. Koniec „galaktyki Gutenberga” wyznacza bowiem pewną cezurę, a – zdaniem Zbigniewa Suszczyńskiego – największe nadzieje związane z rewolucją hipertekstualną pokłada się w możliwościach przekroczenia linearności tekstów typu „gutenbergowskiego”<sup>50</sup>. Opisana tendencja została zapoczątkowana przez poezję wizualną, która przyjmuje struktury innych mediów wizualnych, co powoduje, że możemy mówić o wierszach „rzeźbiarskich” albo „fotograficznych”. Tego rodzaju rozróżnienia można dokonywać na podstawie „intermedialnej biegunowości pomiędzy orientacją tekstową bądź wizualną”<sup>51</sup>. Aspekt przemian orientacji tekstowej w wizualną trafnie uchwyciła Hopfinger, pisząc o przejściu od werbalnego do audiowizualnego typu kultury. Pierwszy z wymienionych był oparty na wynalazku Gutenberga i preferował język jako naczelny instrument komunikacji społecznej, natomiast drugi podważył opozycje ustalone przez kulturę werbalną i hegemonię słowa w procesie komunikacji<sup>52</sup>.

Z perspektywy przemian kultury audiowizualnej podobnego znaczenia nabiera również dzieło Jamesa Joyce’a *Finnegans Wake*

<sup>48</sup> W tym kontekście warto przytoczyć sugestię Higginsa, która mówi o tym, że: „Prze-strzeń [w poezji wizualnej – przyp. K. C.] nie jest [...] jedynie notacją – umownym symbolem zastępującym w najlepszym wypadku czas – co jest typową tendencją w poezji tradycyjnej. Stanowi ona raczej jednostkę strukturalną, która może służyć całemu szeregowi celów”. D. Higgins, *Strategia poezji wizualnej...*, op. cit., s. 168.

<sup>49</sup> S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka...*, op. cit., s. 116–117.

<sup>50</sup> Z. Suszczyński, *Koniec „Galaktyki Gutenberga”*, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, A. Kisielewska, Z. Suszczyński, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 1997, s. 146.

<sup>51</sup> Zob. D. Higgins, *Strategia poezji wizualnej...*, op. cit., s. 169–173.

<sup>52</sup> Zob. M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna...*, op. cit., s. 9–32.

(1939), które stanowi zapowiedź hipertekstualności, a także jednoczy składniki wizualne, audialne, kinetyczne i taktylne<sup>53</sup>. Tego rodzaju fuzje dają się zauważyć również w poezji wizualnej, która

Stara się przekroczyć specyfikę wypowiedzi językowej, odchodzi od tradycyjnego zapisu, szuka wielowymiarowości tkwiącej w znakach języka. Poezja ta analizuje materię języka i czyni ją przedmiotem swoich tekstów. Zajmuje się semiotycznym bytem znaków językowych, podkreśla materialną konkretność słów – werbalną i wizualną. Chce nadać nową moc staremu medium, zwraca się ku intermedialności. [...] Poezja konkretna programowo rozbudowuje wizualną, graficzną, przestrzenną stronę wypowiedzi. Proponuje bryłę, figurę i syntaksę płaszczyzny. Nadaje znakom językowym obrazowość. Słowo dotąd arbitralne i abstrakcyjne, staje się znakiem umownym i konkretnym, nabywa cech przedstawienia wizualnego<sup>54</sup>.

Poezja wizualna i konkretna wyrasta ze starożytnego przekonania o wspólnocie sztuk malarstwa i poezji, które wyznaczyło sposób formułowania myśli o sztuce słowa. Nie wydaje się zasadne, aby w tej kwestii doszukiwać się jedynie zapożyczeń plastycznej terminologii. Ważniejsze było bowiem podkreślenie strukturalnego pokrewieństwa malarstwa i poezji, odwołującego się do wspólnoty semiosfer właściwych obydwu sztukom<sup>55</sup>. Ta wspólnota trafnie została uchwycona przez Piotra Rypsona, który twierdzi, że

[...] poezja konkretna jest szczególnym stanem skupienia tekstu wizualnego (czasem o przewadze wartości dźwiękowych), zapisem, słowem – sprowadzonymi do funkcji znaku, który wskazując na formułujący go język, informuje o samym sobie<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> Zob. K. Loska, *Wokół „Finnegans Wake”*. James Joyce i komunikacja audiowizualna, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, s. 11–38.

<sup>54</sup> M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne...*, op. cit., s. 167–168.

<sup>55</sup> K. Bartol, *Korespondencja sztuk. Simonides i inni*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, nr 3, s. 25.

<sup>56</sup> P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989, s. 321.



Autoteliczna funkcja znaku w poezji wizualnej i konkretnej dały się również zauważyć na przykładzie „poezji dźwiękowej” i wizualnej notacji muzycznej. Higgins twierdzi, że:

Jeśli chodzi o notacje graficzne, mamy wiele przykładów zapisów kolistych czy w kształcie serca sprzed epoki nowożytnej. Przykładem późnogotyckiej notacji kolistej jest *Tout par Compass* autorstwa Baude’a Cordiera (XIV wiek), utwór wielokrotnie rejestrwany i drukowany. Także wzmiankowany już utwór Ceronego, *El Melopeo...* (1613), zawiera liczne przykłady zapisu szachowego czy krzyżowego autorstwa Ghiselina Danekertsza, holenderskiego kompozytora katolickiego epoki reformacji, który zbiegł do Italii i pracował głównie w Kaplicy Sykstyńskiej w Rzymie. Ale najbardziej chyba płodny kompozytor premodernista, stosując zapis fantazyjny, nie działał ani w epoce baroku, ani wcześniej. Był to wielki symfonista Józef Haydn, który zastosował notację kolistą w wielu kanonach chóralnych (w sumie w trzydziestu dwóch)<sup>57</sup>.



Baude Cordier,  
zapis nutowy pieśni  
w kształcie serca,  
XIV wiek

<sup>57</sup> D. Higgins, *Muzyka z zewnątrz?*, przeł. J. Holzman, w: *Nowoczesność od czasu postmodernizmu...*, op. cit., s. 145.

Przytoczone przykłady świadczą niewątpliwie o wzajemnym przenikaniu się mediów. Szczególnie ważne wydaje się jednak to, że opisane intermedia mieszczą się w zakresie mediów posługujących się wizualnymi środkami przekazu znakowego i jeszcze raz potwierdzają tezę, że współczesna ikonosfera jest podstawowym środowiskiem relacji intermedialnych.

### 3.3.2 FOTOGRAFIA INTERMEDIALNA

Wśród mediów, które posługują się „nieruchomym obrazem” (malarstwo, rysunek, grafika, rzeźba, architektura, sztuka światła i fotografia), to właśnie fotografia jest szczególnie predestynowana do nadania jej miana „intermedium”, choć termin ten bardziej prognozuje kierunek przyszłego jej rozwoju, niż określa istotę. Trudno bowiem uznać fotografię za medium powstałe w wyniku ewolucji polimedialnej hybrydy, ale w toku jej rozwoju ukształtowały się pewne tendencje, które można by nazwać „fotografią intermedialną”.

Jak twierdzi Marianna Michałowska:

W fotografii intermedialnej wartości techniczne narzędzia zostają usunięte w cień przez znaczenia związane z tekstualnym pojmowaniem rzeczywistości. Kiedy przyjrzymy się kilku realizacjom, w których artyści, obok innych środków artystycznych (jak instalacja czy malarstwo), używają języka obrazów technicznych [...], okaże się, że rozumienie takie zajmuje pozycję szczególną. Fotografia funkcjonuje jako jeden z „tekstów” wbudowanych w gmach kultury końca XX wieku<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> M. Michałowska, *Fotografia – pismo sztuk intermedialnych*, w: *Słowo w kulturze mediów*, red. Zb. Suszczyński, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1999, s. 201–202. Marianna Michałowska cytuje Viléma Flussera, który „obrazami technicznymi” nazywa zarówno fotografię analogową, jak i cyfrową. Zob. V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994, s. 53–67.

W ten sposób fotografia – podobnie jak film – została zaliczona do „tekstów kultury”, które w znaczący sposób wyznaczają jej wymiar wizualny. Z perspektywy historycznej dialog fotografii z innymi mediami pojawia się wkrótce po jej powstaniu. Fotografia kształtuje swoje środki wyrazu w korespondencji z innymi mediami, szczególnie malarstwem. Ten aspekt opisuje Urszula Czartoryska,

[...] z momentem pojawienia się fotografii malarze otrzymali i zaakceptowali – świadomie czy biernie – nowy wzorzec sprawdzający ich własną umiejętność rejestracji szczegółów, prześcigający się w obiektywizmie i drobiazgowości. Wzorzec ten zobowiązywał. Odtąd nie tylko fotografowie reżyserowali swoje portrety według obrazów wielkich mistrzów malarstwa, lecz – na odwrót – także dziesiątki malarzy zaczęło studiować fizjonomie i akcesoria ze skrupulatnością godną obiektywu, a klienci – stawiać im na wzór konterfekty wykonane w atelier fotograficznym<sup>59</sup>.

Jednak o intermedialności fotografii przesądził inny fakt niż wskazane przez Czartoryską relacje. Przede wszystkim tendencję tę – zdaniem Higginsa – utrwalił rozwój fotomontażu. Fotografia wchodząc w relacje z innymi mediami doprowadziła do powstania kolejnego intermedium – „fotograficznej poezji wizualnej”<sup>60</sup>. Jak zauważa Adam Sobota, w kontekście rozpatrywanych tutaj relacji intermedialnych,

[...] logika wskazania na fotomontaż wydaje [...] się trafna. Fotograficzna poezja wizualna musi bowiem polegać na złożeniach tekstów i obrazów, które albo są komponowane świadomie przez autora, albo są przez niego znajduwane w otoczeniu jako „montaże naturalne”. Jednakże jakości tekstu i jakości obrazu muszą być wobec siebie w stanie specyficznej równowagi i napięcia, gdyż łatwo popaść w absurd kwalifikując do tej kategorii każdą fotografię na której widać jakiś tekst, bądź kierując się wyłącznie uznaniem dla

<sup>59</sup> U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 25.

<sup>60</sup> Zob. D. Higgins, *Strategia poezji wizualnej...*, op. cit., s. 163–180.

poetyckiej nastrojowości danego obrazu. Wiele dzieł fotograficznych zaświadcza jednak o swoim bliskim pokrewieństwie z kategorią „poezji wizualnej”, zachowując jednocześnie wyjątkowe walory medium fotografii<sup>61</sup>.

Fotomontaż stał się również strategią intermedialną stosowaną w filmie i sztukach plastycznych, za każdym razem podkreślając, podobnie jak w wypadku fotografii, swoje literackie korzenie. Jednak fotografia intermedialna wyłoniła się ostatecznie dzięki relacjom z innymi mediami (film, sztuki plastyczne, a także prasa, telewizja i Internet). We współczesnej kulturze audiowizualnej fotografia stała się, podobnie jak film, komunikatem przekazywanym przez wiele mediów, ale także za ich pośrednictwem transformowanym, który nie uznaje barier i wewnętrznych podziałów, a wręcz przeciwnie, buduje konceptualnie zintegrowany przekaz intermedialny współlistniejący z innymi mediami.

Intermedialność fotografii wynika więc z jej obecności w prasie, Internecie, pracach wideo, a nawet w telefonach komórkowych. Vilém Flusser w następujący sposób komentuje wspomnianą prawidłowość:

Fotografie są zwiastunami postindustrialnego społeczeństwa. Zainteresowanie przesunęło się w nim z obiektu na informację, a właściwość stała się kategorią bezużyteczną w odniesieniu do fotografii. Kanały dystrybucji – „media” – kodują ostateczne znaczenie fotografii<sup>62</sup>.

Jednak nie tylko media masowe są „dystrybutorami fotografii”, są nimi również inne rodzaje sztuki, jak na przykład: malarstwo, film i rzeźba<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> A. Sobota, *Konceptualność fotografii*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004, s. 52.

<sup>62</sup> V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, red. P. Zawojski, „Folia Academicae”, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2004, s. 53.

<sup>63</sup> Zob. V.I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, przeł. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2001, s. 184–189.

### 3.3.3 SZTUKA RUCHOMEGO OBRAZU

Pojęcie „ruchome obrazy” było używane w pierwszych pracach teoretycznych na temat filmu dla podkreślenia faktu wykorzystywania przez to medium zjawiska ruchu. Szczególnie zainteresowani tym zagadnieniem byli anglojęzyczni teoretycy filmu. To właśnie z ich badań, opartych na obserwacjach socjologicznych i psychologicznych uwarunkowań odbioru zjawisk ekranowych, pochodzi określenie filmu jako „sztuki ruchomego obrazu” (*The Art of the Moving Picture*). Taki tytuł nosi książka Vachela Lindsaya, która była jedną z pierwszych, wydanych już w 1915 roku, publikacji na temat genealogii kształtującego się medium<sup>64</sup>. Przywołana publikacja przyczyniła się do pojmowania filmu jako „sztuki ruchomego obrazu” i ugruntowała ten punkt widzenia w anglosaskiej refleksji filmoznawczej. W ten sposób „ruchome obrazy” stały się cechą dystynktywną medium filmowego i przesądzały o jego specyfice. Lindsay traktował ruch jako bardzo ważną cechę widowiska kinowego, ale nie wyciągał z tego faktu tak poważnych wniosków, stało się to za sprawą jego kontynuatorów<sup>65</sup>.

Przez lata swego rozwoju film cieszył się przywilejem posługiwania się ruchomym obrazem. W dzisiejszym pejzażu audiowizualnym film już tego przywileju nie posiada; jest jedynie jednym z mediów, które wykorzystują ruchome obrazy jako środek przekazu. Co więcej, miejsce filmu we współczesnej kulturze bywa określane jako jedna z „form przejściowych” w ewolucji mediów (audio)wizualnych wchodzących w zakres sztuki ruchomego obrazu. Warto również zauważyć, że media te w ciągu ostatniej dekady dwudziestego wieku uległy znacznemu zróżnicowaniu. Obecnie oprócz filmu do sztuki ruchomego obrazu zalicza się również: sztukę wideo i telewizyjną, animację komputerową, kino interaktywne, rzeczywistość wirtualną, *net art*, multimedialne przedstawienia performatywne, a także wszel-

<sup>64</sup> V. Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, Liveright, New York 1970.

<sup>65</sup> Zob. T. Miczka, *Ruch*, w: *Słownik pojęć filmowych*, tom IX: *Ruch – Czas – Przestrzeń – Montaż*, red. A. Helman, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998, s. 7–50.

kie obszary wzajemnych oddziaływań wymienionych mediów<sup>66</sup>. Ta sytuacja stawia pod znakiem zapytania zasadność definiowania filmu jako „sztuki ruchomego obrazu”, ale także powoduje, że:

W ramach takich koncepcji kino funkcjonuje jako swoisty archetyp wszelkich mediów i form ekspresji, które posługują się ruchomym obrazem. Współczesne odmiany multimediów są wówczas interpretowane jako nowe, nietradycyjne rodzaje kina<sup>67</sup>.

Ruchome obrazy są więc przekazem, który nie przynależy już do jednego medium, przeciwnie, należy je identyfikować z całym kompleksem mediów audiowizualnych, posługujących się tym środkiem komunikacji. Film może być jedynie ich częścią składową. Ten szczególnie środek przekazu audiowizualnego, który występuje w wielu mediach, może się okazać przydatny do śledzenia relacji intermedialnych. Jeżeli więc estetyka intermedialności jest dziedziną wiedzy, która bada estetycznie zintegrowane przekazy medialne, to „ruchome obrazy” stają się przedmiotem jej badań głównie z tego powodu, że to właśnie one te przekazy integrują. Sytuacja kina uległa więc znacznemu przeobrażeniu, gdyż pojawił się nowy paradygmat, określający model funkcjonowania filmu w sieci powiązań i wzajemnych zależności intermedialnych, które wyznaczają mu pewne szczególne zadania we współczesnej kulturze audiowizualnej.

Współczesna sztuka ruchomego obrazu to zespół mediów, których działanie wzajemnie na siebie wpływa; jest to system naczyń połączonych, które nie są w stanie istnieć oddzielnie. Sztuka filmowa jest szczególnie predestynowana do podjęcia zadania, które polega na aktywizowaniu całej sieci zależności intermedialnych. Jest to

<sup>66</sup> Zob. R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia...*, op. cit., s. 17–34.

<sup>67</sup> R. W. Kluszczyński, *Godard, Shaw, Mikami. Perspektywy widzenia*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35–36, s. 99, przypis 1. Ten punkt widzenia znajdziemy również w następujących publikacjach: G. Youngblood, *Expanded Cinema*, Studio Vista, London 1970; G. Weinbren, *In the Ocean of Streams of Story*, „Millennium Film Journal” 1995, nr 28, s. 15–30; S. Zielinski, *Audiovisions. Cinema and Television as Entr’Actes in History*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1999.

podyktowane faktem, że kino może funkcjonować zarówno w tradycyjnej przestrzeni publicznej (kinematograficznej), jak i również w przestrzeni prywatnej (ukonstytuowanej dzięki takim mediom, jak wideo, telewizja satelitarna, telewizja kablowa, telewizja interaktywna), ale może także funkcjonować w postaci cyfrowej (DVD, animacja komputerowa, rzeczywistość wirtualna i Internet). Ta ostatnia wpływa w coraz większym stopniu na formę i sposób odbioru filmu we współczesnej kulturze audiowizualnej.

Opisane przemiany technologiczne i społeczne doprowadziły do sytuacji, w której film stał się coraz bardziej „wrażliwy” na wpływ „nowych mediów”, posługujących się ruchomym obrazem. Ekspansja technik cyfrowych spowodowała kreatywne ich wykorzystanie w produkcji filmowej i doprowadziła do powstania kina, które łączy elementy obrazu analogowego i cyfrowego. Powoli pojawiają się też liczne diagnozy budujące teoretyczny kontekst kina cyfrowego (*digital cinema*)<sup>68</sup>. Podobna sytuacja zachodzi w wypadku wykorzystywania elektronicznych narzędzi filmowych (hybrydycznych form analogowo-cyfrowych).

Film nie jest już medium opierającym swą autonomię na specyficie taśmy światłoczułej i arrifleksu. Ta zmiana narzuca zadania podobne do tych, które były podejmowane przez inne media audiowizualne (wideo, telewizja, animacja komputerowa) podczas procesu kształtowania się ich statusu medialnego. Obecnie film próbuje określić na nowo swoje miejsce wśród hybrydowej i polimedialnej kultury mediów (audio)wizualnych, które bezustannie ujawniają i podkreślają swój złożony charakter, jednocześnie wpływając na przemiany społeczne i kulturowe<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> Omówienie problemu *digital cinema* można znaleźć w następujących tekstach: S. Cubitt, *Techniki cyfrowe i filmowe efekty specjalne*, przeł. B. Pierzchała, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35–36, s. 21–35; T. Elsaesser, *Kino cyfrowe: Nośnik, wydarzenie, czas*, przeł. A. Wilczyńska i E. Majewska, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35/36, s. 55–74; L. Manovich, *What is Digital Cinema?*, „Telepolis” 1997, nr 2, s. 42–57. <http://www.heise.de/tp/english/special/film/6110/2.html> (2002-04-17).

<sup>69</sup> Zob. R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia...*, op.cit., s. 69–92.

We współczesnej refleksji filmoznawczej i medioznawczej pojawiają się coraz częściej diagnozy, które próbują rozpatrywać film jako intermedium. Argumentacja jest tutaj następująca: jeśli za sztukę intermedialną uznać dziedzinę twórczości artystycznej, która w każdym ze swoich przejawów inicjuje, w sposób nieuchronny, relacje między mediami, to można dokonać następującej klasyfikacji. Współczesny film nie jest sztuką totalną – połączeniem cech właściwych rozmaitym sztukom w jedną hybrydę<sup>70</sup>, nie jest również połączeniem w nową całość (organizm) odrębnych dotąd sztuk (Higgins). Niektórzy teoretycy wypowiadający się na temat intermedialności medium filmowego nadal przyjmują tezy mówiące o jego hybrydyczności (Gwóźdź) i „organicznej” strukturze (Spielmann), choć status semantyczny tych określeń jest ciągle niesprecyzowany. Natomiast według Ryszarda W. Kluszczyńskiego film obecnie zaczyna pełnić rolę intermedium, w innym znaczeniu: „jest odsyłaniem, widzeniem jednego medium poprzez drugie, wzajemnym pobudzeniem i aktywowaniem innych mediów”<sup>71</sup>.

Pod koniec dwudziestego wieku stało się jasne, że ruchomy obraz jest nośnikiem (albo medium), który implikuje współczesne relacje intermedialne i wzajemną wymianę pomiędzy mediami (audio)wizualnymi, ale również staje się odpowiedzialny za nadanie współczesnej kulturze statusu palimpsestu. Medium filmowe jawi się zatem jako zjawisko w procesie medialnej transformacji. Jest to wynik charakterystycznej postawy, prezentowanej przez to medium od chwili jego narodzin. Kluszczyński określił opisany stan rzeczy następująco:

[...] kino, szczególnie w pierwszym okresie swojego rozwoju, było postrzegane w sposób analogiczny do recepcji fotografii piktorialnej, to znaczy jako wehikuł dla wartości teatralnych, muzycznych, plastycznych, czy literackich. Niezwykle powoli rodziła się świadomość

<sup>70</sup> Ten punkt widzenia reprezentował Ricciotto Canudo. Zob. R. Canudo, *Manifest siedmiu sztuk*, przeł. J. Dembowski, w: *Europejskie manifesty kina. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 40–45.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 76 (przypis 9).



mość szczególnego statusu kina (*resp.* filmu), a w dalszej kolejności – także i statusu sztuk medialnych. Nawet Ricciotto Canudo, który opublikował w 1911 roku *Manifest siedmiu sztuk* ogłosił film sztuką totalną [...], uznał go za dziedzinę łączącą w sobie właściwości wszystkich rodzajów artystycznych, a nie za sztukę intermedialną. Jest nader prawdopodobne, iż film musiał zostać w pierwszej kolejności uznany za medium autonomiczne, aby móc następnie odślonić swoją rzeczywistą, intermedialną naturę. Jest także możliwe, że dopiero pojawienie się wideo pomogło wydobyć na jaw tę właściwość medium filmowego<sup>72</sup>.

We współczesnej kulturze, bezustannie kształtowanej przez media, film, po raz kolejny, próbuje określić swą rolę i status medialny. Ta sytuacja pojawiła się w wyniku uwolnienia się filmu z zależności od rzeczywistości realnej, w którą to zależność był on uwikłany od swych narodzin, przyjmując jednocześnie ograniczenia wynikające z Bazinowskiego kompleksu mumii<sup>73</sup>. Jednak ten sam proces odbył się również na innej płaszczyźnie, implikowanej poniekąd przez wspomnianą zależność. Utrata oparcia w rzeczywistości realnej związana jest z posłużeniem się przez film przekazami medialnymi, które takiego prymatu nie uznają albo poddają go w wątpliwość (telewizja, wideo i media cyfrowe). Jak widać, opisane procesy nie ograniczają się do wzajemnej korespondencji na zasadzie sprzężenia zwrotnego.

Dla dzisiejszej sytuacji kina znamienne są wszelkie próby zakorzenienia tego medium w innych przekazach i funkcjonowanie w nowych kanałach komunikacyjnych. Jednak często doprowadzają one do zawieszenia medium filmowego w między-przestrzeni ukształtowanej przez współczesne media.

Kino, tak jak już niegdyś, kiedy po walecznych usiłowaniach zaniegowania nowego medium – telewizji, ostatecznie uznało ją za inną,

---

<sup>72</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>73</sup> A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, przeł. Bolesław Michałek, w: idem, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 9–17.

równoległą wobec dystrybucji kinowej, możliwość rozpowszechniania produkcji filmowej, tak teraz z kolei, zaakceptowało wideo jako swoje kolejne medium (ściślej mówiąc: kolejne medium filmu). W rezultacie tego poszerzenia obszaru funkcjonowania filmu tekstualność wideo uległa szczególnemu rozdzieleniu (rozwarstwieniu), które sprawia, że w odbiorze miewamy do czynienia z rzeczywistymi realizacjami wideo (wykonanymi w tym medium), bądź z filmami kinowymi przeniesionymi na taśmę wideo. Tu kryje się zarazem początek procesu, który ostatecznie doprowadził do problematyzacji granic pomiędzy tymi dwoma mediami (*resp.* pomiędzy dziełem filmowym a dziełem wideo). [...] System kina usiłuje w ten (i nie tylko) sposób wchłonać wideo i uczynić je swoją przyszłością. Jak już stwierdziliśmy, ten rodzaj powiązań intermedialnych jest współcześnie spotykany niezwykle często<sup>74</sup>.

Procedury, które pogłębiają ten proces, są związane z pojawieniem się możliwości transferu z taśmy wideo na kopię światłoczułą. Tego rodzaju zabiegi stosowali między innymi: Jean-Luc Godard, Zbigniew Rybczyński, Wim Wenders i Peter Greenaway<sup>75</sup>. Szczególnym ich rodzajem są filmy hybrydowe, zrealizowane po części w technice wideo i po części fotograficznej (*resp.* kinematograficznej), a następnie przekopiowane na jeden integracyjny nośnik. Te transfery medialne w wypadku filmu są obecnie dosyć często spotykane. Próby te okazały się bardzo znaczące dla medium filmowego, nie tylko pod względem poszukiwania nowych struktur narracyjnych i technologii tworzenia obrazu, ale przede wszystkim z powodu ujawnienia aspektu integracji z innymi mediami (audio)wizualnymi, który był wielokrotnie podkreślany we współczesnych diagnozach kulturowych.

W tym sensie wspomniana transformacja może być wynikiem ujawnienia się nomadycznych tendencji kultury audiowizualnej<sup>76</sup>, ale może również świadczyć o tym, że to właśnie film przyjmuje obecnie

<sup>74</sup> R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia...*, op. cit., s. 25.

<sup>75</sup> Zob. A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy...*, op. cit., s. 80–108.

<sup>76</sup> Zob. R. W. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Rabid, Kraków 2001, s. 41–43.

rolę nomady<sup>77</sup> poszukującego swojego miejsca w ponowoczesnym świecie mediów. Być może film takiego miejsca nigdy nie znajdzie, co zdaje się potwierdzać analiza historycznych uwikłań tego przekazu w relacje z innymi mediami.

Obecnie film nie rozwija się już w izolacji i bez wpływu innych mediów (audio)wizualnych. Można w tym fakcie upatrywać niepokojące tendencje, ale można również rozumieć tę „poszukiwawczą naturę” filmu jako formę ciągłej akceptacji nowych, często bardzo ciekawych wizualnie, form narracji. Nic bowiem nie jest w stanie zaburzyć naczelnej zasady, która polega na ciągłej akceptacji nowych mediów i włączania ich strategii estetycznych w zakres dzieła filmowego. W wyniku opisanych transformacji, jak trafnie zauważa Kluszczyński:

Struktury obrazu, kody montażowe, systemy dyskursu narracyjnego uzyskują postać, która jest w znaczącym stopniu uwarunkowana przez technologie i techniki elektroniczne<sup>78</sup>.

<sup>77</sup> Gilles Deleuze przyjmuje, że „[...] właściwie każdy element pozostający poza instytucjonalno-administracyjnym wymiarem oficjalności realizuje model nomadyczny. Element taki stanowi zarówno Cygan, jak i anarchizujące ruchy studenckie, pojawia się zarówno w sztuce, jak i w ogólnych tendencjach kulturowych. Jakkolwiek w przypadku rozdzielenia nomadycznego pojawiają się elementy zbliżone do elementów myśli osiadłej, choćby punkt lub droga, to jednak ich funkcja i pozycja jest całkowicie odmienna, a nomadyczna maszyna wojenna ma bardzo swoiste właściwości:

Jeśli nomada, poruszając się, nie pomija punktów (jak choćby wodopój lub miejsca zgromadzeń), to jednak charakter trasy nie jest wyznaczony przez punkty, punkty bowiem nie stanowią stałych, gdyż podlegają modyfikacji – zmienia je trasa, marszruta. Punkt jest punktem wyłącznie tymczasowo, ma charakter przekaźnika i zostaje opuszczony. Mimo iż marszruta odbywa się pomiędzy dwoma punktami, to właśnie owo »pomiędzy« posiada pełną autonomię. »Życie nomady to intermezzo«, bezustanny ruch, w przypadku którego wszelkie zatrzymanie (punkt) jest tylko momentem na trasie, chwilą spoczynku przy zmianie kierunku”. B. Banasiak, *Ogród koczownika. Deleuze – rizomatyka i nomadologia*, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3, s. 257.

<sup>78</sup> R.W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia...*, op. cit., s. 19.

Nietrudno się domyśleć z jakiego powodu zastosowanie elektronicznych technik montażu jest korzystnym czynnikiem twórczej transformacji przekazu filmowego. Zmieniają one bowiem w sposób znaczący składniki diegezy filmu. Dzięki takim zabiegom medium filmowe wydaje się wciąż żywe i czułe na przemiany, które ogarniają kulturę audiowizualną.

Jednak opisana sytuacja jest również wynikiem uwikłania filmu w relację z innymi mediami (audio)wizualnymi, pogłębiającej się korespondencji sztuk i mediatyzacji współczesnej kultury. Śledząc opisane przemiany i transformacje można powiedzieć, że od początku swego istnienia film łączyło z fotografią (*resp.* malarstwem) genetyczne powiązanie, które rozszerzało się również na inne rodzaje sztuk – media (teatr, muzykę, literaturę, sztuki plastyczne). Jak pisał André Bazin:

Film wrywa sztukę barokową z jej konwulsyjnego odrętwienia. Po raz pierwszy obraz rzeczy jest także obrazem jej trwania, jakby mumią przemian. Kategorie podobieństwa, które są cechą wyróżniającą obrazu fotograficznego, określają więc także jego estetykę w stosunku do estetyki malarstwa<sup>79</sup>.

Wspomniane przeobrażenia są konsekwencjami rozwoju nowych technologii komunikacyjnych i ukształtowania się sfery rzeczywistości medialnej, a co za tym idzie, również odpowiedniej przestrzeni estetycznej w sztuce. Obecnie, co trafnie zauważył Kluszczyński, stajemy przed możliwością przenikania się światów medialnych i rzeczywistości realnej. Do niedawna granica pomiędzy rzeczywistością realną a wirtualną stanowiła źródło i model wszystkich innych granic kształtowanych przez media. We współczesnej kulturze,

Granica ta nie ma cech trwałości czy niezmienności, ma charakter tyłu przestrzenny, co czasowy (choć można by też uznać, że w istocie jest ona pozaprzestrzenna i pozaczasowa, gdyż – jako *sui generis*

---

<sup>79</sup> A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego...*, op. cit., s. 15–16.

zjawisko mentalne – wymiarów tych nie posiada, lecz jedynie się do nich odnosi), jest procesem, w ramach którego obserwujemy ciągłą wymianę jakości, przesunięcia i przemieszczenia pozycji, zmianę wartości i znaczeń. Jest ona, ze względu na swój wspomniany wcześniej charakter mentalny, nieuchwytną granicą *in progress*, swoistym fenomenem nomadycznym, przenoszącym się zawsze wraz z nami i przeobrażającym się nieustannie w czasie i przestrzeni, stale nam w swej zmienności towarzyszącym. Jest środowiskiem ponowoczesnej egzystencji, naszym światem *in statu nascendi*<sup>80</sup>.

Wolfgang Welsch zauważa, że mamy dziś do czynienia z dwoma nakładającymi się na siebie procesami. Z jednej strony możemy mówić o wirtualizacji rzeczywistości, a z drugiej o rekapitulacji doświadczeń nieelektronicznych, którym przypisuje się ostatnio szczególną wartość, z racji ich specyfiki<sup>81</sup>. Podobnie jest w wypadku rzeczywistości medialnej, w której nie ma już jednego paradygmatu wyznaczającego jej rozwój, wręcz przeciwnie, mamy do czynienia z wielością generowanych światów.

Ta sytuacja daje o sobie znać na płaszczyźnie sztuki, która coraz mocniej osadza się właśnie w medialnych między-przestrzeniach, niejednorodnych pod względem ontologicznym, ponieważ utworzonych z elementów rzeczywistości realnej i wirtualnej. Trudno dziś rozsądzić, czy ekspansja nowych technik medialnych przyczyni się do sprowadzenia na margines tradycyjnych metod twórczych, czy wręcz przeciwnie, wzmocni ich pozycję i doprowadzi do swoistego zespolenia. Przychyłam się do konkluzji, która daje się wywieść z przedstawionych rozważań, że właśnie intermedialność jest przestrzenią, gdzie spotykają się zarówno „stare”, jak i „nowe” techniki medialne, gdzie koegzystują metody zdawałoby się nie do pogodzenia, gdzie nowoczesność spotyka się z ponowoczesnością.

<sup>80</sup> R. W. Kluszczyński, *Spółczesność i komunikacja*, op. cit., s. 150.

<sup>81</sup> Zob. W. Welsch, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, przeł. J. Gilewicz, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha – część 1*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 178–179.

W tej perspektywie coraz częściej interpretuje się również zmiany, którym podlega obecnie film rozumiany jako sztuka ruchomego obrazu.

To bowiem, co zwykliśmy nazywać filmem, jest dziś w znacznym stopniu tworem intermedialnym, w jednym przekazie integrującym najrozmaitsze techniki i technologie (niekiedy także i praktyki) audiowizualne spod znaku kina i mediów elektronicznych, jak choćby „klasyczną” analogową rejestrację faktów profilmowych z technikami wideo, z animacją cyfrową, grafiką komputerową, symulacją komputerową... Sztuką intermedialną – na styku różnych przekazników – film był zawsze, bo od samego początku dokonywała się w nim integracja rozmaitych sztuk (a zarazem i przekazników): teatru, literatury, muzyki, plastyki, tańca, nade wszystko zaś fotografii, której przecież zawdzięcza swe istnienie<sup>82</sup>.

W podobnym duchu o przemianach sztuki filmowej pisze również Kluszczyński. Rozpatruje je w kontekście intermedialnej natury wideo, które od swych narodzin konsekwentnie budowało sieć odniesień do innych mediów (telewizji, filmu, *performance art*, teatru, sztuki tańca, literatury, muzyki, rzeźby, malarstwa i grafiki). Ten szeroki wachlarz relacji intermedialnych pokazuje, w jak dużym stopniu media (audio)wizualne poddają się obecnie relacjom intermedialnym, które mają wpływ na kształtowanie języka ich środków wyrazu<sup>83</sup>.

Wideo-art wydaje się tworem, który w większym stopniu niż film skłania nas do traktowania go jako intermedium. Ta hipoteza znajduje swoje potwierdzenie również w wypowiedziach innych teoretyków, którzy próbują określić intermedialne relacje współczesnych mediów (audio)wizualnych jako „obrazy przejść”, „między-obrazy”<sup>84</sup> lub „interfejsy widzialności”. Tak ważna i wielokrotnie podkreślana sfera medialnej między-przestrzeni kształtuje się dzięki aktywnemu udziałowi mediów i powoduje, że

<sup>82</sup> A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy...*, op. cit., s. 25–26.

<sup>83</sup> Zob. R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia...*, op. cit., s. 77–80.

<sup>84</sup> Zob. R. Bellour, *L'Entre-Images*, w: idem, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris 1990, s. 13. Cyt. za A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy...* op. cit., s. 94.

przechodniość struktur medialnych, transformacje jednego medium w innym, formy usieciowienia rozmaitych przekazników decydują o intermedialności przekazów. Wtedy, gdy ta struktura przejścia „zawiesza” się między formami różnych mediów, kiedy staje się nieprzezroczysta, „pracując” niejako na rzecz celebracji widzenia, możemy mówić o hybrydach medialnych<sup>85</sup>.

Ruchome obrazy pełnią ważną rolę w inicjowaniu intermedialnej wymiany pomiędzy mediami. Są one nośnikiem stylistyk i estetyk, które przechodzą z jednego medium do innego. To dzięki temu, że ruchome obrazy stanowią dziś formację, która nie przynależy do jednego medium, można mówić o relacjach intermedialnych.

Opisana problematyka powraca w wielu aspektach sztuki ruchomego obrazu, za każdym razem uświadamiając nam fakt, że żyjemy w epoce postępującej globalizacji nie tylko w zakresie kultury masowej. We współczesnym pejzażu audiowizualnym ruchome obrazy funkcjonują jako interfejs, który

[...] urasta w ten sposób do zasady splotu intermedialnego, przyjmuje funkcje pośredniczenia między mediami. A więc nie tylko literatura obok filmu, ale i pismo w filmie, już nie tylko obrazy malarskie w obrazach filmowych, ale „malowanie komputerem”, prowadzące w prostej linii do powstania nowej kategorii rzeczywistości przedstawieniowej – cyberprzestrzeni<sup>86</sup>.

W kontekście transformacji intermedialnych rozpatruje się obecnie coraz większą liczbę mediów (audio)wizualnych. Z tego właśnie względu podjęcie wyznaczonej perspektywy badań wydaje się wskazane w stosunku do wideo-artu, sztuki telewizyjnej i wideoklipów, a w dalszej kolejności do wszelkich form animacji komputerowej, kina

---

<sup>85</sup> A. Gwóźdź, *Interfejsy widzialności*, w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 1998, s. 178.

<sup>86</sup> A. Gwóźdź, *Estetyczne dylematy intermedialności – w kręgu filmu*, w: *Estetyka „sensu largo”*, red. F. Chmielowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998, s. 106.

interaktywnego, Internetu i rzeczywistości wirtualnej. Przy tej okazji warto również wymienić jako potencjalne obszary badawcze wszelkie obszary przenikania się mediów, które przez Gene'a Youngblooda zostały określone jako *expanded cinema*. Ta idea wydaje się ciągle aktualna w budowaniu kultury audiowizualnej, która opiera się na „sieci intermedialnej”, tworzonej przez współczesne media. To właśnie one biorą udział w kształtowaniu społeczeństwa informacyjnego<sup>87</sup> bądź sieciowego<sup>88</sup>. Konsekwencją tych przemian jest nowy porządek, który można zauważyć w strukturze społecznej i kulturze artystycznej<sup>89</sup>.

Youngblood wyznaczył medium filmowemu ważną rolę mediatora opisanych przemian, ale okazuje się, że inne media (audio)wizualne również tę rolę podejmują, wyręczając kino z nałożonego obowiązku rozszerzenia możliwości komunikacji społecznej oraz tworzenia nowych środków przekazu i technologii generowania obrazu, o których pisał Youngblood w swym projekcie *expanded cinema*<sup>90</sup>. Przykład realizacji tej idei na polu współczesnej kultury audiowizualnej może świadczyć o tym, że media, które ją kształtują, przyjmują rolę intermedialnych hybryd, pozostając w zgodzie z nomadycznym paradygmatem transformacji kulturowych. Wydaje się bowiem, że media (audio)wizualne poszukują obecnie swego miejsca w procesie kształtowania się medialnej między-przestrzeni. Słowo „proces” zostało tutaj użyte dla podkreślenia faktu ciągłej zmiany w ich charakterystyce medialnej.

---

<sup>87</sup> Zob. np. F. Webster, *Theories of the Information Society*, Routledge, London–New York 1995.

<sup>88</sup> Które pojmuję jako bardziej zaawansowane stadium społeczeństwa informacyjnego. Por. D. Bartorski, *Internet a usieciowienie relacji społecznych*, „Kultura Współczesna” 2005, nr 1, s. 41–62.

<sup>89</sup> Zob. R. W. Kluszczyński, *Historie hybrydyzacji. Sztuka multimedialności wobec procesów globalizacji kultury*, w: *Kultura w czasach globalizacji*, red. M. Jacyno, A. Jawłowska, M. Kempny, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2004, s. 277–286.

<sup>90</sup> Zob. R. Buckminster Fuller, *Introduction*, w: G. Youngblood, *Expanded Cinema...*, op. cit., s. 33.



### 3.3.4 MEDIA INTERAKTYWNE

Na zakończenie podjętych tutaj rozważań chciałbym przedstawić możliwość włączenia cyfrowych mediów interaktywnych w zakres przedmiotu badań estetyki intermedialności. Podjęta przeze mnie próba jest jedną z nielicznych, które dotyczą aspektu intermedialności rozpatrywanego na przykładzie mediów interaktywnych<sup>91</sup>. Być może sytuacja ta jest spowodowana tym, że intermedialność tych mediów nie stanowi znaczącego przełomu jakościowego. Dotychczas bowiem sama interaktywność była problemem tak ważnym<sup>92</sup>, że nie pozwalała odnaleźć innych aspektów powstających w ten sposób dzieł. A przecież zarówno liczne przykłady kina interaktywnego i sztuki immersyjnej dobitnie świadczą o nawiązywaniu przez media interaktywne relacji intermedialnych z innymi mediami również nieinteraktywnymi. Co więcej, podobnie jak opisane w tym rozdziale intermedia, które stanowią produkty podjętego dialogu i wzajemnej wymiany między mediami, tak również media interaktywne powstały w sposób analogiczny, czyli w ramach opisanej relacyjności.

Kino interaktywne łączy z jego nieinteraktywnym wymiarem wspólnota fabuły jako podstawowego środka ekspresji tego medium. W tym aspekcie nawiązują się relacje intermedialne. Przeanalizujmy pod tym względem jeden z przykładów kina interaktywnego – *Sonatę* (1991/1993) Grahama Weinbrena. Dzieło to odsyła do literatury, muzyki, malarstwa i rzeźby, stając się tym samym szczególnego rodzaju ośrodkiem sieci intermedialnych odniesień konstruowanych w ramach kina interaktywnego.

Pierwsza z tych relacji wydaje się oczywista. *Sonata* Weinbrena opiera się na motywach *Sonaty Kreutzerowskiej* (1891) Lwa Tolstoja

---

<sup>91</sup> Zob. Y. Spielmann, *Intermedia in Electronic Images*, „Leonardo” 2001, vol. 34, nr 1, s. 60–61.

<sup>92</sup> Zob. R. W. Kluszczyński, *Interaktywność – właściwość odbioru czy nowa jakość sztuki/kultury*, w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 143–153.

– psychologicznego studium podejmującego motyw narastania uczucia zazdrości i braku zaufania męża do żony. Uczucie to doprowadza bohatera do okrutnej zbrodni wywołanej faktem, że jego żona, wraz z „przyjacielem”, bezustannie ćwiczy sonatę skrzypcową Ludwiga van Beethovena (zwaną Kreutzerowską).

Ta relacja z literaturą implikuje oczywiście również odwołania do muzyki przywołanej wprost przez *Sonatę Kreutzerowską* Beethovena, którą słyszymy w ścieżce dźwiękowej. Nie stanowi ona jednak elementu porównywanego do „muzyki filmowej”, ale bardziej integralną jego część. W warstwie obrazowej widzimy bowiem parę muzyków: Petera Winograda i Marian Hahn wykonujących ten utwór. *Sonata Kreutzerowska* jest ważnym elementem dzieła Weinbrena, ponieważ w jego strukturze jest „siłą sprawczą” uruchamiającą „podróż zastępczą” – metaforę kina interaktywnego. Jak pisze Weinbren:

Ta podróż nie musi ograniczać się do określonej trasy. Jej scenerią może być pejzaż powieściowy, muzyczny, poetycki, psychologiczny lub filozoficzny. Każdy z nich oferuje niepowtarzalne przeżycia i specyficzne przyjemności, których nie sposób doświadczyć poza interaktywnym kinem<sup>93</sup>.

Motyw zbrodni wiąże się w *Sonacie* z przywołaniem relacji intermedialnych związanych z malarstwem i rzeźbą. Zostały one oparte na biblijnej historii Judyty i Holofernesa. Historia ta poruszając od renesansu dostarczała inspiracji artystom. Przewołana relacja intermedialna porusza podobne kwestie, jak powieść Tołstoja. Weinbren cytuje przedstawienia wizualne i rzeźby obrazujące moment pozbawienia głowy Holofernesa przez Judytę. Jej postać jest ukazana w sposób ambiwalentny: Judyta ocaliła własny naród za cenę morderstwa Holofernesa. Wskazany motyw jest łącznikiem z opowiadaniem Tołstoja, którego bohater został uniewinniony, mimo że również dopuścił się „krwawej” zbrodni (pchnął nożem żonę). Tołstoj w *Sonacie Kreutzerowskiej* opowiada się po stronie

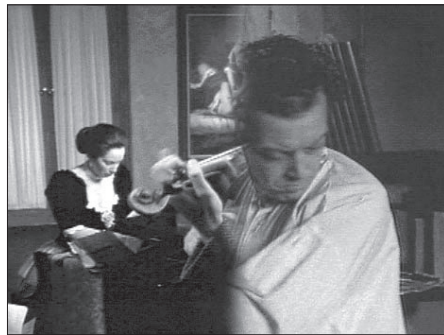
---

<sup>93</sup> G. Weinbren, *Kino interaktywne, czyli podróż zastępcza*, przeł. K. Wirkowski, „Kino” 1999, nr 5, s. 14.

męża, miotanego uczuciami zazdrości, sugerując, że jego czyn był wynikiem „zbrodni w afekcie”.

Jak pokazuje przykład *Sonaty* Weinbrena kino interaktywne wydaje się adekwatnym przykładem ukazania relacji intermedialnych. Jednocześnie warto zauważyć, że wspomniane dzieło nie jest wyjątkiem. Sztuka interaktywna i immersyjna szczególnie chętnie wchodzi w relacje z innymi mediami, co można również zaobserwować na podstawie twórczości Luca Corchesne’a, Kena Feingolda, Agnes Hegedüs, Lva Manovicha i innych.

Kadr z filmu  
*Sonata* (1991/1993)  
Grahama Weinbrena



Przykład kina interaktywnego nie jest jedyną próbą nawiązania relacji intermedialnych przez media interaktywne. Z tego powodu interesujące wydaje się podjęcie rozważań na temat konstruowania relacji intermedialnych w odniesieniu do Internetu i rzeczywistości wirtualnej. Te dwa media, traktowane przez niektórych teoretyków jako radykalnie nowe zjawiska, wciąż jeszcze nie doczekały się kompleksowych i systematycznych badań. Obecnie bowiem Internet nie wydaje się pełnić roli żadnego medium, a pozostaje jedynie platformą do funkcjonowania już istniejących mediów. Jednocześnie, w kontekście podjętych tutaj rozważań, Internet może być „środowiskiem” szczególnie sprzyjającym nawiązywaniu relacji intermedialnych między mediami. Dotychczas bowiem jedyną funkcją Internetu, która rozwija się bezdyskusyjnie jest funkcja społeczna, która wyznacza mu

zadania komunikacyjne<sup>94</sup>. Być może przyszłość wyznaczy inną drogę rozwoju Internetu, która została już określona przez Mike'a Sandbothe'a. W jego projekcie

Internet jest [...] bardzo złożonym i niezwykle wrażliwym transmedium, w którym różne aspekty, podporządkowywane dotychczas odrębnym światom medialnym, dzięki różnorodnym niewielkim innowacjom splotły się i zagęściły tak, że sprawiają wrażenie jakiegoś nowego medium<sup>95</sup>.

To prawda, że Sandbothe nie przysądza o tym, że Internet stanie się „nowym medium”, ale jedynie wyznacza taką możliwość.

Jeśli jednak proklamowana tutaj perspektywa estetyki intermedialności jako modelu „estetyki poza estetyką” Welscha ma uzyskać kompletną formę opisu, włączenie rozważań o Internecie, w duchu poczynionym przez autora cytowanego artykułu, wydaje się pożądane. Oczywiście, w wypadku przyjęcia założeń Sandbothe'a jako podstawy do dalszych rozważań na temat Internetu w kontekście estetyki intermedialności, pozostaje do rozstrzygnięcia kwestia nazewnictwa. „Transmedium” to nie to samo co „intermedium”. Są to przecież dwa różne określenia. Jednak koncepcja Internetu Sandbothe'a wydaje się pojęciowo bliska niektórym określeniom intermedium, które stosował Higgins. Mowa w niej bowiem o szczególnym połączeniu, które dokonało się w ramach nowego „transmedium”.

Rozwiązanie problemu nazewnictwa Internetu w odniesieniu do opisywanych przez Sandbothe'a problemów może się pojawić przy próbie konfrontacji proponowanej perspektywy teoretycznej z konkretnym przykładem funkcjonowania tego medium, który

<sup>94</sup> Zob. A. Tarkowski, *Internet jako technologia i wyobrażenie. Co robimy z technologią, co technologia robi z nami? w: Społeczna przestrzeń Internetu*, red. D. Batorski, M. Maroń, A. Nowak, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, Warszawa 2006, s. 23–38.

<sup>95</sup> M. Sandbothe, *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Widzieć, myśleć być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001, s. 205.

wyjaśni zasadność używania w stosunku do niego danej nazwy. Ta konfrontacja może wykazać, że media interaktywne mają jeszcze przed sobą prognozę Youngblooda mówiącą o powstaniu globalnej „sieci intermediów”, aktywnie uczestniczących w konstruowaniu nowych wymiarów komunikacji społecznej. Obecnie wszelkie diagnozy wyjaśniające funkcjonowanie Internetu skupiają się jedynie na aspekcie komunikacyjnym, pomijając intermedialny.



## ROZDZIAŁ 4

# PERSPEKTYWY TEORETYCZNE ESTETYKI INTERMEDIALNOŚCI

### 4.1 ESTETYKA INTERMEDIALNOŚCI W KONTEKŚCIE BADAŃ NAD KULTURĄ WIZUALNĄ

Problematyka mediów (audio)wizualnych stanowi główny przedmiot zainteresowania estetyki intermedialności. To założenie powoduje, że dwie najbardziej znaczące perspektywy teoretyczne tej dyscypliny wiedzy można określić jako studia nad kulturą wizualną (*visual culture studies*) i estetykę mediów wizualnych. Zarówno jedna, jak i druga z wymienionych perspektyw wynika z dynamicznego rozwoju inderdyscyplinarnej teorii obrazu (wiedzy o społeczno-kulturowych aspektach przedstawień wizualnych), która znajduje się obecnie w centrum zainteresowania licznych dziedzin wiedzy (m.in. socjologii wizualnej i antropologii obrazu<sup>1</sup>). Opisana tendencja jest przez niektórych teoretyków ujmowana jako przejaw „zwrotu obrazowego” (*pictorial turn*) we współczesnej humanistyce albo lustrzane odbicie zwrotu lingwistycznego, który dokonał się w poststrukturalistycznej refleksji Jacques’a Derridy, Michela Foucaulta, Jacques’a Lacana i Richarda Rorty’ego<sup>2</sup>.

W. J. Thomas Mitchell w *Picture Theory* pisze, że

---

<sup>1</sup> Zob. np. K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003; P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

<sup>2</sup> Zob. m.in. Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 100–137.

Sensem „zwrotu obrazowego” nie jest to, że mamy kompleksowe wyjaśnienie reprezentacji wizualnej, w sensie konkretnych terminów z teorii kultury, ale to, iż obrazy tworzą punkt szczególnej frakcji i dyskomfortu na skrzyżowaniu z szerokim zakresem intelektualnych dociekań. Obecnie obraz ma status między tym, co Thomas Kuhn nazwał „paradygmatem” i „anomalią” wyłaniającą się jako centralny temat dyskusji w naukach humanistycznych, w ten sam sposób jak czynił to język: jako rodzaj modelu albo figury dla innych rzeczy (włączając samą figuratywność) i jako nierozstrzygnięty problem, być może również przedmiot odrębnej „nauki”, którą Erwin Panofsky nazwał „ikonologią”<sup>3</sup>.

Obraz w odczuciu niektórych badaczy urasta obecnie do rangi systemu znakowego, podobnie jak język w poststrukturalistycznej refleksji spod znaku zwrotu lingwistycznego<sup>4</sup>. Według Mitchella „zwrot obrazowy” doprowadził do rozwoju badań nad kulturą wizualną, które powstały na skrzyżowaniu refleksji brytyjskich *cultural studies* i postmodernistycznej historii sztuki<sup>5</sup>. Jednak i tutaj niełatwo o teoretyczne ustalenia. Największych problemów nastęrcza określenie pojęcia „obrazu” – przedmiotu badań nad kulturą wizualną, jednak ukrytego pod innymi nazwami: wizualność (*visuality*), wizualizacja (*visualizing*) albo widzenie (*vision*)<sup>6</sup>. Badania nad kulturą wizualną mieszczą się w paradygmacie refleksji postmodernistycznej, w której dominuje relatywizm i pluralizm.

Pojęcie obrazu jest podstawowe dla wszystkich teorii mediów (audio)wizualnych i teorii poznania. W naszej kulturze dominuje postawa logo-fono-centriczna, zakładająca poznanie od form wizu-

<sup>3</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1995, s. 13.

<sup>4</sup> M. Gołębiewska, *Między wątpieniem a pewnością. O związkach języka i racjonalności w filozofii poststrukturalizmu*, Universitas, Kraków 2003, s. 30-36.

<sup>5</sup> Zob. m.in. *Visual Culture: Images and Interpretations*, red. N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey, Wesleyan University Press, Hanover-London 1994; *Visual Theory: Painting and Interpretation*, red. N. Bryson, M.A. Holly, K. Moxey, Polity Press & Blackwell, Cambridge 1991.

<sup>6</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London-New York 2003, s. 1-33.



alnych poprzez budowanie modeli teoretycznych aż do prób zrozumienia konceptualnych konstrukcji<sup>7</sup>. Postawa logo-fono-centriczna jest więc rodzajem uniwersalizmu, który zakłada, że istnieje pewna całość tłumacząca każdy jej element, poprzedzająca go i przypisująca zjawiskom, a także pojęciom określone, zdeterminowane znaczenie. W ten sposób sens tego, co istnieje, został – w kulturze zachodniej – określony „raz na zawsze” poprzez obecność. Interpretacja tekstu wynikająca z logo-fono-centricznej metody poznania redukuje go do lektury sensu już obecnego, różniącego się od niego i sytuującego się niejako „poza” nim. Sens dominuje więc nad samym tekstem<sup>8</sup>. Opisany punkt widzenia znajduje również swoje odbicie we wszelkich formach obrazowych, które poszukują swego uzasadnienia (obecności) w realnie istniejących przedmiotach. Formy wizualne, w zgodzie z paradygmatem logo-fono-centriczmu, są pojmowane tylko w kategoriach przedstawieniowych opartych na zjawisku reprezentacji.

W celu bliższego przedstawienia tej problematyki przywołam koncepcję Jeana Baudrillarda, który wyróżnia cztery fazy wzajemnych relacji obrazu i jego desygnatów w rzeczywistości realnej:

- ▶ obraz odzwierciedla rzeczywistości (tradycja mimetyczna);
- ▶ obraz estetyzuje rzeczywistość, ale nadal do niej odsyła (tradycja metaforyczna);
- ▶ obraz ukrywa i maskuje nieobecność rzeczywistości, do której odsyła; przedstawia rzeczywistość, która nie istnieje;
- ▶ obraz nie odsyła do żadnej rzeczywistości, staje się czystą symulacją, która jest alternatywną formą „rzeczywistości” w stosunku do realności pozaobrazowej<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Zob. Ch. Jenks, *The Centrality of Eye in Western Culture*, w: *Visual Culture*, red. Ch. Jenks, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 1995, s. 1–25.

<sup>8</sup> Zob. R. W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Rabid, Kraków 2001, s. 63.

<sup>9</sup> Zob. Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sł. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 11–12.

Wyznaczone przez Baudrillarda fazy przemiany pojęcia obrazu są jednocześnie wyznacznikami zmian w historii kultury. Pierwsza z nich przypada na okres rozwoju realizmu w sztukach przedstawiających. Druga świadczy o załamaniu się tendencji odwzorowywania rzeczywistości, a dwie następne o utracie relacji obraz – rzeczywistość. Jednak wyznaczone zmiany nie odnoszą się tylko do zagadnień związanych ze zmianą pojęcia obrazu, ale próbują odnaleźć się w perspektywie kulturowej. Estetyka intermedialności w kontekście badań nad kulturą wizualną może okazać się dogodnym terenem dla tego typu inicjatyw teoretycznych.

Próba włączenia estetyki intermedialności w zakres badań nad kulturą wizualną jest podyktowana chęcią stworzenia dyskursu teoretycznego na temat obrazu. Ten fenomen łączy kilka mediów, ponieważ staje się on powoli wyznacznikiem całej grupy przekazów (audio)wizualnych, które się nim posługują. Estetyka intermedialności ma posłużyć jako teren do analizy przemian pojmowania „obrazu-medium” – nośnika relacji intermedialnych. Jak twierdzi bowiem Hans Belting

„Obraz” jest czymś więcej aniżeli tylko tym, co widziane lub widziane. To coś więcej aniżeli wytwór percepcji. [...] Pojęcie obrazu, jeśli traktuje się je poważnie, uprawomocnione jest tylko jako pojęcie antropologiczne. Żyjemy z obrazami i rozumiemy świat w obrazach. To życiowe odniesienie do obrazu znajduje swoje przedłużenie w uprawianej przez nas w naszym ludzkim świecie fizycznej produkcji obrazów, która tak się ma do mentalnych obrazów, jak – by użyć prowizorycznego sformułowania – pytanie ma się do odpowiedzi<sup>10</sup>.

Belting konstruuje pojęcie medium, w którym powstają obrazy i za pomocą którego oddziałują na siebie. W jego przekonaniu historia sztuki, którą nazywa „historią obrazów”, zawsze była historią mediów obrazowych. Od najstarszych technik manualnych do pro-

---

<sup>10</sup> H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XI, red. K. Kalinowski, P. Piotrowski, W. Suchocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2000, s. 296.

cedur cyfrowych obrazy podlegały „uwarunkowaniom technicznym”, które wydobywały ich „medialne właściwości”<sup>11</sup>. Ten aspekt pozwala zrozumieć, że wysiłki Beltinga zmierzają *de facto* w kierunku stworzenia historii mediów obrazowych. To przesunięcie wyznacza również nowe ujęcie historii sztuki, które włącza w zakres swoich rozważań również media wizualne, proklamujące – według Beltinga – koniec historii sztuki. Przy czym badacz nie proponuje „rozpuszczenia” historii sztuki w poszerzonej teorii mediów ani żadnej podobnej aneksji, a jedynie zwraca uwagę na fakt, że historia sztuki już od dawna zajmuje się zagadnieniami mediów,<sup>12</sup> rozumiejąc je jako środki wyrazu lub nośniki idei artystycznych. Z tego powodu Belting postuluje włączenie w zakres historii sztuki rozważań na temat sztuki wideo i tym samym wskazuje obszary badawcze historii mediów. Projekt ten, znany pod nazwą antropologicznie zorientowanej „nauki o obrazie” (*Bildwissenschaft*)<sup>13</sup>, jest uważany za niemieckojęzyczny odpowiednik amerykańskich studiów nad kulturą wizualną.

#### 4.1.1 BADANIA NAD KULTURĄ WIZUALNĄ

Badania/studia nad kulturą wizualną (*Visual culture studies*) są jedną z najbardziej burzliwie rozwijających się dziedzin wiedzy o obrazach i różnych aspektach wizualności funkcjonujących w kontekście kulturowym. Badania te zostały zainicjowane w latach sześćdziesiątych i osiągnęły dużą popularność na przełomie lat osiemdziesiątych oraz dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku. Obecnie są one powiązane z problemami społeczeństwa postmodernistycznego, które objawiają się w postaci dwóch przeciwstawnych koncepcji: globalizacji albo pluralizacji. Jednak, co warto podkreślić, znamiennej

<sup>11</sup> Ibidem, s. 303–306.

<sup>12</sup> Zob. M. Bryl, *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej „Funktionsgeschichte” ku antropologicznej „Bildwissenschaft”* („Casus” Hans Belting), „Artium Quaestiones” XI, red. Konstanty Kalinowski, Piotr Piotrowski, Wojciech Suchocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2000, s. 237–293.

<sup>13</sup> Zob. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.

cechą tych procesów jest wszechobecność obrazów, pod różnymi postaciami, w każdym aspekcie życia społecznego. Wspomniane transformacje nabierają w dobie postmodernizmu nowego znaczenia, które ujawnia się w badaniach nad kulturą wizualną.

W tym miejscu należy poczynić pewną uwagę, która może mieć znaczenie dla dalszych rozważań nad przedmiotem i zakresem studiów nad kulturą wizualną. W polskich publikacjach podejmujących ten temat nie ma bowiem zgody na jednolitą wersję przekładu językowego nazwy *visual culture studies*. Krzysztof Olechnicki w pracy *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych* proponuje określić *visual culture studies* jako studia nad kulturą obrazu lub badania kultury obrazu<sup>14</sup>, sprzeciwiając się tym samym wszelkim próbom definiowania pojęcia „kultury wizualnej”. Tego rodzaju punkt widzenia znajduje, jego zdaniem, potwierdzenie w opiniach znakomitej większości badaczy związanych ze wspomnianą dziedziną wiedzy, dla których najważniejszą sprawą jest

[...] po pierwsze, **zainteresowanie kulturą obrazu albo ikonosferą** – otaczającymi jednostki wyobrażeniami wizualnymi, traktowanymi jako odzwierciedlenie oryginalnej formy kulturowej danej zbiorowości społecznej; po drugie zaś, **wykorzystywanie obrazów jako podstawy do suwerennej analizy badawczej** – specyficznej, rządzącej się swoimi własnymi prawami, ale równouprawnionej z analizą materiału utrwalonego w formie werbalnej<sup>15</sup>.

W dalszej części wywodu znajdujemy następujące uzasadnienie:

Aby wyjaśnić możliwe na gruncie języka polskiego nieporozumienie, chciałbym podkreślić, że używane przeze mnie pojęcie obrazu nie powinno być zawężane do „obrazów” w znaczeniu na przykład dzieł sztuki malarskiej, lecz odnosi się tu do tego wszystkiego, co „widać”. Kultura obrazu będzie przeze mnie rozumiana jako ikonosfera zawężona do obrazów wzrokowych<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Zob. K. Olechnicki, *Antropologia obrazu...*, op. cit., s. 93–96.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>16</sup> Ibidem.

Omówiony punkt widzenia odwołuje się do koncepcji ikonosfery Mieczysława Porębskiego<sup>17</sup>, który stara się rozszerzyć możliwości rozumienia pojęcia 'obrazu', włączając w jego zakres praktycznie wszystkie wrażenia wzrokowe, odbierane przez człowieka, a następnie poddawane przez niego kulturowo-społecznej interpretacji. Ten sam aspekt zmiany znaczenia terminu 'obraz' pojawia się nader często we wszelkich diagnozach kultury współczesnej. Jednak mimo obszernej argumentacji, którą pozwoliłem sobie przytoczyć, pragnę zwrócić uwagę, jak dalece mylące mogą być odczytania problematyki *visual culture studies* jako „badań nad kulturą obrazu”.

Pomijając fakt niezręczności językowej, która tkwi w tym sformułowaniu, stajemy przed poważnym problemem zdefiniowania „kultury obrazu”, pogłębionym przez niejasności i obciążenia teoretyczne tkwiące w samym pojęciu 'obrazu' (przedmiotu badań tej dziedziny wiedzy). Dlatego w rozwiązaniu, które proponuje Olechnicki, zamiast precyzowania terminu 'kultura obrazu' pojawia się sytuacja, w której wyraz określający nie wzbogaca treści wyrazu określanego.

Nie stworzono bowiem i próżno nam tego oczekiwać, żadnej zadawalającej definicji pojęcia obrazu, ani tym bardziej jego teorii, choć takie próby były czynione wielokrotnie. Problem ten został poruszony przez Jacques'a Aumonta – autora jednej z najobszerniejszych monografii na temat obrazu, który stwierdza w pierwszych słowach wstępu do *The Image*, że jest on jednym z najbardziej tajemniczych i wieloznacznych pojęć, które pojawiły się w naukach humanistycznych<sup>18</sup>.

Jak widać z przytoczonych przykładów, jednym z naczelnych problemów studiów nad kulturą wizualną jest potrzeba określenia przedmiotu i zakresu badań, a w dalszej konsekwencji wyznaczenia również ram metodologicznych tej dziedziny wiedzy. Potrzeba,

---

<sup>17</sup> Zob. M. Porębski, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 9–19.

<sup>18</sup> Zob. J. Aumont, *The Image*, przeł. C. Pajackowska, British Film Institute, London 1997, s. 1–3.

o której mowa, stała się jedną z bardziej znaczących kwestii, podejmowanych w dużej liczbie publikacji z zakresu studiów nad kulturą wizualną. Tego rodzaju refleksja towarzyszy z reguły każdej nowo powstałej dyscyplinie, ale w omawianym wypadku cechą niemal charakterystyczną jest jej szczególne nasilenie.

Trudno więc nie rozpocząć rozważań na temat studiów nad kulturą wizualną od innej kwestii, niż próby określenia, co oznacza ten termin. Trzeba zaznaczyć, że pojęcie to w dość mylący sposób jest rozumiane zarówno jako dziedzina wiedzy, jak i przedmiot badań, a sama jego definicja nastroczała teoretykom niemałych trudności. Być może najtrafniej podsumował tę sytuację Mitchell, który stwierdził, że nie można przyjąć ogólnie dostępnego znaczenia słów „wizualny” i „kultura” do stworzenia satysfakcjonującej definicji *visual culture*<sup>19</sup>. Wychodząc z tego właśnie założenia Malcolm Barnard poświęcił cały rozdział swej książki próbie zdefiniowania pojęć 'wizualność' (*the visual*) i 'kulturowość' (*the cultural*), aby stworzyć kontekst dla dalszych rozważań na temat „kultury wizualnej”<sup>20</sup>.

Opisane zabiegi w gruncie rzeczy prowadzą do coraz bardziej globalnego znaczenia tego terminu. Zamiast precyzowania, teoretycy mnożą konteksty, w których można mówić o różnych aspektach wizualności w kulturze, ale również wizualności kultury współczesnej. Na ile tego rodzaju strategia jest pożyteczna, a na ile prowadzi do zamętu pojęciowego, który w efekcie powoduje, że ciągle jeszcze nie wiadomo, co oznacza termin 'kultura wizualna', to kwestia na osobne rozważania. Dość wspomnieć, że autor cytowanej publikacji po kilku latach porzucił szeroką koncepcję kultury wizualnej na rzecz opisu wariantów rozumienia obrazów, dzieł sztuki w niewielkim stopniu związanych z ich kulturową funkcją<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *What is visual culture?*, w: *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*, red. I. Lavin, Princeton University Press, Princeton 1995, s. 208.

<sup>20</sup> M. Barnard, *Art, Design and Visual Culture. An Introduction*, St. Martin's Press, New York 1998, s. 10-31.

<sup>21</sup> Zob. M. Barnard, *Approaches to Understanding Visual Culture*, Palgrave, New York 2001, s. 1-3.

#### 4.1.2 ZDARZENIE WIZUALNE JAKO PRZEDMIOT BADAŃ NAD KULTURĄ WIZUALNĄ

W ciągu kilku ostatnich lat liczba publikacji na temat studiów nad kulturą wizualną bardzo się zwiększyła, prawie każda z nich podejmuje próbę określenia pojęcia i zakresu podejmowanych badań<sup>22</sup>. Ale jedynie poczyniona przez Nicholasa Mirzoeffa klasyfikacja, zawarta w *The Visual Culture Reader*, może wydawać się precyzyjna w argumentacji i konkretyzacji tego, czym zajmują się studia nad kulturą wizualną. Mirzoeff, grupując i zderzając poszczególne stanowiska teoretyczne, otrzymał całościowy obraz tej dyscypliny, która dotyczy:

- ▶ zdarzeń wizualnych (*visual events*), w których konsument poszukuje informacji, znaczenia albo przyjemności, uzyskiwanych dzięki narzędziom i technologiom wizualnym (*an interface with visual technology*)<sup>23</sup>, czyli konkretnym obiektom, przedmiotom patrzenia, jak i środkom służącym do ich prezentacji: od fresków i obrazów olejnych, poprzez fotografię, film, wideo, telewizję, aż po (multi)media cyfrowe oraz Internet (definicja Mirzoeffa)<sup>24</sup>;
- ▶ semiologii obrazów opartej na teorii znaku Rolanda Barthes'a i rekonstrukcji pojęcia reprezentacji (definicja Normana Brysona<sup>25</sup>);

<sup>22</sup> Na rynku wydawniczym pojawiły się trzy zbiory tekstów z zakresu *visual culture studies*: *The Visual Culture Reader*, red. N. Mirzoeff, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 2002; *Visual Culture: The Reader*, red. J. Evans, S. Hall, SAGE Publications & The Open University, London–Thousand Oaks–New Delhi 1999; *The Block Reader in Visual Culture*, red. M. Mash, L. Tickner, Routledge: International Thomson Publishing Company, London–New York 1996.

<sup>23</sup> N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XVII, red. P. Piotrowski, W. Suchocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006, s. 252.

<sup>24</sup> Zob. N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 2003, s. 1–33.

<sup>25</sup> Tego rodzaju ujęcie *visual culture studies* prezentują publikacje: *Visual Culture: Images and Interpretations...*, op. cit.; *Visual Theory...*, op. cit.

► społecznej teorii wizualności albo socjologii kultury wizualnej, która stara się wypracować własną metodologię *de facto* izolującą wizualność od zmysłów i przesuwającą punkt ciężkości na problematykę społeczną, poruszając zagadnienia tożsamości, interakcji społecznych (ten punkt widzenia jest przywołaniem poglądów Chrisa Jenksa<sup>26</sup>).

Wymienieni teoretycy wielokrotnie podkreślali odrębność formującej się dyscypliny badań, nie precyzując w żadnym razie powinowactwa z już istniejącym podziałem nauk humanistycznych. W takim układzie ustalenie statusu studiów nad kulturą wizualną pociąga za sobą kwestie metodologiczne, które pozwalają na określenie przedmiotu dociekań tej refleksji. Najprostszym rozwiązaniem może być próba zdefiniowania i określenia zdarzenia wizualnego jako przedmiotu studiów nad kulturą wizualną. To pojęcie, wprowadzone przez Mirzoeffa, w sposób najbardziej dobitny prezentuje specyfikę tej dyscypliny wiedzy, bowiem oddziela ją od kształtującej się obecnie postmodernistycznej refleksji na temat historii sztuki i semiologii obrazu Brysona, która odnosi się głównie do sztuk opartych na zjawisku reprezentacji.

Określenie zdarzenia wizualnego jest ściśle powiązane z „paradygmatem performatywistycznym”, który obecnie jest często podejmowany w refleksji nad kulturą. Jak twierdzi Anna Zeidler-Janiszewska:

Dla skrzyżowania dwóch źródeł konstruujących dzisiejszy „paradygmat performatywistyczny” ważny wydaje się podkreślany przez niektórych autorów mocniej, przez innych słabiej, moment przemiany uczestników performansu w szczególną wspólnotę przypominającą *communitas* w sensie Victora Turnera<sup>27</sup>, co wiąże się nie

<sup>26</sup> Omawiana koncepcja *visual culture studies* została zaprezentowana w publikacji: *Visual Culture*, red. Ch. Jenks, op. cit.

<sup>27</sup> Zob. V. Turner, *Liminalność „communitas”*, przeł. E. Dżurak, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 240–266 (przypis A. Zeidler-Janiszewskiej).



tylko z „działaniem słowami”, ale i z działaniem innymi formami „semiotycznej ekspresji i komunikacji”<sup>28</sup>.

Co więcej, paradygmat ten w powiązaniu z elementami wizualnymi zachowań społecznych czyni przedmiotem swych dociekań nie tyle same obrazy obecne w przestrzeni publicznej, ale zdolność ich widzenia i odbioru przez uczestnika interakcji społecznych. Ta zdolność jest zapośredniczona przez media (audio)wizualne, które odgrywają dużą rolę w kształtowaniu nowych sposobów ludzkiego widzenia.

Jednak Mirzoeff próbuje umieścić pojęcie zdarzenia wizualnego w kontekście kultury postmodernizmu, którą rozumie jako „kryzys” modernizmu, ujawniający upadek charakterystycznej dla niego strategii wizualności. Przy tej okazji warto również podkreślić, że sformułowana przez Mirzoeffa, definicja zdarzenia wizualnego spełnia wymogi jednego z najbardziej „globalnych” określeń „obrazu” jako wszelkich wrażeń wzrokowych, w których odbiorca poszukuje znaczenia uzyskiwanego dzięki medialnym technologiom.

W tej definicji ujawnia się również przesunięcie ciężaru gatunkowego z tekstualności na wizualność współczesnych przemian kulturowych, co pozwala zrozumieć specyfikę omawianego zjawiska. Dominacja mediów (audio)wizualnych potwierdza fakt proliferacji wizualności i ujawnia przesłanki, jakie do niego doprowadziły. Wizualny aspekt kultury postmodernistycznej jest też nader często obecny w diagnozach, które głoszą, że

Współczesna kultura staje się w coraz większym stopniu kulturą obrazu albo (według innych autorów) kulturą widzialności<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Performatywizm i problematyka tożsamości. Próba teoretycznego umiejscowienia koncepcji Judith Butler*, w: *Nauka – humanistyka – człowiek*, red. J. Kmita, B. Kotowa, J. Sójka, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 261.

<sup>29</sup> E. Wilk, *Preface, w: Methodology – Culture – Audiovisuality*, red. E. Wilk, Instytut Kultury, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Warszawa–Katowice 1998, s. 7.

Ważnym aspektem zdarzenia wizualnego jest podnoszona przez wielu teoretyków rola odbiorcy obrazów medialnych i problematyka widzenia. Mirzoeff podkreśla, że istota tego zjawiska polega na interakcji wizualnego znaku i technologii, która umożliwia i podtrzymuje system semiotycznej komunikacji wizualnej, w której funkcjonuje dany znak, z aktywną postawą odbiorcy. Ten rodzaj terminologii nawiązujący do teorii znaku jest próbą wskazania na pochodzenie kultury wizualnej, która bezustannie ujawnia pokrewieństwo z semiologią obrazu Brysona. Mirzoeff proponuje strategiczną reinterpretację historii mediów wizualnych, rozumianych jako całościowy fenomen oparty na zjawisku reprezentacji<sup>30</sup>. Z tego właśnie powodu teoria semiotyczna, która była podstawą refleksji na temat obrazu, została tutaj odczytana w duchu tezy głoszącej, że:

Podczas gdy jeden model reprezentacji rzeczywistości traci uzasadnienie, w jego miejsce pojawia się inny, bez potrzeby eliminacji tego pierwszego<sup>31</sup>.

#### 4.1.3 BADANIA NAD KULTURĄ WIZUALNĄ JAKO TEORIA OBRAZU

Wiele przesłanek teoretyczno-metodologicznych wskazuje na to, że studia nad kulturą wizualną można traktować jako interdyscyplinarną teorię obrazu, powstałą na gruncie postmodernistycznych badań nad historią sztuki. Rozważania nad perspektywami rozwoju tej dyscypliny wiedzy podjął W. J. T. Mitchell, który stwierdził, że bardzo trudno jest zbudować w pełni satysfakcjonującą refleksję na temat „obrazu”, gdyż w przeważającej liczbie publikacji na ten temat ogranicza się ona jedynie do studiów porównawczych, w które włączane są: semiotyczne i filozoficzne teorie reprezentacji wizualnej albo badania nad filmem i kulturą masową. W tym kontekście można również postawić pytanie, czy problem z „teorią obrazu” wynika z jej

<sup>30</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to...*, op. cit., s. 13.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 7.

specyfiki, czy może z samego pojęcia „obrazu”, które wciąż jeszcze nie doczekało się precyzyjnej definicji?<sup>32</sup>

Następną ważną kwestią studiów nad kulturą wizualną jest problematyka rozważań mieszczących się w ramach „teorii obrazu”. Trudno bowiem wyznaczyć granice, w których poruszają się teoretycy podejmujący kwestie i problemy związane z pojęciem „obrazu” i reprezentacji, gdyż – wraz z pojawieniem się mediów cyfrowych – terminy te uległy głębokiemu przewartościowaniu, które doprowadziło do ich zakwestionowania.

Rozwój studiów nad kulturą wizualną może realizować się w dwojaki sposób. Z jednej strony trudno nie zgodzić się, że refleksja ta kształtowała się w bardzo ścisłej zależności z „teorią obrazu” reprezentowaną m.in. przez Mitchella i współczesnymi badaniami nad historią sztuki, rozwijającymi się jako semiologia obrazu Brysona. Jedna z pierwszych dysertacji na temat studiów nad kulturą wizualną dość wyraźnie wskazuje na taką właśnie genezę, traktując teksty większości autorów identyfikowanych z tym nurtem jako przykłady rozwoju dyscypliny, którą Margaret Dikovitskaya zdecydowała się nazywać studiami wizualnymi (*visual studies*), podkreślając tym samym, że dotyczą one obszarów sztuki, a nie społecznej refleksji na temat roli obrazów<sup>33</sup>. Ta klasyfikacja zostaje również przywołana przez Jamesa Elkinsa, który próbuje pogrupować głównych przedstawicieli *visual studies*, zaliczając do nich Brysona, Michael A. Holly i Paula Duro (nurt współczesnych badań nad historią sztuki); Jamesa Herberta, pracującego nad studiami teoretycznymi dotyczącymi sztuki różnych okresów historycznych i kultur, W. J. T. Michella, podejmującego problematykę procesu widzenia, Davida Rodowicka, prowadzącego badania nad filmem, oraz Nicholasa Mirzoeffa i Lisę Cartwright, rozszerzających kategorię wizualności na media cyfrowe<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory...*, op. cit., s. 9.

<sup>33</sup> Zob. M. Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, The MIT Press, Cambridge, London 2005, s. 64.

<sup>34</sup> Zob. J. Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 2003, s. 2–5.

Warto przy tej okazji wspomnieć, że ten sam punkt widzenia, jaki został zaprezentowany na przykładzie powyższej klasyfikacji, prezentuje również Mitchell, który w eseju *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, dokonuje krytyki terminu *visual culture* i proponuje zastąpić go *visual studies*, postulując rozwój dziedziny, która pojawiła się jego zdaniem na polu refleksji nad postmodernistyczną historią sztuki i teorią mediów. Mimo dość uspokajających stwierdzeń, że *visual studies* są *de facto* studiami nad kulturą wizualną, Mitchell przeprowadza systematyczną krytykę metod badawczych studiów nad kulturą wizualną, które mają w efekcie doprowadzić do obalenia kilku „nieśmiertelnych mitów” rozpowszechnianych w tej dziedzinie nauki i zdemaskowania jej spekulatywnego charakteru<sup>35</sup>.

Zupełnie odmienną postawę stara się reprezentować Mirzoeff, który skłania się w kierunku uczynienia z wizualności rodzaju podstawy badawczej pozwalającej na wydawanie antologii i powoływanie do istnienia instytucji badań nad kulturą wizualną. Jeśli natomiast chodzi o przedmiot badań tej dziedziny Mirzoeff odrzuca interdyscyplinarne koncepcje współczesnych historyków sztuki i w miejsce podstawowej kategorii obrazu, którą odnajdujemy w ich tekstach, proponuje wprowadzenie kompleksu obrazów, połączonych w zdarzeniu wizualnym. Ten kompleks nie jest tworzony przez jedno medium, ale stanowi centralny aspekt procesu odbioru, w którym współczesny odbiorca analizuje wrażenia pochodzące od obiektów wizualnych wystawianych w galeriach, oglądanych w kinie, telewizji, na wideo czy w Internecie. W tym sensie Mirzoeff poszukuje logiki formalnej przedstawień obrazowych w trzech generacjach mediów wizualnych: malarskiej, fotograficzno-filmowej i cyfrowej<sup>36</sup>.

Druga, alternatywna droga rozwoju studiów nad kulturą wizualną pochodzi z zupełnie innego źródła, które kładzie nacisk na potrzebę umieszczenia ich w istniejącej już strukturze akademickiej.

<sup>35</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XVII, red. P. Piotrowski, W. Suchocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006, s. 273–294.

<sup>36</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to...*, op. cit., s. 37–126.

Omawiając to zjawisko Mirzoeff dochodzi do wniosku, że studia nad kulturą wizualną mogą być postrzegane jako efekt interdyscyplinarnej refleksji rozpoczętej przez brytyjskie studia kulturowe, a kontynuowanej między innymi w *gay&les studies* i *african american & african studies*.

Wspomniane perspektywy teoretyczne wytyczały bowiem nowe możliwości przekraczania granic między ukształtowanymi dyscyplinami wiedzy. Ten punkt widzenia pozwala nam rozumieć specyfikę omawianego kierunku badań opartego na strategii konstruowania ram metodologiczno-teoretycznych, odbiegających od przyjętego podziału nauk humanistycznych<sup>37</sup>. W tym ujęciu studia nad kulturą wizualną mogą stanowić kontynuację brytyjskich studiów kulturowych, przy czym należy pamiętać, że kładą one większy nacisk na aspekt wizualności w kulturze, a mniejszy na ideologiczny.

Gdyby pójść śladami przywołanej konkluzji i uznać studia nad kulturą wizualną za refleksję rodzącą się w ścisłej zależności od brytyjskich studiów kulturowych, można dojść do wniosku, że wyznaczone rejonu teoretyczne łączy problematyka mediów. Jednak w wypadku studiów nad kulturą wizualną jest ona dalece rozwarstwiona, tworząc „kompleks mediów”, których podstawową kategorią jest „wizualność”. Natomiast brytyjskie studia kulturowe rozpatrują kulturę w obrębie społecznej produkcji i reprezentacji<sup>38</sup>. Zwłaszcza ta ostatnia kwestia zwraca uwagę na wspólne korzenie studiów nad kulturą wizualną i studiów kulturowych, którymi są koncepcje semiotyczne Barthes'a. W tej perspektywie reprezentacja jest rozumiana przez badaczy studiów kulturowych jako społeczne zjawisko konstruowania przedstawienia otaczającej rzeczywistości<sup>39</sup>.

Tego rodzaju rozwiązanie powoduje, że studia kulturowe łatwiej uznać za refleksję poprzedzającą studia nad kulturą wizualną, aniżeli za jej subdyscyplinę o wspólnym przedmiocie badań, który ulega

---

<sup>37</sup> Zob. *ibidem*, s. 4–5.

<sup>38</sup> Zob. D. Kellner, *Media Culture. Cultural Studies, identity and politics between modern and postmodern*, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 1995, s. 31–54.

<sup>39</sup> Zob. C. Barker, *Studia kulturowe...*, op. cit., s. 8–9.

stopniowemu rozszerzeniu. Porównując te dyscypliny, łatwiej bowiem znaleźć różnice niż podobieństwa. Studia nad kulturą wizualną stanowią uwieńczenie rozlicznych dyskursów teoretycznych, podejmowanych na terenie brytyjskich studiów kulturowych i kumulujących się w postaci nowo powstałej dyscypliny badań.

#### 4.1.4 INTERDYSCYPLINARNOŚĆ BADAŃ NAD KULTURĄ WIZUALNĄ

Bardzo ważnym aspektem studiów nad kulturą wizualną są próby wypracowania własnej metodologii i narzędzi służących do analizy sfery wizualnej, mechanizmów jej funkcjonowania i społecznej recepcji. Mirzoeff proponuje w tym względzie metodę interdyscyplinarną, która wykorzystuje zdobycze historii sztuki, filmo- i medioznawstwa, teorii i socjologii kultury oraz wielu innych dziedzin, które zajmowały się badaniem różnych przejawów wizualności<sup>40</sup>.

Interdyscyplinarność studiów nad kulturą wizualną jest rozumiana podobnie jak intermedialność, choć nikt z wymienionych teoretyków nie buduje tego rodzaju porównania. W samej istocie rzeczy chodzi tutaj bowiem o stworzenie nowej sfery badań, w której pojawiające się bezustannie teorie, znane z innych dyscyplin, będą wzajemnie na siebie oddziaływać tworząc przekaz, porównywalny w swej strukturze do intermedium.

Spektrum pojawiających się tutaj teorii jest bowiem bardzo szerokie. John A. Walker i Sarah Chaplin próbują prześledzić wszystkie perspektywy teoretyczne studiów nad kulturą wizualną, wymieniając samodzielne dyscypliny i szkoły metodologiczne, które wchodzi w jej skład. Według tych badaczy są nimi m.in.: antropologia, archeologia, ekonomia polityczna, estetyka, feminizm, fenomenologia, filmoznawstwo, filozofia poststrukturalizmu, historia społeczna, historia i teoria architektury, historia i teoria sztuki, językoznawstwo, medioznawstwo, psychoanaliza, psychologia poznania, semiotyka, socjologia, studia afroamerykańskie, studia

<sup>40</sup> Zob. N. Mirzoeff, *An Introduction to...*, op. cit., s. 3-5.

kulturowe, teoria fotografii<sup>41</sup>. W gruncie rzeczy ten dość złożony kompleks dziedzin, które wspólnie koegzystują staje się bardziej strategią, aniżeli dyscypliną akademicką<sup>42</sup>, i w tym sensie bardziej skłania się w kierunku koncepcji projektu, który można by nazwać mianem 'humanistyki zintegrowanej' wokół pojęcia 'obrazu'.

Interdyscyplinarność idzie tutaj w parze z rozbudową określenia zdarzenia wizualnego, które jest przedmiotem badań studiów nad kulturą wizualną. Mirzoeff uważa, że we współczesnej kulturze „wizualne” staje się to, co niejako *ex definitione*, wizualne nie jest (przykładem może być „obrazowanie” wnętrza ludzkiego ciała, które dokonuje się przy pomocy wyspecjalizowanej technologii medycznej). Kultura współczesna obala prymat słowa nad obrazem. W tym duchu zjawisko kultury wizualnej opisuje Richard Howells, który rozpoczyna swą książkę o tej tematyce od znamiennego zdania: „żyjemy w wizualnym świecie”<sup>43</sup>. Autor stawia tezę, że każdy człowiek od początku swego życia bez przerwy odbiera obrazy, co wymusza stworzenie w jego umyśle pewnego rodzaju „narzędzia” do odczytywania znaczenia tychże wrażeń wizualnych. Wspomniana publikacja jest więc próbą podjęcia problematyki powstawania i transmisji znaczenia w sztukach pięknych, fotografii, filmie, telewizji i nowych mediach.

Być może najtrafniejszą diagnozą rozwijających się obecnie tendencji, które mają decydujący wpływ na charakter studiów nad kulturą wizualną jest stwierdzenie Irit Rogoff, że:

Kultura wizualna otwiera cały świat intertekstualności, w którym obrazy, dźwięki i przestrzenne współrzędne odczytywane są jedno przez drugie, zapożyczając nagromadzone warstwy znaczenia i subiektywne reakcje na każde nasze spotkanie z filmem, telewizją, przedmiotem sztuki, budynkiem czy środowiskiem miejskim<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Zob. J. A. Walker, S. Chaplin, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester-New York 1997, s. 1-6.

<sup>42</sup> Zob. I. Rogoff, *Studying Visual Culture*, w: *The Visual Culture...*, op. cit., s. 24-36.

<sup>43</sup> R. Howells, *Visual Culture*, Polity Press, Cambridge 2003, s. 1.

<sup>44</sup> I. Rogoff, *Studying Visual Culture...*, op. cit., s. 31.

Zaprezentowany kontekst teoretyczny jest efektem ponowoczesnej pluralizacji kultury starającej się rozstrzygać o tych samych problemach w kilku kwestiach, widzieć je w wielu perspektywach i analizować na różnych przykładach. Opisany projekt szczególnie mocno ciąży w kierunku intermedialności, która wyjątkowo często powraca we wszelkich diagnozach rozwoju kultury wizualnej.

Tego rodzaju rozwiązanie skłania do rozpatrzenia jeszcze jednej kwestii: na ile kontekst badań nad kulturą wizualną może stanowić przyjazne pole dla rozwoju estetyki mediów (audio)wizualnych? Połączenie tych dwóch perspektyw teoretycznych może dokonać się w duchu antropologii i semiologii, które w obecnym stanie badań wyznaczają refleksję na temat obrazu.

Jako przykład rozwoju wspomnianej tendencji na obszarze studiów nad kulturą wizualną można podać refleksję nad zjawiskiem „kulturowej reprezentacji”, będącym kluczowym elementem debat podejmowanych w zakresie brytyjskich studiów kulturowych i refleksji nad mediami (audio)wizualnymi, który obecnie jest analizowany w intermedialnej perspektywie: od malarstwa, poprzez fotografię, film, telewizję i wideo, aż po interaktywne multimedia cyfrowe<sup>45</sup>.

W przedstawionej perspektywie rozwoju badań nad kulturą wizualną pojawiają się liczne aspekty, które pozwalają sądzić, że omawiana dziedzina wiedzy będzie miała wpływ na rozwój estetyki mediów (audio)wizualnych. Projekt estetyki poznania zmysłowego, w tym również wzrokowego, która obecnie rozwija się bardzo burzliwie i znajduje realizacje zarówno w idei estetyki poza estetyką Welscha, jak i estetyki taktylności Norberta Bolza<sup>46</sup>, można uznać za przykłady rozwoju opisanych tendencji.

Estetyka poznania zmysłowego, zakładająca rekonfigurację pojęcia *aisthesis*, od którego pochodzi nazwa estetyki, była już wielokrotnie postulowana. Doprowadziła ona do powstania pierwszych

---

<sup>45</sup> M. Sturken, L. Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press Inc., Oxford–New York 2001, s. 109–150.

<sup>46</sup> N. Bolz, *Rozstanie z galaktyką Gutenberga...*, op. cit., s. 34–35.



projektów kultury słyszenia<sup>47</sup>, estetyki węchu<sup>48</sup>, a także estetyki widzenia, choć ta ostatnia nie została jeszcze teoretycznie doprecyzowana. Autorzy tych koncepcji zwracają uwagę na bardzo istotną rolę zmysłów w procesie poznania świata.

Edward T. Hall w *Ukrytym wymiarze* pisał że:

Ewolucja człowieka zaznaczyła się rozwojem receptorów przestrzennych – zmysłów wzroku i słuchu. W ten sposób mógł on uprawiać takie gałęzie sztuki, które wykorzystują właśnie owe dwa zmysły z całkowitym niemal pominięciem innych. Poezja, malarstwo, muzyka, rzeźba, architektura, taniec – uzależnione są przede wszystkim, choć niewyłącznie, od oczu i uszu. To samo dotyczy wypracowanych przez nas systemów porozumiewania się<sup>49</sup>.

W dalszym toku rozwoju mediów dokonana się zapowiadana przez Marshalla McLuhana transpozycja zmysłów<sup>50</sup>, która doprowadziła do tego, że podstawowe znaczenie w opisanych mechanizmach uzyskał dotyk<sup>51</sup>.

#### 4.1.5 BADANIA NAD KULTURĄ WIZUALNĄ JAKO REFLEKSJA O CYBERKULTURZE

W rozwoju kultury europejskiej zdecydowanie zaznaczyła się dominacja procesu widzenia. Obecnie wzrok traci swą siłę poznawczą,

<sup>47</sup> Zob. W. Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?*, przeł. K. Wilkoszewska, w: *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”*, red. E. Wilk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 56–74.

<sup>48</sup> Zob. H. Yamagata, *O estetyce trzeciego zmysłu – węchu*, przeł. A. Śpiewak, w: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1997, t. V, s. 127–134.

<sup>49</sup> E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Wydawnictwo Literackie Muza S.A., Warszawa 2003, s. 57.

<sup>50</sup> Zob. M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004, s. 39–53.

<sup>51</sup> Zob. D. de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. W. Sikorski, P. Nowakowski, Wydawnictwo Mikom, Warszawa 2001, s. 58–60.

a współczesne „maszyny widzenia” potrafią symulować proces widzenia bez pomocy ludzkiego oka. Nowe media potrzebują więc z jednej strony nowych strategii poznawczych, a z drugiej nowej estetyki, która określi ich status i opisze rolę społeczną i artystyczną. O dalszym rozwoju studiów nad kulturą wizualną może przesądzić ekspansja nowych mediów i związana z nią problematyka „wizualności”, która znalazła już przychylny kontekst teoretyczny w ramach studiów nad kulturą wizualną, o czym może świadczyć rozwój „antropologii nowej wizualności”<sup>52</sup>.

W polskiej wersji językowej nazwę tej dyscypliny wiedzy zaproponował Kluszczyński, który argumentując jej zasadność, doszedł do wniosku, że projekt ten:

Ufundowany został przez badania w dziedzinie antropologii wizualnej. W jej polu widzenia znalazły się bowiem nowe formy wizualności, przede wszystkim odnajdywane w kontekstach nowych technologii widzenia: technologie rzeczywistości wirtualnych (kultury wirtualne), technologie nadzoru przestrzeni publicznych i prywatnych – od obrazów satelitarnych do medycznych (kultury panoptyczne), technologie sieciowe (kultury interfejsu). Nowa wizualność przebudowuje, rozwija bądź transcenduje dotychczasowe wzory wizualności pojmowanej jako porządki kulturowe i epistemologiczne<sup>53</sup>.

Dzisiaj, z perspektywy ponad dziesięciu lat rozwoju tej dyscypliny wiedzy, widać, że projekt Artura Escobara znajduje nowe rejony w badaniach nad kulturą wizualną<sup>54</sup>. To właśnie tutaj w całej

<sup>52</sup> Jest to projekt albo subdyscyplina antropologii cyberkultury, której program i perspektywy teoretyczne sformułował Arturo Escobar. Zob. A. Escobar, *Welcome to Cyberia. Notes on the Anthropology of Cyberculture*, „Current Anthropology” 1994, t. 35, nr 3, s. 215–217; <http://www.unc.edu/~aescobar/arturowelc.pdf> (2005–12–28); przedruk w: *Cybercultures Reader*, red. D. Bell, B. M. Kennedy, Routledge, London–New York 2000, s. 59–63.

<sup>53</sup> R. W. Kluszczyński, *Od web.studies do antropologii nowej wizualności. Współczesne badania nad cyberkulturą*, „Kultura Współczesna” 2005, nr 1, s. 36.

<sup>54</sup> Pisałem na ten temat w artykule: K. Chmielecki, *Antropologia nowej wizualności jako refleksja nad „cyfrową” i „globalną” kulturą wizualną*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2007, nr 3, s. 102–117.

rozciągłości realizują się wyznaczone przez autora *Welcome to Cyberia* paradygmaty teoretyczne. Przedstawione zjawisko, obecne również w innych obszarach refleksji nad nowymi mediami i cyberkulturą, wynika z faktu, że niektórzy autorzy publikujący na temat studiów nad kulturą wizualną, są jednocześnie uważani przez innych redaktorów prac zbiorowych za przedstawicieli antropologii wizualnej. Ta sytuacja nie powinna dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę podobieństwa wymienionych dyscyplin wiedzy.

Potwierdzenia dla opisanego stanu rzeczy można szukać w następujących przesłankach. Po pierwsze, bezustannie i dynamicznie rozwijające się studia nad kulturą wizualną bardzo chętnie podejmuje refleksję nad nowymi mediami i cyberkulturą. Po drugie, w ich zakresie mieszczą się wszystkie wyszczególnione przez Escobara sfery refleksji, dodatkowo wzbogacane sferą rozważań nad kulturowym znaczeniem obrazów cyfrowych, które stanowią podstawę wizualnego wymiaru wspomnianych kontekstów teoretycznych. Wyznaczone perspektywy teoretyczne estetyki intermedialności, w zakresie studiów nad kulturą wizualną i estetyki mediów (audio)wizualnych, wzajemnie się uzupełniają i budują dyskurs teoretyczny tej dziedziny wiedzy.

## 4.2 ESTETYKA INTERMEDIALNOŚCI W KONTEKŚCIE REFLEKSJI NAD MEDIAMI WIZUALNYMI

Estetyka mediów może być z całą pewnością potraktowana jako perspektywa teoretyczna estetyki intermedialności z kilku powodów. Po pierwsze, w jej zakresie mieszczą się media (audio)wizualne, które stanowią jedną z najliczniejszych grup środków przekazu podlegających relacjom intermedialnym. Po drugie, estetyka mediów reaguje bardzo czule na wszelkie tendencje intermedialne, czego przykładem może być refleksja estetyczna na temat filmu (estetyka filmu).

Jako przykład i potwierdzenie wspomnianej tendencji można podać *film studies* – nurt badań nad filmem, który ciągle jeszcze szuka stabilizacji teoretycznej w wielu kontekstach podejmujących

problematykę widzenia i wizualności<sup>55</sup>. Określenie metod badawczych refleksji skupionej na wczesnym kinie lub przejawach poprzedzających bezpośrednio pojawienie się medium filmowego (*pro-cinema*), prowadzi *de facto* do wyznaczenia zakresu badań, które mieszczą się w formule studiów nad kulturą wizualną.

Podobnie estetyka mediów (audio)wizualnych zakładająca perspektywę intermedialną chce badać współczesne przemiany kulturowe, które dają o sobie znać zwłaszcza na styku różnych generacji obrazów medialnych. Z tego powodu wspomniana dziedzina wiedzy jest zawarta pomiędzy dwoma przeciwstawnymi biegunami: reprodukcją i symulacją, pomiędzy obrazem przedmiotu a jego fantomem, który traci swą materialność i staje się jedynie powierzchnią, wreszcie pomiędzy *mise-en-scène* a *mise-en-page*, jako podstawowymi jednostkami organizacji przestrzennej obrazu zarówno analogowego, jak i cyfrowego<sup>56</sup>. To „zawieszenie” między wyznaczonymi biegunami charakteryzuje również rozwój współczesnej kultury audiowizualnej, która staje się coraz bardziej podatnym polem badawczym dla estetyki intermedialności poszukującej perspektyw teoretycznych w estetyce mediów.

#### 4.2.1 ESTETYKA OBRAZU ANALOGOWEGO

Obraz analogowy jest kulturowo uwarunkowaną formą wizualności, która pojawiła się w wyniku wykorzystania zjawiska reprodukcji technicznej. Walter Benjamin obarczył ten proces odpowiedzialnością za wyeliminowanie aury z materialnej „egzystencji” dzieła sztuki. Nowa sytuacja podważyła rolę artysty i spowodowała, że niepowtarzalność oryginału zastąpiono mnogością kopii<sup>57</sup>. Nie ma zgody co do nazwy epoki, w której po raz pierwszy pojawiły się obrazy analogowe.

<sup>55</sup> Zob. m.in. A. Koivunen, A. S. Widding, *Cinema Studies into Visual Theory?*, <http://www.utu.fi/hum/etvtiede/preview.html> (2002-11-30).

<sup>56</sup> Zob. K. Chmielecki, *Estetyka „mise-en-scène” kontra estetyka „mise-en-page” albo o dwóch estetykach obrazu elektronicznego*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 16-30.

<sup>57</sup> Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. K. Krzemień, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 154-155.

Przyjmuje się, że pierwszym wynalazkiem technicznym umożliwiającym ich tworzenie był zaopatrzony w obiektyw aparat fotograficzny, a w dalszej kolejności kamera filmowa i telewizyjna. Dla Jeana Baudrillarda obrazy analogowe są znamienne dla „okresu reprodukcji przemysłowej”, w którym przedstawienia obrazowe opierały się na opozycji oryginał – reprodukcja, a ich obecność była efektem rozwoju sfery przemysłowej. Możliwość tworzenia obrazów analogowych w procesie reprodukcji zakwestionowała autentyczność przedmiotu artystycznego.

W historii kultury nastąpił więc przełom, bowiem rozpoczęła się era technicznej reprodukcji, kopii i „maszyn widzenia”. Biorąc za punkt wyjścia tezę McLuhana, że każdy przekaznik (*medium*) jest przedłużeniem nas samych, przedłużeniem naszych zmysłów<sup>58</sup>, można powiedzieć, iż fotografia i film to przedłużenia naszego wzroku. Ten punkt widzenia pociąga za sobą następujące konsekwencje. Odkrycie możliwości tworzenia obrazów analogowych za pomocą aparatu fotograficznego i kamery filmowej ugruntowało oraz wzmocniło siłę poznawczą naszego wzroku. Te wynalazki techniczne swoją budową pod wieloma względami przypominają ludzkie oko i naśladują proces widzenia. Pojawienie się możliwości technicznej reprodukcji spowodowało, że koncepcja obrazu zyskała nowy wymiar epistemologiczny, została bowiem połączona z poznaniem zmysłowym, w którym naczelną rolę przypisano mechanizmowi widzenia.

Od tej pory następuje istotny zwrot, który przesądza o tym, że „Paradygmat wizualności kieruje naszym sposobem myślenia o rzeczywistości”<sup>59</sup>. Wspomniana tendencja jest wynikiem dynamicznego rozwoju zarówno sfery wizualnej, jak i reprodukcji technicznej nierozzerwalnie związanej z tworzeniem obrazów analogowych,

---

<sup>58</sup> Zob. M. McLuhan, *Zrozumieć media...*, op. cit., s. 37–53; M. McLuhan, *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, red. E. McLuhan, F. Zingrone, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 212–228.

<sup>59</sup> E. Stawowczyk, *Obraz w epoce systemów cybernetycznych*, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, A. Kisielewska i Z. Suszczyński, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 1997, s. 55.

które od czasu powstania fotografii zostały nierozdzielnie połączone z aspektami reprodukcji technicznej.

Istotę tego procesu trafnie uchwycił Benjamin, pisząc, że

Wraz z wynalazkiem fotografii, po raz pierwszy w procesie reprodukcji obrazu, nastąpiło uwolnienie ręki od najważniejszych zadań artystycznych. Przypadły one już tylko oku, zespolonemu z obiektywem<sup>60</sup>.

Dalej czytamy również, że

[...] reprodukcja środkami technicznymi okazuje się bardziej samodzielna wobec oryginału niż manualna. Na przykład w fotografii może ona wydobyć aspekty oryginału, dostępne jedynie dającej się ustawić i dowolnie zmieniającej punkt widzenia soczewce, a nieuchwytnie dla ludzkiego oka, lub za pomocą pewnych technologii, jak powiększenie czy tzw. ruch zwolniony, utrwalić obrazy, które siłą rzeczy wymykają się optyce naturalnej<sup>61</sup>.

Obrazy analogowe zdominowały rzeczywistość, stały się od niej niejako ważniejsze.

„Nowoczesny” wiek XX określono jako epokę kultury audio-wizualnej, czyli takiej, w której jednym z głównych typów działalności było wytwarzanie i odbiór [ruchomych – przyp. K. C.] obrazów<sup>62</sup>.

Rozwój mediów (audio)wizualnych przyniósł więc masową produkcję obrazów analogowych i cyfrowych nacechowaną na ich konsumpcję.

---

<sup>60</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce...*, op. cit., s. 152–153.

<sup>61</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: idem *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 70.

<sup>62</sup> M. Jankowska, *Film artystów. Szkice z historii filmu plastycznego i ruchu fotomedialnego w Polsce w latach 1957–1981*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2002, s. 9.

W dwudziestowiecznej kulturze obrazy analogowe stały się „fetyszem” idei widzialności i widzenia. W myśl tej formuły nie tylko miały one czynić świat widzialnym, jak w malarstwie, ale również być świadectwem procesu widzenia. Jednak, jak podkreśla Edyta Stawowczyk,

Widzialności związane z optyką łączą się nierozzerwalnie z tradycyjną trójwymiarową czasoprzestrzenią i jej oddaniem za pomocą renesansowej perspektywy. Obrazy fotograficzne stanowią medium owej przestrzeni, oddając ją wierniej niż ma to miejsce w przypadku postrzegania podmiotowego. Chociaż przyrządy optyczne – kamera, aparat fotograficzny – pozwalają na mniej selektywną rejestrację sygnałów wizualnych, nie jest ona wolna od subiektywizmu<sup>63</sup>.

Maurice Merleau-Ponty porównuje widzialność do sposobu „bycia-w-świecie”, jednocześnie przeciwstawiając ją niewidzialności, która stanowi dla niego to, co nie jest aktualnie widzialne, ale mogłoby takim być. Niewidzialne, odnosząc się do widzialnego, nie może zostać zobaczone jako rzecz, natomiast istnieje w innym wymiarze: dotykowo, kinetycznie i konceptualnie<sup>64</sup>. Z tego właśnie powodu widzialność przyjmowała w kulturze rozliczne postacie zanim ujawniła się w postaci obrazów analogowych, które były jednym z etapów jej ewolucji. Jak twierdzi Andrzej Gwóźdź

To nie kino wymyśliło ideę widzialności, która u progu XX wieku zawładnęła sposobami osvajania widzianego i widzenia, jakiej nie znały poprzednie epoki. Tkwiła ona w ideologii wystawiającego się na pokaz XIX stulecia – epoki panoram i wystaw światowych, fetyszy sklepowych reklam i opery, reprodukowanej architektury i dioram – ale także we wspomagającym skutecznie tworzenie widzeń zawłaszczaniu czasoprzestrzeni za sprawą kolei, automobilu

<sup>63</sup> E. Stawowczyk, *O widzeniu, mediach i poznaniu. Sztuczne lustra rzeczywistości*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 53.

<sup>64</sup> Zob. M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996, s. 255.

i aeroplanu, przekształcających przestrzeń doświadczenia w przestrzeń postrzegania<sup>65</sup>.

Tworzenie obrazów analogowych zaczyna się od procesów fizycznych. Promieniowanie świetlne (przyczyna sprawcza procesu widzenia), skierowane bezpośrednio lub odbite, po przejściu przez obiektyw kamery filmowej, telewizyjnej lub aparatu fotograficznego zostaje zapisane na odpowiednim materiale lub nośniku. Obraz analogowy sprowadza się więc do rozkładu sygnałów optycznych na powierzchni materiału światłoczułego (fotografia, film) lub do zapisu impulsów elektrycznych sygnału wizyjnego na nośniku magnetycznym (telewizja, wideo)<sup>66</sup>.

Określenia „sygnał optyczny”, „sygnał wizyjny” pochodzą z terminologii fizycznej i zostały tutaj niejako zaadaptowane na potrzeby przedstawienia istoty zapisu informacji wizualnej. W najbardziej ogólnym sensie sygnałem optycznym lub wizyjnym jest przetworzona wiązka światła, którą można zapisać na materiale światłoczułym (emulsji fotograficznej) lub na nośniku magnetycznym. W kamerze filmowej sygnałem optycznym jest pomniejszony i odwrócony obraz, uzyskany w wyniku przejścia promieni świetlnych przez obiektyw. Ten sygnał optyczny jest utrwalany bezpośrednio na taśmie filmowej. W wypadku kamery telewizyjnej sygnał optyczny zostaje przekształcony na sygnał wizyjny (telewizyjny), za pomocą przetwornika optyczno-elektrycznego i dopiero potem zapisany na nośniku. Sygnał wizyjny, w odróżnieniu od sygnału optycznego, który powstaje w kamerze filmowej, nie jest jednorodny, gdyż składa się z sygnałów: obrazu, synchronizacji i wygaszania<sup>67</sup>.

Jest co najmniej kilka sposobów wyjaśnienia analogowego charakteru obrazu. Można je zebrać w formie postulatów, które powinny być spełnione, aby obraz można było uznać za analogowy. W tym względzie Krzysztof Franek zakłada, że

<sup>65</sup> A. Gwóźdź, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1990, s. 21.

<sup>66</sup> E. Stawowczyk, *Obraz w epoce...*, op. cit., s. 56.

<sup>67</sup> Zob. K. Franek, *Intermedium: cyfrowa przyszłość telewizji i filmu*, Wydawnictwa Komunikacji i Łączności, Warszawa 2000, s. 36–37.



Cechą charakterystyczną odbieranej przez nas rzeczywistości jest jej ciągłość. Nic nie zmienia się skokowo. Pomiędzy czernią i bielą istnieje wiele stanów pośrednich. To co widzimy i słyszymy charakteryzuje się zazwyczaj płynną, ciągłą, analogową zmianą pomiędzy poszczególnymi stanami. „Analogowość” to główna właściwość zjawisk fizycznych. Można powiedzieć, że świat, w którym żyjemy jest analogowy.

Cecha ta wyznaczyła na wiele lat kierunek technicznego rozwoju różnych sposobów rejestracji naszego otoczenia. „Analogowy”, znaczący po prostu opisujący rzeczywistość w sposób ciągły, starając się zachować na nośniku jej regularną, materialną kopię symbolizującą fizyczny charakter<sup>68</sup>.

W przedstawionym ujęciu obraz analogowy jest rozkładem sygnałów świetlnych na powierzchni materiału światłoczułego, sygnałów niezależnych od nas, ale, co istotne, rejestrowanych wybiórczo, inaczej jak w wypadku kamery filmowej lub telewizyjnej czy aparatu fotograficznego, które rejestrują wszystko, na co został skierowany obiekt<sup>69</sup>. Jak wynika z powyższego opisu, już na poziomie zjawisk fizycznych obrazy analogowe domagają się niejako dwóch warunków *sine qua non*, bez których nie mogłyby zaistnieć. Obraz analogowy wymaga zawsze oryginału, może być też uważany za jego kopię, która nawiązuje z nim szczególny związek ontologiczny. Relacja ta oparta jest na analogii i reprezentacji, które wymagają odniesienia do realnego przedmiotu. Pojedyncze zdjęcie stanowi reprodukcję realnego przedmiotu i jest z nim ontologicznie powiązane, ponieważ za pomocą wizerunku obrazowego przywołuje jego obecność. Z tego również powodu obrazy analogowe, tworzone w procesie reprodukcji technicznej przez naświetlanie materiału światłoczułego, były traktowane jako teksty indeksalne, które opierały swój związek z rzeczywistością realną na zasadzie ikoniczności, warunkującej poniekąd iluzję<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>69</sup> Zob. E. Stawowczyk, *Obraz w epoce...*, op. cit., s. 56.

<sup>70</sup> Zob. H. Książek-Konicka, *Semiotyka i film*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980, s. 138.

Jednak to nie iluzja stała się wyznacznikiem obrazów analogowych. Stawowczyk proponuje przyjąć następujące założenie:

Na podstawie dychotomii widzialne – niewidzialne możemy wyróżnić dwa typy obrazów: obrazy odnoszące się do percepcji i porządku jawnego oraz obrazy odnoszące się do porządku ukrytego. Ponieważ porządek jawny możemy poznać za pomocą wzroku, do pierwszej kategorii należeć będą obrazy optyczne (analogowe), a więc fotograficzne, filmowe i telewizyjne. Do drugiego porządku natomiast odnoszą się symulacje i wizualizacja procesów informatyczno-energetycznych<sup>71</sup>.

Estetyka obrazu analogowego opiera się więc na idei reprodukcji totalnej André Bazina. Od tej chwili obrazy analogowe wpływają na zmianę myślenia na temat roli sztuki w odwzorowywaniu rzeczywistości.

Fotografia osiągnąwszy to, czego barok osiągnąć nie mógł, uwolniła sztuki plastyczne od obsesji podobieństwa. Sztuka bowiem starała się – w gruncie rzeczy na próżno – stworzyć nam tylko iluzję; i ta iluzja sztuce wystarczała. Tymczasem fotografia i film są wynalazkami, które zaspakajają w pełni i w całej swej istocie ową obsesję realizmu. Dzieło malarza, nawet najrzęczniejszego, było zawsze naznaczone nieuniknionym subiektywizmem. [...] Tak więc istota przejścia od malarstwa barokowego do fotografii nie polega na zwykłym udoskonaleniu technicznym (zresztą fotografia długo jeszcze nie doścignie malarstwa, jeśli chodzi o naśladowanie kolorów) – lecz na fakcie psychologicznym: na pełnym zaspokojeniu naszej potrzeby iluzji poprzez proces reprodukcji mechanicznej, z którego człowiek został wyłączony<sup>72</sup>.

W myśl ustaleń Bazina „realność” i „obiektywizm” obrazu fotograficznego (*resp.* filmowego) są wpisane w zjawisko reprodukcji mechanicznej, która powoduje,

<sup>71</sup> E. Stawowczyk, *O widzeniu, mediach i poznaniu...*, op. cit., s. 52–53.

<sup>72</sup> A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego...*, op. cit., s. 12–13.

[...] że nie jest on zaledwie podobizną przedstawionego, lecz jest fotochemicznym zapisem pewnej rzeczywistości, czymś w rodzaju wizualnego „odcisku palca” tego, co znajdowało się przed kamerą<sup>73</sup>.

Podstawowym założeniem estetyki Bazina jest więc przekonanie, że obraz analogowy jest odmianą *mimesis* opartą na „obiektywizmie”<sup>74</sup>. W gruncie rzeczy nie chodzi tutaj o żadną formę podobieństwa, ale o psychologiczną „wiarygodność” obrazu, która wywołuje u odbiorcy przeświadczenie, że:

[...] obraz świata zewnętrznego formuje się automatycznie bez twórczej ingerencji człowieka według ścisłych związków przyczynowo-skutkowych. [...] Wszystkie gatunki sztuki są oparte na uczestnictwie człowieka; jedynie w fotografii wykorzystuje się jego nieobecność. [...] Obiektywizm fotografii nadaje obrazowi siłę wiarygodności, nieistniejącą w innych utworach plastycznych<sup>75</sup>.

Jednocześnie jednak Bazin pomija aspekt semiotycznej relacji między przedmiotem a jego znakiem.

W obrazach analogowych rzeczywistość jest zawsze obecna *a priori*. Chociaż może ona ulec zafałszowaniu w procesie dalszej obróbki, to jednak wszelkie ingerencje twórcy nie potrafią zniszczyć ontologicznej więzi obrazu analogowego z modelem<sup>76</sup>. Ta zależność powoduje, że estetyka obrazu analogowego jest ściśle związana z materialnym przedmiotem, który mieści się w zakresie *mise-en-scène*. Konstruowanie struktur wizualnych w obrazach analogowych zasadniczo sprowadza się do wszelkich działań związanych ze scenografią i organizacją przestrzenną planu zdjęciowego, której musi dokonać twórca filmowy, zanim zdecyduje się włączyć kamerę. Ta

<sup>73</sup> T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1999, s. 27.

<sup>74</sup> Zob. Z. Woźnicka, *Problem kreacji i reprodukcji w filmie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983, s. 65.

<sup>75</sup> A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego...*, op. cit., s. 14.

<sup>76</sup> Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 11.

zasada jest jednym z frazeologicznych znaczeń *mise-en-scène*, które w języku francuskim służy do określenia zarówno reżyserii teatralnej, jak i filmowej, a także zabiegów inscenizacyjnych malarza lub fotografa.

W teorii filmu termin ten znalazł zastosowanie w refleksji dotyczącej stylu wizualnego, która koncentruje się na licznych studiach w zakresie poetyki kina gatunków (melodramat, western, *film noir*), a w niektórych wypadkach na analizie konkretnego rodzaju stylu wizualnego, na przykład ekspresjonistycznego<sup>77</sup>. Za pomocą opisu niektórych aspektów *mise-en-scène* można również przeanalizować zagadnienia stylu filmowego z punktu widzenia technologii i spektrum formalnego kina<sup>78</sup>.

Słowo *mise-en-scène* pochodzi z języka francuskiego, ale było również używane w języku angielskim, od co najmniej 1833 roku na określenie zabiegów inscenizacyjnych, podejmowanych głównie w sztuce teatralnej. W dosłownym tłumaczeniu *mise-en-scène* oznacza „umieszczać na scenie” (*to put on the stage*), ale ten przekład nie wyczerpuje w pełni jego zakresu terminologicznego. Liczne prace starały się zaadaptować to pojęcie, wyznaczając jego ramy teoretyczne w refleksji filmoznawczej. Dlatego *mise-en-scène* jest terminem, który bywa różnie definiowany, zależnie od potrzeb, jakie zostały ustalone przez autorów. W najszerszym rozumieniu termin ten zawiera kilka elementów, które mogą być określone jako narzędzia służące inscenizacji i artystycznej organizacji planu zdjęciowego: kostiumy, rekwizyty, charakteryzacja, inscenizacja, oświetlenie, dekoracje albo scenografia i przestrzeń filmowa, ale w różnych koncepcjach teoretycznych ich liczba bywa ograniczana lub rozszerzana, zależnie od potrzeb omawianego zjawiska<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Zob. K. Thompson, *Eisenstein's Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis*, Princeton University Press, Princeton & New Jersey 1981, s. 173–202.

<sup>78</sup> Jedna z najciekawszych publikacji w tym ujęciu to: B. Salt, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza*, przeł. A. Helman, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2003, t. I–III.

<sup>79</sup> Zob. J. Gibbs, *Mise-en-scène. Film Style and Interpretation*, Wallflower Press, London & New York 2002, s. 5.

Przy tej okazji warto również przypomnieć, że podane tutaj rozumienie terminu *mise-en-scène* jako „umieszczania na scenie” albo „wystawiania na scenie” pochodzi, według Davida Bordwella i Kristin Thompson, z dziewiętnastowiecznego teatru i ogranicza się do trzech głównych sfer: scenografii, kostiumów, charakteryzacji, oświetlenia i ekspresji ruchowej aktora. W tym ujęciu *mise-en-scène* jest techniką inscenizacji, która pozwala osiągnąć reżyserowi nieograniczone możliwości kreowania znaczenia za pomocą medium filmowego. Jednocześnie wyróżnione przez Bordwella i Thompson cztery sfery *mise-en-scène* rzadko pozostają w izolacji, najczęściej działają one wspólnie, współtworząc system znaczeń konstruuujący wrażenie przestrzeni. Bez wątplenia ekran filmowy jest płaski, ale medium filmowe potrafi „inscenizować” za pomocą elementów *mise-en-scène* trójwymiarową przestrzeń filmową. Dzieje się tak z dwóch powodów. Po pierwsze, reżyser ma do dyspozycji takie elementy kompozycyjne, jak ruch, barwa, wielkość poszczególnych elementów *mise-en-scène*, które sterują percepcją widza i konstruuują wrażenie przestrzeni trójwymiarowej. Po drugie, widz zna te mechanizmy z innych sztuk – malarstwa, teatru i fotografii – i odbiera płaszczyznę ekranu jako wyimaginowaną reprezentację „realnej” przestrzeni pozafilmowej, w której wrażenie przestrzenności jest sugerowane przez walory światłocieniowe, ruch i kształt<sup>80</sup>.

Nie jest jednak precyzyjnie określone, w jakim stopniu wymienione czynniki sugerowania przestrzenni zależą od *mise-en-scène*, gdyż jak twierdzą Lisa Taylor i Andrew Willis:

Podczas gdy wśród filmoznawców istnieje zgoda co do tego, że *mise-en-scène* jest strategią odczytywania uwzględniającą inscenizacyjne aspekty obrazu filmowego, nie jest do końca jasne, czy termin ten obejmuje także techniczne właściwości medium filmowego, stanowiące przecież integralną część filmowego obrazu. Te elementy – kadrowanie obrazu, montaż, czas trwania ujęć czy ruch kamery – są nieobecne w większości definicji. Jedyne w opublikowanych

---

<sup>80</sup> Zob. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art: An Introduction*, Alfred A. Knopf, New York 1986, s. 119–137.

w „Movie” pracach niektórych autorytetywnych krytyków, którzy termin *mise-en-scène* używają wymiennie z terminem „styl wizualny”, techniczna specyfika filmu jest wspomniana jako jeden z aspektów *mise-en-scène*<sup>81</sup>.

*Mise-en-scène* na poziomie ogólnym wydaje się terminem jasno zdefiniowanym, problemy mogą jednak pojawiać się w wypadku zastosowania go do opisu takich pojęć, jak styl wizualny czy obraz filmowy. Jest to związane z brakiem wyspecjalizowanego języka teoretycznego. Wymienione terminy należą bowiem do pojęć rzadko definiowanych i niesprecyzowanych semantycznie. Ich zastosowanie w tekstach teoretycznych wiąże się więc z potrzebą precyzyjnego określenia zakresu przedmiotowego<sup>82</sup>.

Jak wynika z powyższych ustaleń *mise-en-scène* rzadko bywa analizowane jako samodzielny aspekt medium filmowego. Najczęściej termin ten znajduje zastosowanie w kompleksowych relacjach, które można uznać za intermedialne, ponieważ świadczą one o wymianie środków wyrazu między teatrem, malarstwem, fotografią a filmem. Wymienione części składowe *mise-en-scène* docierają bowiem do widza poprzez pracę kamery, jej punkt widzenia, kadrowanie, wybór określonej taśmy filmowej, montaż i wiele innych czynników, które wpływają na końcowy efekt wizualny. Jeśli uświadomimy sobie procesy technologiczne, jakim podlega każde dzieło filmowe, jest sprawą niemal oczywistą, że *mise-en-scène* nigdy nie jest przekazywane widzowi w sposób bezpośredni, ale za każdym razem funkcjonuje w ściśle określonym kontekście znaczeniowym, uwzględniającym wspomniane relacje intermedialne.

W prezentowanej koncepcji przyjąłem założenie, że podstawowe struktury obrazu analogowego są warunkowane przez *mise-en-scène*, które stanowi rodzaj tworzywa artystycznego (środek

---

<sup>81</sup> L. Taylor, A. Willis, *Medioznawstwo. Teksty, instytucje i odbiorcy*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 18–19.

<sup>82</sup> Zob. A. Helman, *Styl, w: Słownik pojęć filmowych*, t. IV: red. A. Helman, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze” Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993, s. 101.

wyrazu), podlegającego licznym transformacjom narzuconym przez medium filmowe i praktykę twórczą reżysera filmowego. Metody kreacji, w odniesieniu do poszczególnych elementów *mise-en-scène*, w końcowym efekcie wizualnym przypominają formy przedstawień obrazowych zaczerpnięte z malarstwa i teatru („martwe natury”, „żywe obrazy”). W tym sensie *mise-en-scène* staje się tworzywem w konstruowaniu struktur wizualnych ruchomego obrazu. Jego rola nie polega na budowaniu złudzenia, iluzji lub wrażenia rzeczywistości, ale wręcz przeciwnie, na ciągłym ewokowaniu „sztuczności” prezentowanego przedstawienia wizualnego i podkreślanii, że oto obcujemy z „filmową” transformacją „malarskiego” dzieła sztuki.

W powyższej sytuacji trudno nie oprzeć się wrażeniu, które narzuca pierwszą, niemal oczywistą analogię pracy malarza – twórcy dzieła sztuki – z praktyką artystyczną reżysera filmowego, opartą na organizacji przestrzennej planu zdjęciowego, która wymaga wykorzystania elementów *mise-en-scène*. Próby aktorskie są tutaj ostatnim etapem, ale zanim się odbędą, podejmuje się decyzje związane z rozmieszczeniem rekwizytów, doбором odpowiednich kostiumów, wyborem i ustawieniem oświetlenia oraz charakteryzacją aktorów. Niektóre z tych działań twórczych są poprzedzone wielomiesięcznymi przygotowaniem, współpracą reżysera filmowego z innymi członkami ekipy filmowej: operatorem, scenografem, kostiumologiem itd. Dzieje się tak, ponieważ poszczególne elementy *mise-en-scène* uaktywniają całą sieć zależności intermedialnych.

W sztuce filmowej zespół elementów określany jako *mise-en-scène* służy organizacji przestrzennej planu zdjęciowego, a „[...] inscenizacja z głębią ostrości przywraca strukturze obrazu wieloznaczność, nie oznacza wprawdzie konieczności, [...] ale możliwość jej wyrażenia”<sup>83</sup>. Z tego powodu poczawszy od *Obywatela Kane’a* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Wellesa głębia ostrości stanowi podstawowy środek stylistyczny umożliwiający konstruowanie „dramatycznych interrelacji w obrębie kadru”<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> A. Bazin, *Ewolucja języka filmu*, w: *Film i rzeczywistość...*, op. cit., s. 73.

<sup>84</sup> J. D. Andrew, *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, przeł. A. Kołodyński, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 1995, s. 178.

Rozwój „języka” filmu polega na ciągłej dialektyce dwóch związań stylistycznych, które można sprowadzić do opozycji montaż kontra głębia ostrości. W wypadku zabiegów formalnych radzieckiej szkoły montażu trudno mówić o wykorzystaniu *mise-en-scène*<sup>85</sup>, pojawia się ono dopiero w wypadku inscenizacji z zastosowaniem tzw. głębi ostrości, która stała się podstawą estetycznej koncepcji „realizmu filmowego”. W tym sensie trudno nie przyznać racji Christianowi Metzowi, który twierdzi, że obiektywność „nowego realizmu”, spod znaku Nowej Fali i *cinéma vérité*, okazała się złudzeniem, gdyż prezentacja rzeczywistości (*mise-en-presence*) nie może zastąpić inscenizacji (*mise-en-scène*) – jest tylko jedną z jej form<sup>86</sup>.

Podsumowując dotychczasowe rozważania można postawić tezę, że *mise-en-scène* jest wykorzystywana do budowania przedstawienia obrazowego. Termin ten pochodzi ze słynnego dzieła Ernsta H. Gombricha *Art and Illusion*, w którym czytamy, że przedstawienie obrazowe jest możliwe tylko wtedy, gdy są spełnione odpowiednie „warunki powstania złudzenia” (iluzji). Przedstawienie powinno więc nie tylko coś „przedstawiać”, ale być „podobne” do rzeczywistość. Tego rodzaju ujęcie jest jednak krytkowane przez Gombricha, z tego powodu, że trudno według niego znaleźć definicję kategorii podobieństwa. Autor tej koncepcji mówi o tym, że nasza percepcja nigdy nie jest „obiektywna”, a jedynie mieści się w pewnych „granicach podobieństwa”. Obserwując jakiś przedmiot zawsze dysponujemy określonym nastawieniem percepcyjnym, które może być kulturowo uwarunkowe. Twórca obrazu malarskiego, fotograficznego i filmowego przedstawia

---

<sup>85</sup> Stephen Heath proponuje używanie w stosunku do estetyki montażu Eisensteina terminu *mise-en-cadre* (umieszczanie w kadrze, inscenizacja ramy kadru), a nie *mise-en-scène*, gdyż estetyka radzieckiej szkoły montażu jej zdaniem nie jest związana z czasowo-przestrzenną organizacją teatralnie rozumianej sceny, ale z „inscenizacją” i umiejscowieniem go w sekwencji montażowej ujęcia filmowego. Zob. St. Heath, *Question of Cinema*, The Macmillan Press LTD, London 1981, s. 10.

<sup>86</sup> Zob. Ch. Metz, *Le Cinéma moderne et la narrativité*, „Cahiers du cinéma” 1966, nr 185. Cyt. za: A. Helman, I. Siwiński, Ł. Demby, W. Kocołowski, *Realizm*, w: *Słownik pojęć filmowych* – t. VIII: red. A. Helman, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze” Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 147.



więc w gruncie rzeczy to, co widzi, ale nie uzyskuje tym samym „obiektywnego” punktu widzenia, który można by potraktować jako „wzorzec podobieństwa” do rzeczywistości<sup>87</sup>.

Nelson Goodman w *The Language of Art* próbuje powiązać zjawisko reprezentacji z ikonicznością, stwierdzając,

Jest niepodważalnym faktem, że aby obraz reprezentował pewien przedmiot, musi być jego symbolem, zastępować go, odnosić się do niego, a podobieństwo w najmniejszym stopniu nie wystarcza do ustanowienia wymaganej relacji odnoszenia. Podobieństwo nie jest także konieczne do odnoszenia: niemal cokolwiek może reprezentować cokolwiek innego<sup>88</sup>.

Ikoniczność nie jest więc konieczna do tego, aby zaistniała relacja semantyczna, co więcej, „realistyczna” prezentacja odwraca przywołany porządek i czyni go niemożliwym do ustalenia. Realizm okazał się bowiem konwencją stylistyczną, która przedstawia przedmioty i sytuacje, tak aby wyglądały one „podobnie” jak w rzeczywistości realnej. Ale ta konwencja ulegała ciągłym zmianom wraz z rozwojem świadomości percypującego podmiotu i uwarunkowań kulturowych. W związku z tym to, co kiedyś uznawano za „realistyczne” (podobne do rzeczywistości realnej), dzisiaj już takim nie jest. Alternatywą dla obrony teorii ikoniczności było zjawisko iluzji pozwalające oszukać widza, że to, co widzi, jest rzeczywistością realną. Jednak w wypadku „absolutnego złudzenia” nie można już mówić o podobieństwie, gdyż wtedy mamy do czynienia z identycznością, która bywa utożsamiana z rzeczywistością, albo na odwrót, jak w wypadku rzeczywistości wirtualnej, która stanowi wobec realności realnej alternatywę, kwestionującą jednak zasadę podobieństwa i analogii.

Przedstawiona koncepcja estetyki obrazu analogowego opiera się na wykorzystaniu *mise-en-scène*. Przyjęcie takiego założenia

---

<sup>87</sup> Zob. E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 39-93.

<sup>88</sup> N. Goodman, *The Language of Art*, Oxford University Press, Oxford 1969, s. 5.

wynika z faktu, że struktury wizualne obrazu filmowego zasadniczo zależą od wszelkich działań związanych ze scenografią, oświetleniem i organizacją przestrzenną planu zdjęciowego. Oczywiście zmiany wywołane obróbką taśmy filmowej na etapie postprodukcji mogą zupełnie zmienić końcowy efekt widoczny na obrazie filmowym. Jednak kamera filmowa rejestruje zasadniczo to, co jest przed nią umieszczone. Na tej zasadzie bazuje prezentowana koncepcja *mise-en-scène*, która odwołuje się – z jednej strony – do przedmiotu albo modelu (aktora) umieszczonego przed kamerą, a z drugiej do światła – przyczyny sprawczej umożliwiającej przedstawienie obrazowe tego przedmiotu.

#### 4.2.2 ESTETYKA OBRAZU CYFROWEGO

Obraz cyfrowy jest drugą po obrazie analogowym formą kulturowo uwarunkowanej wizualności, która swe narodziny zawdzięcza „epoce elektronicznej”. Ten okres najbardziej jaskrawo przejawiał się – według McLuhana – w postaci realizacji idei „wioski globalnej” (*global village*), opisywanej przez niego w odniesieniu do telewizji<sup>89</sup>, obecnie przywoływanej jako metafora funkcjonowania Internetu. Obraz cyfrowy odwraca zasady omówione w wypadku obrazu analogowego i proponuje model, który można opisać następująco:

Jeżeli obrazy analogowe wychodziły od przedmiotu i zorientowane były od obiektywności ku subiektywności, to symulacje cyfrowe odwracają ten kierunek. Wychodzą one już od gotowej „wizji”, ukształtowanego mentalnie obrazu, który materializuje się w twórczym procesie. Kontynuując porównanie z percepcją ludzką, jeśli tworzenie obrazów analogowych nasuwa skojarzenia związane z powstawaniem obrazu na siatkówce oka, obrazy cyfrowe przypominają proces psychicznego przetwarzania obrazów. Podobnie jak w przypadku wyobrażenia i halucynacji, przedmiotem przetwarzania nie jest obraz znajdujący się w polu widzenia człowieka (bądź przed obiek-

---

<sup>89</sup> Zob. M. McLuhan, B. R. Powers, *The Global Village: transformation in world life and the 21<sup>st</sup> century*, Oxford University Press, New York 1989.

tywem), ale obiekt stanowiący treść psychicznego odzwierciedlenia (ukształtowany już obraz analogowy lub psychiczny)<sup>90</sup>.

Kreacja obrazów, które nie posiadają swych desygnatów w rzeczywistości realnej pociąga za sobą zniesienie prymatu ludzkiego widzenia jako podstawowego mechanizmu poznawczego. Dlatego obrazy cyfrowe są ściśle związane z mentalnym przetwarzaniem informacji, z wyobraźnią, fantazją albo symulacją (liczbową, architektoniczną lub innego rodzaju). Nowe technologie obrazowania przynoszą, wraz ze swym rozwojem, problemy które wiążą się bezpośrednio z przetwarzaniem informacji i udziałem wyobraźni w tworzeniu obrazów. Obrazy cyfrowe są bowiem odwzorowaniem procesu myślowego, a widzenie zostaje przeciwstawione wyobraźni<sup>91</sup>.

Podstawowa różnica między obrazami cyfrowymi a analogowymi polega na tym, że posiadają one odmienny status ontologiczny. *Mimesis* zostaje zastąpiona przez *simulacrum*. Mechanizm tworzenia obrazów za pomocą symulacji można opisać następująco:

W komputerze można zakodować każdą informację za pomocą liczb. Te informacje można później w dowolny sposób przetwarzać. Do komputera wystarczy wprowadzić dane przedmiotu, by móc restytuować nieskończoną liczbę jego obrazów zgodnie z wybranym systemem reprezentacji. Binarna forma zapisu umożliwia zarówno wytwarzanie obrazów bez pomocy kamery, jak i przetwarzanie obrazów analogowych.

[...] Obraz zredukowany do matrycy numerycznej można poddawać nieustannym przekształceniom. Komputer umożliwia tworzenie trójwymiarowych symulacji, łączenie zdjęć analogowych z elektro-

<sup>90</sup> E. Stawowczyk, *Obraz w epoce...*, op. cit., s. 56–57. Obraz psychiczny może ujęty jako: spostrzeżenie, złudzenie, wyobrażenie i halucynacja. Klasyfikacja ta została oparta na właściwościach spostrzeganego obiektu. Zob. J. Młodkowski, *Psychologiczne aspekty przetwarzania informacji wizualnej*, w: *Informacja obrazowa*, red. M. Ostrowski, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 1992, s. 422–423.

<sup>91</sup> Zob. E. Stawowczyk, *Obrazy, cyfry, analogi*, „Opcje” 1999, nr 2, s. 26–27.

nicznym rysunkiem, deformację obrazu, dowolne zmiany koloru, komponowanie obrazu z różnych elementów, klonowanie<sup>92</sup>.

Estetyka obrazu cyfrowego w myśl przedstawionej konkluzji może być traktowana jako szczególny przykład szerszego zjawiska, opisywanego przez Norberta Bolza pod nazwą estetyka cyfrowa. Autor tej koncepcji odwołuje się do symulacji komputerowej – metody tworzenia obrazów, które znoszą podział między realnym a wyobrażonym.

Obrazy estetyki cyfrowej pozbawione są pozorów – powstają w graficznej grze redundancji. Powtórzenia i regularności są dla nich tak istotne, że kryteria „autentyczności” i „niepowtarzalności” tracą na wartości. W takim sensie grafika komputerowa stanowi najdoskonalsze dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji, rozpoznanej przez Waltera Benjamina już w odniesieniu do filmu<sup>93</sup>.

Jednak z wielu powodów trudno uznać estetykę cyfrową Bolza za spójny wywód teoretyczny. Jej zwolennicy podkreślają, że obraz cyfrowy charakteryzuje się kilkoma cechami, które odróżniają go od analogowego. Jedną z nich jest immaterialność, „gdyż jego tworzywem jest, według jednych – światło, według innych – informacja”<sup>94</sup>.

W jednym i drugim wypadku obraz cyfrowy jest niematerialnym logicznym przedmiotem, podatnym na metamorfozy i anamorfozy, do tego stopnia, że wydaje się on samogenerować, domagając się od odbiorców ciągłych przekształceń<sup>95</sup>. Otwartość na transformacje jest podstawowym paradygmatem estetyki obrazu cyfrowego, który

<sup>92</sup> E. Stawowczyk, *Realizm fikcji, fikcja realizmu*, w: *Intermedialność w kulturze...*, op. cit., s. 205.

<sup>93</sup> N. Bolz, *Estetyka cyfrowa*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Pejzaże audiowizualne...*, op. cit., s. 352.

<sup>94</sup> Zob. K. Wilkoszewska, *Estetyki nowych mediów*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 1999, s. 17.

<sup>95</sup> Zob. E. Stawowczyk, *Obraz w epoce...*, op. cit., s. 56.

w ten sposób ujawnia swój konceptualny i wyobraźniowy charakter. René Berger pisze o tym zjawisku w następujący sposób:

Zmieniające się formy [obrazu cyfrowego – przyp. K.C.] stają się swoją własną manifestacją, podobnie jak proces digitalizacji staje się swoją własną zasadą kreacji<sup>96</sup>.

Berger określa obraz cyfrowy jako infograficzny, aby podkreślić, że w wyniku licznych przemian technologicznych zostaje zakwestionowany jego fundament ontologiczny i epistemologiczny, który zapewniał obrazom korespondencję ze rzeczywistością realną. Ten problem powoduje, że stajemy obecnie wobec podstawowej rekonfiguracji myślenia o kategorii obrazu, która do tej pory nie uznawała możliwości jego zaistnienia bez obecności fizycznego modelu albo materialnego przedmiotu w rzeczywistości realnej. Przedstawiona perspektywa spowodowała, że

Obraz syntetyzowany [cyfrowy – przyp. K. C.] nie jest już zatem re-prezentacją czegoś realnego, co, jak w przypadku fotografii lub kina, pozostawiło swój ślad optyczny na czułym nośniku, ani nawet nie jest quasi-momentalną i bezpośrednią prezentacją tego śladu zaraz po zapisaniu. Jest to symulacja pseudo-rzeczywistości, która posiada tylko egzystencję wirtualną, istnieje jedynie w obwodach mikroprocesora<sup>97</sup>.

Przejsie od obrazu analogowego do cyfrowego jest przez wielu teoretyków określane jako przejście od *mimesis* do *simulacrum* albo od wyglądu do zjawiskowości<sup>98</sup>.

Maria Gołębiewska referując stan badań nad tym fenomenem pisze, że można wyróżnić dwa zasadnicze jego typy:

---

<sup>96</sup> R. Berger, *Między magią a jasnowidzeniem*, przeł. B. Kita i E. Stawowczyk, „Opcje” 1997, nr 3, s. 47.

<sup>97</sup> E. Couchot, *Problem czasu w elektronicznych i cyfrowych technikach obrazu*, przeł. I. Ostaszewska, „Opcje” 1997, nr 3, s. 49.

<sup>98</sup> Zob. R. Ascott, *Od wyglądu do zjawiskowości w cyberprzestrzeni: komunikacja i kultura w cyberprzestrzeni*, przeł. J. Węgrodzka, „Magazyn Sztuki” 1995, nr 1, s. 190–197.

1) analityczny (przedstawienie będące rejestracją rzeczywistości, na przykład: cyfrowy przekaz telewizyjny i wideo), 2) syntetyczny (przedstawienie wykreowane przez aparaturę i twórców, dla których punktem wyjścia jest obraz rejestrowany, następnie przetwarzany, między innymi w celach symulacji pewnej rzeczywistości, na przykład: fotografia cyfrowa, obraz komputerowy)<sup>99</sup>.

Zaprezentowana typologia obrazu cyfrowego pomija prace artystyczne (fotografię cyfrową, sztukę telewizyjną, *video art* i animację komputerową), które autorka zalicza do oddzielnej grupy, podobnie jak obrazy generowane w oparciu o algorytmy. Ta klasyfikacja może stać się podstawą dla określenia obszarów teoretycznych estetyki obrazu cyfrowego, która – zdaniem Gołębiewskiej – dotyczy następujących kwestii:

[...] z jednej strony możliwości estetycznej oceny przedstawienia cyfrowego jako pewnej formy reprezentacji, w tym reprezentacji artystycznej. Z drugiej strony [...] samego oglądu świata, który jest prymarny wobec rejestracji<sup>100</sup>.

Z jednej strony stanowiska teoretyków ogniskują się wokół założeń Alaina Renauda, który twierdzi, że obrazy cyfrowe

[...] mówiąc dosadnie: nie są dłużej obrazami. Pochodzą z całkowicie nowego porządku wizualnego, powiązanego z innym typem porządku kulturowego<sup>101</sup>.

Z drugiej zaś strony pojawiają się również argumenty, które dobitnie świadczą o tym, że obrazy cyfrowe stanowią odmienny rodzaj reprezentacji (*representation*), określane jako prezentacja (*presentation*).

---

<sup>99</sup> M. Gołębiewska, *Pytania o estetykę obrazu cyfrowego*, w: *Aesthetica perennis?*, red. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Karków 2001, s. 188.

<sup>100</sup> M. Gołębiewska, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 207.

<sup>101</sup> A. Renaud, *Obraz cyfrowy albo technologiczna katastrofa obrazów*, przeł. B. Kita i E. Stawowczyk, w: *Pejzaże audiowizualne...*, op. cit., s. 334.

Między tymi pojęciami buduje się wyraźna opozycja, pozwalająca również spekulować, że prezentacja jest szczególnym rodzajem re-prezentacji. O ile bowiem zjawisko reprezentacji wymaga zależności opartej o *mimesis*, która odsyła do rzeczywistości realnej, o tyle prezentacja jest od niej wolna. Wniosek ten daje się wyprowadzić na podstawie założenia, które konstruuje Jacques Derrida za pomocą powtórzenia (*répétition*). Pozwala ono bowiem zauważyć, że „Obecność-tego-co-obecne wywodzi się z powtórzenia, a nie na odwrót”<sup>102</sup>. Myśl ta zostaje rozwinięta w dekonstrukcji Derridy, w której:

Punktem wyjścia jest przekonanie Husserla, że język pojmować można zarówno jako „ideę” (*Vorstellung*), jak i „uobecnienie” (*Vergegenwärtigung*), jako prezentację i re-prezentację. Prezentacja idei kusi swą bezpośrednią obecnością, podczas gdy re-prezentacja zakłada minioną już nieobecność, w re-prezentacji Derrida dostrzeżga re-petycję i re-produkcję<sup>103</sup>.

Jednak, co warto zauważyć, w wypadku reprezentacji mamy do czynienia ze szczególnym rodzajem paradoksem. Jak trafnie zauważa Michał P. Markowski:

Z jednej strony mamy więc relację: (obecna) kopia – (nieobecny) model, z drugiej zaś autoprezentację tego, co obecne. Innymi słowy, „reprezentować oznacza prezentować siebie, reprezentując coś innego”. Każda reprezentacja posiada więc dwa wymiary: przechodni (reprezentować coś) i zwrotny (prezentować siebie). *Mimesis* zaś byłaby tym rodzajem reprezentacji, która – skupiona wyłącznie na swym przechodnim aspekcie – zmierzałaby do maksymalnego zamazania aspektu zwrotnego, do „zapomnienia o swojej zwrotnej nieprzejrzystości”.  
[...] Każda reprezentacja okazuje się więc z istoty swej paradoksem, gdyż w tym samym momencie odwołuje się do dwóch sprzecznych

<sup>102</sup> J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 88.

<sup>103</sup> A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Universitas, Kraków 2002, s. 210.

ze sobą aspektów, choć najczęściej jeden z nich wysuwa na plan pierwszy<sup>104</sup>.

Prezentacja jest więc tym modelem reprezentacji, który pozostaje jedynie w swym aspekcie zwrotnym. Obraz, który coś prezentuje, jeśli odsyła to tylko sam do siebie, jest rodzajem autoreferencji. Mechanizm prezentacji obrazu cyfrowego jest opisywany jako swoisty fenomen współlistnienia rzeczywistości i jej przedstawienia w tym samym czasie.

Reprezentacja bazowała na ontologicznym związku modelu albo przedmiotu z jego obrazem. Czy taka relacja jest również utrzymana w wypadku obrazu cyfrowego? Steve Lipkin uważa, że obraz cyfrowy jest kontynuacją obrazu wideo, w którym również pojawia się ontologiczny związek między przedmiotem a obrazem omawiany przez Bazina w *Ontologii obrazu fotograficznego*<sup>105</sup>. Podstawową różnicą między obrazami analogowymi a cyfrowymi nie jest *de facto* zanik reprezentacji, ale zmiana miejsca, w jakim się ta zależność pojawia. U Bazina była nim świadomość patrzącego, u Lipkina tym miejscem jest instrumentarium techniczne. Takie przesunięcie jest charakterystyczne przy przejściu od obrazu analogowego do cyfrowego, czyli od świadomości do techniki. Punkt widzenia Lipkina jest jednocześnie stanowiskiem, które reprezentuje Vilém Flusser. Dla obydwu badaczy obraz cyfrowy jest elementem dziejów reprezentacji i pewną jej kontynuacją.

Poglądy Flussera przyjmują za punkt wyjścia, że obraz cyfrowy stanowi pewną kontynuację sytuacji nadawczo-odbiorczej typowej dla obrazu elektronicznego (obrazu wideo). Generowany komputerowo obraz digitalny – zdaniem Flussera – powstał, podobnie jak obraz elektroniczny, film i fotografia, aby dać świadectwo istniejącej

---

<sup>104</sup> Michał P. Markowski opisując zjawisko reprezentacji powołuje się na: L. Marin, *De la représentation*, Gallimard/Le Seuil/Hautes Études, Paris 1994, s. 255, 342–343. Cyt. za: M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdański 1999, s. 202–203.

<sup>105</sup> S. Lipkin, *Technologia jako ontologia. Próba fenomenologicznego wyjaśnienia rozdzielczości obrazu telewizyjnego*, przeł. T. Kalaga w: *Pejzaże audiowizualne...*, op. cit., s. 313.



rzeczywistości. Jest on opisywany w kategoriach estetyki „gestu wideo”, która ma zapewnić wierniejsze niż w wypadku filmu i fotografii odwzorowanie rzeczywistości. Obraz elektroniczny i narzędzia służące do jego rejestracji w swym dążeniu do zaświadczenia o realności ingerują w świat przedstawiany. „Gest wideo” może być odczytywany jako pojawienie się „nowego sposobu bycia-w-świecie”<sup>106</sup>, który ma charakter intencjonalny i realizuje się na zasadzie autoreferencji i prezentacji. Opisane zależności wskazują, że obraz elektroniczny nie zrywa relacji z rzeczywistością realną, wręcz przeciwnie, nadal ją podtrzymuje, wydobywając jej niezauważalne dotąd aspekty.

Według Flussera „gest wideo” i zapis cyfrowy mają walor epistemologiczny, wymuszony przez narzędzie, którym posługuje się to medium. Obraz elektroniczny i cyfrowy może być rozpatrywany w kontekście rozwoju „społeczeństwa alfanumerycznego”. Autor uznaje je bowiem za szczególną formę obiektywizacji świata, która jest oparta na ilościowych, a nie jakościowych, operacjach matematycznych<sup>107</sup>. Epistemologiczny charakter obrazu elektronicznego i cyfrowego jest wymuszony przez narzędzie, którym posługuje się to medium. Jak argumentuje Flusser

Film jest z pochodzenia narzędziem artystycznym: reprezentuje, podczas gdy wideo jest narzędziem epistemologicznym: prezentuje, spekuluje i filozofuje. Nie chodzi wyłącznie o różnicę funkcjonalną. Film może prezentować (na przykład film dokumentalny), a wideo reprezentować (na przykład sztuka wideo)<sup>108</sup>.

Zadania zostały więc już określone, a końcowa konkluzja w zaprezentowanej tutaj próbie opisu estetyki obrazu cyfrowego prowadzi do stwierdzenia, że w toku ewolucji form obrazowych w dziejach kultury zachodnioeuropejskiej obiektywizm i realizm straciły na znaczeniu. W tym sensie współczesne obrazy, w tym również obraz cyfrowy,

<sup>106</sup> V. Flusser, *Gest wideo*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Pejzaże audiowizualne...* op. cit., s. 233.

<sup>107</sup> Zob. V. Flusser, *Społeczeństwo alfanumeryczne*, przeł. A. Kopacki, „Lettre Internationale” 1993/94, nr 1 [edycja polska], s. 45–50.

<sup>108</sup> V. Flusser, *Gest wideo...*, op. cit., s. 232.

stanowią paradygmaty poznania i wartościowania świata, które wyznaczają obecnie zachowania społeczne.

Na przestrzeni dziejów kultury i w toku zmian pojmowania pojęcia „obrazu” przekonaliśmy się bowiem, że

Ani obraz fotograficzny czy filmowy, ani rejestracja elektroniczna czy cyfrowa nie mają charakteru obiektywnego. Są one zawsze zapośredniczone nie tylko przez narzędzie, ale przez spojrzenie tego, kto rejestruje, kto umieszcza kamerę i obiektyw w określonym miejscu oraz, ostatecznie, przez spojrzenie widza, który – do pewnego stopnia – ma poczucie subiektywności rejestracji, bo przenosi nań swe własne spojrzenie, subiektywny ogląd rzeczywistości<sup>109</sup>.

Jednak dla określenia przełomowego charakteru opisanych zmian niezwykle ważny wydaje się aspekt społeczny. W nim ujawnia się zarówno epistemologiczny, jak i ontologiczny charakter współczesnych obrazów. Przy tej okazji warto wspomnieć o podstawowej tendencji kultury wizualnej, którą Flusser ujął w następujący sposób:

Obrazy techniczne, które nas dziś otaczają, oznaczają modele (instrukcje) przeżywania, poznawania, wartościowania i zachowań społeczeństwa. Oznaczają one programy typu imperatywnego<sup>110</sup>.

Estetyka obrazu cyfrowego nawiązuje do refleksji na temat poprzednich formacji obrazów. Te nawiązania prowadzą jednak do ciągłego podkreślania odrębności i specyfiki obrazu cyfrowego. Jednym z ciekawszych głosów na ten temat może być punkt widzenia Pascala Bonitzera, który stara się określić różnice w konstruowaniu przestrzeni w obrazie analogowym i elektronicznym. Odwzorowywane relacje przestrzenne mają bowiem szczególnie wpływ na jego estetykę. Bonitzer, porównując obraz filmowy i wideo, zauważa

<sup>109</sup> M. Gołębowska, *Pytania o estetykę...*, op. cit., s. 191.

<sup>110</sup> V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994, s. 67.

podstawową różnicę w ujęciu relacji przestrzennych. Istotą sztuki filmowej według niego okazuje się budowanie inscenizacji w głębi. *Mise-en-scène* pełni więc rolę środka wyrazu, który umożliwia powstanie na płaskiej powierzchni ekranu złudzenia trójwymiarowej przestrzeni. W wypadku obrazu wideo opisane zjawisko nie następuje, gdyż jego estetyka jest konstruowana na zupełnie odmiennej zasadzie. Według Bonitzera,

Przestrzeń [obrazu – przyp. K. C.] wideo jest czystą powierzchnią, dlatego właśnie w przypadku obrazu elektronicznego nie mówi się o „umieszczaniu na scenie” [„*mise-en-scène*”], lecz o „umieszczaniu na stronie” [„*mise-en-page*”]. Nie ma tu głębi ułożonej warstwami w drabinkę planów ani mniej lub bardziej skomplikowanej – a zatem odpowiedniej dla opowiadania, narracji, dramatu – koegzystencji ciał, lecz bezkonfliktowa inkrustacja, zabawa w wycinanki, tak jak gdyby wszystkie ciała zostały pozbawione głębi i ciężaru i rozłożyły się na powierzchni jak karty<sup>111</sup>.

Pomijając metaforyczność sformułowania zasady konstrukcji obrazu wideo, zawartą w określeniu „zabawa w wycinanki”, wskazana prawidłowość stanowi fundamentalny wymiar estetyki obrazu elektronicznego. W przytoczonym ujęciu *mise-en-page* jest więc próbą opisu relacji przestrzennych zarówno w obrazie analogowym, jak i cyfrowym. Jednak ze względu na swoją specyfikę *mise-en-page* zdecydowanie lepiej oddaje charakter obrazu cyfrowego, głównie z tego powodu, że jest jednym z podstawowych mechanizmów jego konstruowania, który przesądza o jego odrębności. Termin ten, podobnie jak *mise-en-scène*, pochodzi z języka francuskiego i został zdefiniowany około XVIII wieku.

*Mise-en-page* jako kanon estetyczny pojawiło się pod koniec XV wieku, kiedy kreślarze odrzucili sztywne kontury średniowiecznych rysunków na rzecz dynamicznych i nieograniczonych linii.

<sup>111</sup> P. Bonitzer, *Powierzchnia wideo*, przeł. I. Ostaszewska, w: *Pejzaże audiowizualne...*, op. cit., s. 310.

Wraz ze wzrastającą dostępnością papieru i wprowadzaniem takich wszechstronnych mediów, jak pióra i atramentu albo kredy, powstały nowe środki wyrazu. W rezultacie kompozycje stały się bardziej intuicyjne, a papier uchodził za scenę dla inwencji, eksperymentowania i improwizacji<sup>112</sup>.

Zaprezentowana geneza zwraca uwagę, że *mise-en-page* odnosi się do sztuki rysowania lub tworzenia kompozycji w kolażach, ale jest również używane w celu określenia:

- ▶ sztuki umieszczania rysunków oraz kompozycji na papierze;
- ▶ sposobu, w jaki tekst i ilustracje są rozmieszczone na stronie.

*Mise-en-page* mimo bardzo długiej tradycji szczególnie łatwo zostało zaadaptowane przez nowe media i stanowi stały element opisów wszelkich operacji „umieszczania na stronie”, najczęściej w edytorach typu MS Word<sup>113</sup> oraz w programach służących do składu i łamania tekstu, jak Adobe PageMaker albo w edytorach obrazu, w których wykorzystuje się elementy tekstu i różnych „płaskich” struktur wizualnych CorelDraw i Adobe Photoshop.

W tym ujęciu termin *mise-en-page* służy jako nazewnictwo czynności i sposobu albo zasady „umieszczania na stronie” w edytorze tekstu albo obrazu różnych elementów wizualnych i tekstowych. Ważnym aspektem tego zabiegu jest kompozycja przestrzenna wymienionych elementów, która zostaje wyznaczona przez *mise-en-page* i odnosi się do obrazów cyfrowych, które nie tworzą złudzenia przestrzeni realnej lub mogą ją tworzyć na zasadach określonych przez obrazy analogowe. Jednak w tym drugim wypadku często dochodzi do zjawiska relatywizacji czasu i przestrzeni.

Opisując współczesne znaczenie *mise-en-page* nie można zapominać o tym, że pojęcie to wywodzi się z renesansowej koncepcji two-

---

<sup>112</sup> *Mise en Page: Art of Composing on Paper*, fragmenty katalogu z wystawy, która trwała od 17 XII 2002 do 2 III 2003 w J. Paul Getty Museum w Los Angeles, USA, [http://www.getty.edu/art/exhibitions/mise\\_en\\_page/](http://www.getty.edu/art/exhibitions/mise_en_page/) (2004-05-03).

<sup>113</sup> Zob. D. Bosman, *Mise en page d'un document Word. Notions de base*, [http://www.competencemicro.com/ecoles/mise\\_en\\_page.pdf](http://www.competencemicro.com/ecoles/mise_en_page.pdf) (2004-05-03).

zenia rysunków. Istnieje wiele przesłanek, które pozwalają traktować *mise-en-page* jako podstawową zasadę kompozycji rysunków i szkiców przygotowywanych przez Leonarda da Vinci (1452–1519). Artysta używał powierzchni papieru jako pola dla możliwości formalnej ekspresji. Na kolejnych jego rysunkach widzimy sylwetki postaci, często ledwie widoczne gołym okiem, które oddają kolejne fazy ruchu, albo stają się czymś w rodzaju szkiców, projektów. Obecnie tego rodzaju projekty przygotowuje się za pomocą programów komputerowych. Rysunek, a także zasada *mise-en-page*, były dla Leonarda medium, które pozwalały ukazać wiele aspektów jego wynalazków (na przykład mechanizmu poruszania „sztucznymi” skrzydłami)<sup>114</sup>.

Estetyka strony wykorzystująca *mise-en-page* szczególnie mocno rozwijała się w sztuce osiemnastowiecznego francuskiego rysunku. Jej istotą była metoda budowania kompozycji i relacji przestrzennych między poszczególnymi elementami<sup>115</sup>. Warto zwrócić uwagę, że zadaniem *mise-en-page* nie było tworzenie złudzenia (iluzji), opartego na zjawisku *mimesis*. Rysunki, projekty, schematy częściej coś prezentują, niż reprezentują. Ta zasada jest szczególnie widoczna we wszelkich prezentacjach multimedialnych. *Mise-en-page* może być podstawą estetyki, w której reprezentacja zostaje zastąpiona przez prezentację. Obrazy, które są tworzone przy jej pomocy aspirują do roli narzędzi ludzkiego poznania, gdyż są wykorzystywane do badań naukowych. W ten sposób traktował zasady *mise-en-page* Leonardo, podobnie wykorzystuje się je w programach komputerowych.

W moim ujęciu *mise-en-page* jest podstawową kategorią operacyjną, która okazuje się bardzo przydatna w celu konstruowania podstaw estetyki powierzchni<sup>116</sup>. O ile bowiem w wypadku *mise-en-scène* pisałem o inscenizacji w głąb i obecności przedmiotu oraz światła, o tyle w wypadku *mise-en-page* odwołuje się do inscenizacji ramy kadru

<sup>114</sup> Zob. J.-C. Frère, *Leonardo da Vinci: malarz, wynalazca, wizjoner, matematyk, filozof, inżynier*, przeł. D. Tararako-Grzesiak, S. Calek, ASSIMIL Polska, Kraków 2001, s. 149.

<sup>115</sup> Zob. *Mise en Page: Art of Composing...*, op. cit.

<sup>116</sup> Por. A. Gwóźdź, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Universitas, Kraków 2004, s. 89–95.

(*mise-en-cadre*), bowiem przestrzenią jest tutaj powierzchnia. W tym ujęciu obraz elektroniczny (analogowo-cyfrowy) stanowi *continuum*, które relatywizuje problem przestrzeni. Jednym z najbardziej konsekwentnych przykładów realizacji zasady *mise-en-page* są filmy Petera Greenaway<sup>117</sup>. *Księgi Prospera* (*Prospero's Books*, 1991) i *The Pillow Book* (1996) ukazują relacje intermedialne między obrazem a pismem, które wyznaczają nowe struktury formalne języka filmowego, rozwijające się w paradygmacie logowizualności.



Kadr z filmu *The Pillow Book* (1996) Petera Greenaway

To zjawisko opisuje Andrzej Gwóźdź w następujący sposób:

Można też w tych procesach dostrzegać rezultat przenikania „estetyki okienek” z interfejsu windowsów do tekstów artystycznych, jak gdyby metadesign komputera rozciągnięty na inne środowisko obrazowe. Uświadamia to zwłaszcza Greenawayowski film *The Pillow Book*, a to wskutek zastosowania przez twórcę kompleksowej „składni na płaszczyźnie”, obejmującej nie tylko same obrazy, ale i pismo. Taka „składnia powierzchniowa” obrazu, ustalająca sieć

<sup>117</sup> Zob. K. Chmielecki, „*Painting by Windows*” albo estetyka *mise-en-page* w twórczości filmowej Petera Greenaway, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53, s. 82-99.

napięć i sprzężeń między obrazami-powierzchniami, przypomina środowisko hiper, w którym nawigator staje przed zgoła architektonicznym zadaniem przysposobienia widzenia do rozpoznania tras możliwych wędrówek w rizomatycznej sieci informacji. To aktywny widz jako użytkownik tego interfejsu staje się interlokutorem w „procesie designu”, opartym na nieustannym pączkowaniu jednych obrazów z innymi (i na innych), przypominającym klikanie myszką, aż do osiągnięcia efektu palimpsestu. Aktywny surface sprawia, iż to sam obraz, podporządkowany swoistej dramaturgii powierzchni, awansuje do rangi przedmiotu przedstawienia. Greenaway dokonuje swoistej syntezy logowizualnej: ikonizuje pismo, i na odwrót – operuje obrazem jak znakiem pisma tak, iż w istocie ikonosfera filmu jawi nam się rodzajem zikonizowanej logosfery<sup>118</sup>.

#### 4.2.3 ESTETYKA OBRAZÓW MEDIALNYCH ALBO *MISE-EN-SCÈNE* KONTRA *MISE-EN-PAGE*.

W tym rozdziale estetyka mediów została omówiona na przykładzie: estetyki obrazu analogowego i estetyki obrazu cyfrowego. Przedstawione perspektywy składają się na większą całość, którą można by nazwać estetyką obrazów medialnych. Podstawowymi pojęciami operacyjnymi w jej zakresie są *mise-en-scène* i *mise-en-page*, które zawierają się „[...] między reprodukcją i symulacją, między obrazem przedmiotu a jego skalkulowanym fantomem”<sup>119</sup>. Te postulaty teoretyczne pozwalają zbudować opozycję *mise-en-scène* w stosunku do *mise-en-page*, na podobnej zasadzie, jak uczynił to André Bazin przeciwstawiając sobie montaż i głębię ostrości.

Poczynione porównanie wynika z następujących przesłanek. Podstawowe kwestie estetyki postulowanej przez Bazina można podzielić na dwie grupy. Pierwsza z nich dotyczy relacji obraz fotograficzny

<sup>118</sup> A. Gwóźdź, *Zmęczone obrazy*, w: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, red. W. Kalaga i E. Knapik, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2002, s. 146–147.

<sup>119</sup> A. Gwóźdź, *Obrazy filmowe w epoce interfejsu*, w: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J. St. Wojciechowski, A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 50.

(*resp.* filmowy) – rzeczywistość realna, druga natomiast została określona jako „plastyka obrazu filmowego”. Precyzując to pojęcie Bazin pisze, że

Przez plastykę należy rozumieć styl dekoracji i charakteryzacji, a nawet, w pewnej mierze, styl gry: dochodzi do tego oczywiście oświetlenie i wreszcie sposób kadrowania, który określa kompozycję<sup>120</sup>.

W przedstwowym ujęciu plastyka obrazu filmowego to nic innego jak *mise-en-scène*. Rozważając ontologię obrazu fotograficznego (*resp.* filmowego), za podstawową jednostkę Bazin uznaje przedmiot, którego obecność warunkuje zjawisko reprodukcji, możliwe tylko przy udziale światła. Natomiast koncepcja montaż kontra głębia ostrości buduje opozycję między podstawowymi środkami stylistycznymi, jakimi posługuje się medium filmowe. Zdaniem Bazina

Montaż niszczy realizm przestrzenny; zachowuje go natomiast tzw. głębia ostrości, pozwalająca oddać przestrzeń pomiędzy przedmiotami. Długie ujęcia i głębia ostrości wydobywają to, co jest istotą kina; jego łączność, jego fotochemiczną więź z rzeczywistością perypowaną, a szczególnie z przestrzenią.<sup>121</sup>

Podobna sytuacja zachodzi w wypadku zestawienia ze sobą *mise-en-scène* i *mise-en-page*. O ile pierwsze z tych pojęć wyznacza relacje przestrzenne, przez rozmieszczenie przedmiotów i ich wzajemne oświetlenie, o tyle drugi wariant jest zupełnie tego pozbawiony. *Mise-en-page*, podobnie jak kolaż, posługuje się zasadą montażu. Na płaskiej powierzchni zostają umieszczone poszczególne elementy wizualne. Operowanie techniką montażu jest tutaj szczególnie ważne, gdyż służy ona transformacji „fragmentów realnej rzeczywistości w efekt estetyczny”<sup>122</sup>.

<sup>120</sup> A. Bazin, *Ewolucja języka filmu...*, op. cit., s. 59.

<sup>121</sup> J. D. Andrew, *Główne teorie filmu...*, op. cit., s. 179.

<sup>122</sup> Zob. T. Pękala, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 178.



*Mise-en-scène* można więc przeciwstawić *mise-en-page*, bowiem są to dwa bieguny tego samego zjawiska. Wyznaczona opozycja może być podstawą refleksji teoretycznej na temat estetyki mediów w kontekście współcześnie zachodzących przemian. Podejmuje ona bowiem zagadnienie zaniku reprezentacji lub zmiany jej znaczenia. Drugim aspektem, pojawiającym się w koncepcjach *mise-en-scène* i *mise-en-page*, są konteksty związane z problematyką widzenia i widzialności. Ta perspektywa może być określona jako epistemologiczna, w odróżnieniu od pierwszej – ontologicznej. Wyszczególnione płaszczyzny opisu świadczą dobitnie, że proponowana tutaj problematyka mieści się w zakresie refleksji estetycznej, rozumianej jako nauka o poznawaniu zmysłowym<sup>123</sup>.

Przedstawione perspektywy teoretyczne estetyki intermedialności skupiają się wokół badań nad kulturą audiowizualną. Zarówno bowiem studia nad kulturą wizualną, jak i estetyka mediów stanowią przestrzeń refleksji nad tym samym fenomenem. Mowa mianowicie o „mediach obrazowych”, które znajdują obecnie coraz większą grupę zwolenników, głównie wśród historyków sztuki, estetyków<sup>124</sup>, ale także i medioznawców, którzy uważają *mise-en-scène*, obok analizy semiotycznej, za podstawową strategię odczytywania obrazów medialnych<sup>125</sup>.

Jednym z przykładów estetyki obrazów medialnych jest refleksja na temat specyfiki obrazów elektronicznych (analogowo-cyfrowych) wykorzystywanych obecnie przez medium filmowe korzystające z cyfrowych metod obróbki obrazu. Procesy te relatywizują zjawisko reprezentacji i relacji obraz filmowy – rzeczywistość realna. Znamienny wydaje się głos Alicji Helman, mówiącej o tym, że

<sup>123</sup> Zob. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guzalska, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2005, s. 113–116.

<sup>124</sup> Zob. H. Bredekamp, *Media obrazowe*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XV, red. P. Piotrowski, W. Suchocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2000, s. 209–232.

<sup>125</sup> Zob. L. Taylor, A. Willis, *Medioznawstwo...*, op. cit., s. 13.

Teoretyk filmu – abstrahujący od kontekstu nowych mediów, w którym funkcjonuje badane przezeń zjawisko – wydaje się dziś postacią anachroniczną, nastawioną konserwatywnie. Ma on oczywiście do wyboru więcej niż jedną możliwość, taką, którą byłoby zostanie teoretykiem mediów i włączenie filmu jako przedmiotu badań do tej grupy, ale nie można dziś zajmować się filmem w ten sam sposób jak czterdzieści lat temu udając, że nic się nie zmieniło<sup>126</sup>.

Teoria filmu staje obecnie wobec nowego wyzwania, które jest związane ze zmianą punktu widzenia w opisywanej relacji obraz filmowy – rzeczywistość. W wypadku obrazu cyfrowego możemy mówić o zaniku albo odwróceniu tej relacji, ale problem pojawia się w odniesieniu do obrazów elektronicznych, które są analogowo-cyfrowymi hybrydami medialnymi. Ich szczególną odmianą są również filmy hybrydowe uwzględnione w klasyfikacji „filmu elektronicznego” Andrzeja Gwóźdź, w której zakłada on, że nazwa ta obejmuje:

[...] filmy powstałe na przecięciu kina i niekinematograficznych technik przedstawieniowych (wykluczając, oczywiście, czysto mechaniczny transfer – przepisanie filmu celuloidowego na wideo). Istotą tej grupy „nowych” filmów jest to, iż skutek transferu medialnego (bądź transferów wielostopniowych) na etapie produkcji lub postprodukcji są one trochę kinem, trochę telewizją (wideo), słowem – ze względu na nośnik zdradzają medialną dwoistość, hybrydowość właśnie. Często zresztą owe styki obrazowe bywają w nich intensywnie tematyzowane, awansując do rangi przedmiotu opowiadania<sup>127</sup>.

Biorąc pod uwagę przedstawione wnioski, Gwóźdź w następujący sposób określa możliwości rozwoju myśli filmowej uwzględniającej udział mediów cyfrowych:

<sup>126</sup> A. Helman, *Sposoby uprawiania teorii filmu*, w: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 1994, s. 17.

<sup>127</sup> A. Gwóźdź, *Nowe obrazy – nowy film – elektroniczne kino*, w: *Kultura i sztuka...*, op. cit., s. 166.

Horyzontem odniesienia teorii filmu w epoce przekazników elektronicznych [...], trzeba uczynić zatem szeroki, wielomediálny kontekst kulturowy, w którym dokonuje się usieciowienie form i sprzężenie aparatów medialnych – kina, mediów elektronicznych, zintegrowanych sieci przekaznikowych...<sup>128</sup>

Ta sytuacja jest wynikiem szerszego zjawiska, które dotyczy w szczególności mediów (audio)wizualnych – formacji wewnętrznie niejednorodnej, łączącej kilka typów obrazów medialnych. Tego rodzaju konteksty estetyczne sprowadzają się do fundamentalnego problemu wszelkich mediów wizualnych, który daje się objąć formułą kryzysu *mimesis* – zasadniczej kategorii teoretycznej podejmowanej w aspekcie zjawiska reprezentacji.

Medium filmowe może pełnić rolę wyjątkowo adekwatnego przykładu dla zobrazowania wspomnianych kontekstów, ponieważ we współczesnej kulturze

[...] film stanowi efekt rozlicznych strategii intermedialności, balansuje w rozmaitych przestrzeniach międzymedialnych, wskutek czego w jednym przekazie spotykają się z sobą różne techniki i technologie, a czasem i praktyki audiowizualne<sup>129</sup>.

Z drugiej strony zjawisko intermedialności filmu i innych mediów (audio)wizualnych wydobywa kolejny aspekt. Współczesna digitalizacja procesu tworzenia obrazu filmowego doprowadziła do współistnienia różnych jego formacji, pochodzących z odmiennych okresów funkcjonowania kina, w ramach jednego medium. Mowa o obrazie analogowym i cyfrowym, które są obecnie na równi wykorzystywane w tworzeniu hybrydycznej formy, określanej mianem „obrazu elektronicznego”.

Estetyka filmu, zakładająca perspektywę intermedialną, jest zawarta między dwoma przeciwstawnymi biegunami: reprodukcją i symulacją, między obrazem przedmiotu a jego fantomem, który

<sup>128</sup> A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 2003, s. 28.

<sup>129</sup> A. Gwóźdź, *Obrazy filmowe...*, op. cit., s. 48.

traci swą materialność i staje się jedynie powierzchnią, wreszcie pomiędzy *mise-en-scène* a *mise-en-page*, jako podstawowymi jednostkami organizacji przestrzennej obrazu filmowego albo, mówiąc bardziej precyzyjnie, obrazu elektronicznego (analogowo-cyfrowego). W moim przekonaniu estetyka filmu, w pełni podporządkowana strukturze obrazu elektronicznego, polega na zestawieniu ze sobą dwóch autonomicznych koncepcji teoretycznych: estetyki obrazu analogowego i estetyki obrazu cyfrowego oraz wyznaczenia między nimi wzajemnych relacji. W pierwszej z nich wiodącą rolę pełni pojęcie *mise-en-scène*, a w drugiej *mise-en-page*.

W ten sposób zostały zainicjowane zmiany, które powinny być uwzględnione przy wszelkich próbach opisu relacji zawartych między obrazami medialnymi a rzeczywistością realną. Co więcej, refleksja na ten temat stanowi część wielokrotnie postulowanej estetyki obrazów medialnych (estetyki mediów) i tym samym może stać się również perspektywą teoretyczną estetyki intermedialności, gdyż te dwie dziedziny wiedzy łączy wspólny przedmiot badań.

### TYOLOGIA ESTETYKI INTERMEDIALNOŚCI

#### 5.1 TYPOLOGIA ESTETYKI INTERMEDIALNOŚCI W ZAKRESIE REFLEKSJI NAD MEDIAMI

W zakresie refleksji nad mediami typologia estetyki intermedialności może przyjąć kilka wariantów. W pierwszym z nich pojawia się próba systematyzacji wynikająca z podziału mediów, które wchodzą w skład przekazów intermedialnych. Ta typologia powstaje na zasadzie wyodrębnienia poszczególnych modeli relacji intermedialnych: między malarstwem i filmem, sztuką wideo i filmem albo między literaturą i filmem. Zakłada ona także, że istnieją pewne normatywne cechy, które odróżniają wymienione media. Przy próbach zastosowania tego rodzaju klasyfikacji podkreśla się dużą rolę intertekstualności, jako podstawowego mechanizmu warunkującego relacje pomiędzy wyróżnionymi mediami. Stanowi ona bowiem nie tylko przykład relacji między tekstami, ale – przede wszystkim – między mediami, które rozwijały się dotąd w izolacji<sup>1</sup>. Opisywana sytuacja implikuje więc podział, którego istotą są poszczególne rodzaje mediów, biorące udział w relacjach intermedialnych. W polskim piśmiennictwie został on zastosowany przy opisie intermedialności z punktu widzenia neofilologa<sup>2</sup>.

Drugim rozwiązaniem problemu typologii estetyki intermedialności jest koncepcja Spielmann, skonstruowana na polu sztuki

---

<sup>1</sup> Zob. Y. Spielmann, *Intermedia in Electronic Images*, „Leonardo” 2001, vol. 34, nr 1, s. 56-57;

<sup>2</sup> Zob. *Intermedialność – Intermedialität*, red. R. Lewicki i I. Ohnheiser, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001.

ruchomego obrazu. Ta koncepcja wyraźnie zmierza w kierunku estetyki mediów i może stanowić model jej typologii. Autorka wyróżnia dwa pojęcia: „wizualny klaster” i „interwał obrazowy”, które – jej zdaniem – budują intermedialne obrazowanie (*die intermedialer Bildlichkeit*)<sup>3</sup>. Te dwa pojęcia są na tyle operacyjne, że różnicują struktury ruchomego obrazu na poszczególne rodzaje zarówno pod względem typologicznym, jak i przestrzennym. Pojęcie interwału opisywał Dziga Wiertow na przykładzie struktur obrazu filmowego, chcąc „równocześnie zaakcentować czasową różnicę i wynegocjować ciągłość między dwoma zestawionymi elementami”<sup>4</sup>. Jacques Aumont wprowadza pojęcie „interwału obrazowego”, na podstawie którego śledzi wzajemne powiązania malarstwa i filmu, uzupełniając tym samym refleksję Dzigi Wiertowa o aspekty intermedialne<sup>5</sup>. Natomiast „wizualny klaster” oznacza równoczesność poszczególnych warstw w danej części obrazu. Przy pomocy tych pojęć Spielman opisuje relacje pomiędzy filmem a mediami wizualnymi, które dotyczą problemów czasowych („interwał obrazowy”) i przestrzennych („klaster wizualny”).

W moim ujęciu koncepcja typologii estetyki intermedialności również operuje dwoma pojęciami: *mise-en-scène* i *mise-en-page*. Wydaje się, że problemy zostały tutaj ograniczone jedynie do relacji przestrzennych. Jednak wyszczególnione typy obrazów medialnych opartych na *mise-en-scène* i *mise-en-page* ukazują całą gamę relacji intermedialnych między mediami wizualnymi. O ile Spielmann różnicuje wymienione kategorie na polu refleksji neoformalnej, odwołując się do poetyki historycznej filmu (David Bordwell i Kristin Thompson), o tyle ja staram się posługiwać refleksją, która odpowiada badaniom nad kulturą wizualną i estetyce mediów.

---

<sup>3</sup> Zob. Y. Spielmann, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, Wilhelm Fink Verlag, München 1998, s. 79–89.

<sup>4</sup> Y. Spielmann, *Intermedia in Electronic Images...*, op. cit., s. 57.

<sup>5</sup> J. Aumont, *The Image*, przeł. C. Pajackowska, British Film Institute, London 1997, s. 179–181.

Wspomniany przeze mnie wypadek może się okazać pożyteczny w konstruowaniu typologii estetyki intermedialności, bowiem refleksja dotycząca mediów (audio)wizualnych opiera się o dwa podstawowe pojęcia *mise-en-scène* i *mise-en-page*. W zakresie pierwszego z wymienionych terminów pozostają głównie „przedmiot” i „światło”. To właśnie one wyznaczają konteksty teoretyczne *mise-en-scène*. Przedmiot/model jest warunkiem *sine qua non* wyznaczenia wszelkich zależności opartych za zasadzie reprodukcji i podjęcia tym samym refleksji ontologicznej. Z kolei światło powoduje, że dyskusja na temat obrazu przenosi się w rejony epistemologii i refleksji nad poznaniem zmysłowym. Światło jest bowiem warunkiem poznania, ponieważ czyni świat widzialnym. „Estetyka przedmiotu” i „estetyka światła” to dwie perspektywy teoretyczne, które można podjąć przy próbie opisu problematyki *mise-en-scène* jako estetyki obrazów medialnych. Natomiast *mise-en-page* wymaga zmiany punktu widzenia. Dyskurs estetyczny nad tym fenomenem może być sprowadzony do „estetyki powierzchni”, choć nie jest to jedyne i bezdyskusyjne ujęcie. Estetyka powierzchni ma szerszy zakres niż estetyka *mise-en-page*, która *de facto* dotyczy zagadnień związanych z kompozycją obrazu zarówno w mediach analogowych, jak i cyfrowych.

Przedstawiona tutaj propozycja typologii estetyki intermedialności nie wyczerpuje całości zagadnienia. Jest tylko jednym z możliwych do przyjęcia wariantów. W wypadku estetyki intermedialności trudno o jednolite kryterium podziału. Każda jej klasyfikacja wydaje się ujęciem rezygnującym z jednego aspektu na rzecz innego, podejmującym tylko wybrany problem. Ponadto badania nad kulturą wizualną nie wyznaczają przejrzystej metodologii<sup>6</sup>, która mogłaby posłużyć jako klucz do owej typologii. Z tego właśnie powodu zdecydowałem się podjąć próbę usystematyzowania estetyki intermedialności na polu estetyki mediów (audio)wizualnych, przyjmując, że jest ona określona przez estetykę obrazu analogowego i cyfrowego.

<sup>6</sup> Zob. m.in. J. Elkins, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 2003, s. 1–62.

## 5.2. ESTETYKA PRZEDMIOTU

Opisując status przedmiotu w perspektywie antropocentrycznej Władimir N. Toporow odniósł go do sfery „podjęzykowej” twierdząc, że:

Rzeczy to rezultat, mówiąc w uproszczeniu, „niskiej” działalności człowieka, skierowanej na to, co potrzebne i „pożyteczne” [...], lecz nie na zawsze jako niewzruszone warunki i elementy życia Wszechświata i człowieka – niebo, ziemia, woda, ogień, rośliny, zwierzęta, człowiek, prawo moralne – a tylko w związku z danym ograniczonym zadaniem, przemijającymi potrzebami i cząstkowymi celami, mającymi na uwadze „ułatwiające” warianty rozwiązania pewnych, z reguły typowych, sytuacji. W tym sensie rzecz jest „wygodna”, „pożyteczna”, „praktyczna”, lecz mimo wszystko – wtórna i pozbawiona cechy konieczności: pić można nie z naczynia, lecz z garści lub przyłgnąwszy ustami do źródła wody, spać można nie na łożu, lecz na ziemi, ogrzewać się można nie za pomocą ubioru, lecz przy ognisku lub rozcierając przemarznięte członki ciała, bronić się można nie tylko za pomocą broni, lecz także pierwszym lepszym kijem, kamieniem lub własną pięścią. Pierwotna jest nie rzecz-narzędzie, lecz idea, zespala ją wymagający kompensacji „brak” (jeśli posługiwać się terminologią Władimira Proppa) i źródło jego likwidacji (idea konkretnych „technologicznych” sposobów wyjścia z sytuacji pojawia się jedynie wtórnie)<sup>7</sup>.

Status rzeczy/przedmiotu nie jest więc wysoki: rzecz zawsze jest wtórna, podrzędna, niesamowystarczalna. Wytworzona z pierwotnej chęci zaspokojenia potrzeb, sytuuje się między człowiekiem a rezultatem, jaki zamierza on przy jej pomocy osiągnąć. Rzecz powinna być zawsze do czegoś potrzebna. Ta „użyteczność” tłumaczy jej naturę. Człowiek interesuje się rzeczą wtedy, kiedy objawia

<sup>7</sup> W.N. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Universitas, Kraków 2003, s. 98-99.



mu ona swe przeznaczenie. Ale wtórny pod wieloma względami charakter przedmiotu nie powinien przysłaniać jego nieodzowności i ważnej roli. Tworzenie rzeczy stanowi ostatni etap antropogenezy, a jednocześnie jest przejawem rozwoju cywilizacji i społeczeństwa ludzkiego. Człowiek znajduje się wewnątrz tych przemian i zajmuje wobec nich aktywną postawę, gdyż jest określany jako *homo faber*, czyli człowiek-wytwórca.

W tym sensie wytwarzanie przedmiotów (rzeczy) i posługiwanie się nimi stanowi o naszym jestestwie. Taka perspektywa jest widoczna w rozprawach filozoficznych Heideggera. Filozof, w interpretacyjnym przekładzie Protagorasa, pisze, że „Wszystkich rzeczy miarą jest człowiek, bytujących, że są, nie bytujących, że nie są”<sup>8</sup>. Tę tezę można jednak odwrócić i powiedzieć również, że w pewnym sensie „rzecz (przedmiot) jest miarą wszystkich ludzi”. Na tym ustaleniu zasadza się antropocentryczna koncepcja przedmiotu, która umieszcza człowieka w centrum wszelkich relacji przedmiotowo-podmiotowych, ale jednocześnie powoduje, że przedmiot staje się bardzo ważny w egzystencji człowieka, pełni rolę w określeniu sposobów jego „bycia-w-świecie”. Jednak świat – w ujęciu Heideggera – nie jest zbiorowiskiem rzeczy, lecz „światoobrazem” (światem pojmowanym jako obraz), w którym „byt w całości bytuje dopiero i tylko o tyle, o ile postanawia go człowiek, który przedstawia i dostawia, wytwarza. Tam, gdzie powstaje światoobraz, zapada istotna decyzja o byciu w całości”<sup>9</sup>. Pytanie o rolę, jaką pełni przedmiot w życiu człowieka, wydaje się istotne, a sztuka stara się zająć stanowisko w tej kwestii. Czy można więc mówić o estetyce przedmiotu? Czy codziennie używany przedmiot może stać się tematem rozprawy estetycznej? Te i inne pytania implikują następne, które dotyczą bardziej fundamentalnych kwestii. Czy można wykorzystywać przedmiot do kreacji dzieł sztuki?

<sup>8</sup> M. Heidegger, *Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentnych*, przeł. J. Mizera, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 47.

<sup>9</sup> M. Heidegger, *Czas światoobrazu*, przeł. K. Wolicki, w: *Budować. Mieszkać. Myśleć. Eseje wybrane*, red. K. Michalski, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1977, s. 142.

Poruszone zagadnienia sprowadzają nas w linii prostej do Duchampowskiego wyboru, czyli „sztuki przedmiotu”. Ale trzeba pamiętać, że zainteresowanie sztuki przedmiotem pojawiało się wraz z pierwszymi „martwymi naturami”, czyli już co najmniej od czasów baroku, albo jeszcze wcześniej, począwszy od starożytności, kiedy malowano wizerunki przedmiotów na ścianach w postaci fresków. W ten sposób samodzielny przedmiot zyskał autonomię – i stał się nośnikiem znaczenia alegorycznego – ale również zyskał wartość estetyczną. Twórcy martwych natur kierowali swoje zainteresowanie ku materialnej rzeczywistości, trywialnej albo wręcz niezauważalnej. Ta „przedmiotowość” była, przez całe wieki rozwoju sztuki, wyrzucona poza nawias malarstwa.

Martwa natura ukazując jedynie przedmioty, przyczyniła się do zanegowania egocentryzmu. Wykluczenie to łączy się z odrzuceniem narracji – zasady budowania podmiotowego znaczenia i w efekcie skierowaniem się w stronę estetyki alegorycznego znaczenia przedmiotu. Martwa natura skłania się ku światu ignorowanemu przez ludzkie spojrzenie, redukując go do poziomu zwyczajnego i banalnego, który umyka świadomej percepcji. Ten rodzaj malarstwa eksploruje sferę nieświadomości wizualnej, wydobywając na jaw nowy wymiar rzeczywistości<sup>10</sup>. W przedmowie do jednej z najobszerniejszych syntez historycznych poświęconych dziejom martwej natury, Charles Sterling w bardzo prosty i przekonujący sposób ujmuje istotę dzieł określanych tym mianem. Według niego

[...] autentyczna martwa natura rodzi się z chwilą, kiedy malarz podejmuje fundamentalną decyzję wybrania za temat i zorganizowania w pewną całość plastyczną grupy przedmiotów. To, że zależnie od czasu i środowiska, w którym pracuje, zamyka w nich najróżniejszego rodzaju aluzje duchowe, nie zmienia nic w jego najgłębszym zamiarze artystycznym, którym jest – narzucić nam

---

<sup>10</sup> N. Bryson, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, London 1990, s. 61–62.

swoje poetyckie wzruszenie w obliczu piękna, jakie dostrzegł w tych przedmiotach i ich nagromadzeniu<sup>11</sup>.

Umiejętność komponowania przestawień wizualnych, zaliczanych do martwej natury, ma zatem swoje źródło w wyjątkowym opanowaniu efektów kolorystycznych, jakie wywołuje oświetlenie grupy przedmiotów, oraz w ich przestrzennym rozmieszczeniu w atelier. Artysta przed przystąpieniem do malowania powinien więc dokonać nie tylko wyboru tematu (rodzaju przedmiotu), ale również podjąć pewne decyzje o jego rozmieszczeniu i oświetleniu, które niejako rozstrzygają o kompozycji obrazu malarskiego, fotograficznego czy filmowego. Opisywane działania można porównać do swoistej próby refleksji nad możliwościami środków wyrazu użytych przez artystę – ważniejsza staje się forma niż sam jego motyw, dzieło sztuki zwraca uwagę na sposób obrazowania. Ponadto ten typ obrazowania zbliża się pod względem kompozycyjnym do rozmieszczenia przedmiotów, które podejmuje artysta w ramach *mise-en-scène*.

Jednak dopiero pojawienie się sztuki awangardowej uczyniło z przedmiotu – fragmentu rzeczywistości zewnętrznej – główną ideę sztuki i obiekt wewnętrznej gry intertekstualnej. Perspektywa ta ujawnia problem uprzedmiotowienia sztuki, który należy odróżnić od reifikacji, czyli urzeczowienia, ponieważ ten ostatni proces dostrzega przedmiot w dziele sztuki jako element estetyczno-dekoracyjny. Natomiast uprzedmiotowienie sztuki dokonuje się na mocy świadomego „gestu” artysty. Ewolucja sztuki zapoczątkowana przez Duchampa przebiega więc od przedmiotu w sztuce (reifikacja) do sztuki przedmiotu (uprzedmiotowienie), eliminując tym samym wcześniejsze rozważania dotyczące „śmierci sztuki”<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Pollakówna i W. Dłuski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 15.

<sup>12</sup> Zob. B. Frydryczak, *Między gestem a dyskursem. Szkice z teorii sztuki*, Instytut Kultury, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. T. Kotarbińskiego, Warszawa–Zielona Góra 1998, s. 47–49.

Uprzedmiotowienie sztuki oznacza bowiem próbę przekroczenia granicy wyznaczonej między światem realnym a artystycznym. Ta transgresja może być dwustronna. Dzieło sztuki może być przeniesione do świata pozaartystycznego albo odwrotnie, przedmiot (artefakt) pochodzący z rzeczywistości codziennej może zostać określony jako dzieło sztuki. Włączenie przedmiotu do sakralnej niegdyś sfery sztuki odbywa się na zasadzie „gestu” artystycznego. Akt wyboru i decyzja Duchampa również wchodzi w zakres tego „gestu”, gdyż umieszczenie przedmiotu jako dzieła sztuki w przestrzeni galeryjnej, realizuje się w formule *ready-mades*.

W dwudziestym wieku działalność artysty rozciąga się między dwoma opozycyjnymi biegunami: „estetyką gestu” i „strategią dyskursu”. Ta sytuacja wiąże się z przeniesieniem przedmiotu w nową sferę i uczynieniem z niego dzieła sztuki<sup>13</sup>. Gest Duchampa pozostawił drzwi otwarte: coraz częstsza obecność przedmiotu w sztuce zwracała uwagę na fakt, że może on funkcjonować w przestrzeni artystycznej. Jednocześnie formy zachowań artystów awangardowych wpłynęły bardzo mocno na zmianę i przedefiniowanie dzieła sztuki, a w rezultacie zmianę rzeczywistości przedmiotowej. Ta „rewolucja przedmiotu” miała swoje apogeum w sztuce surrealistycznej.

Janicka, omawiając koncepcję André Bretona, przypomina, że „przedmiot surrealistyczny” to rzecz, która ma niewiadome, niejasne lub niedookreślone pochodzenie, znaczenie i przeznaczenie, albo różni się od przedmiotów codziennego użytku – jak to określił Breton – „prostą mutacją funkcji”<sup>14</sup>. Jednak kwestie poruszone przy tej okazji okazały się o wiele bardziej złożone, ponieważ od chwili pojawienia się sztuki surrealistycznej, jak podkreśla Ryszard K. Przybylski,

[...] dokonała się „całkowita rewolucja przedmiotu”. Sprowadzała się ona do istotnych przewartościowań:

<sup>13</sup> Ibidem, s. 34–41.

<sup>14</sup> Cyt. za: K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 222.

- 1) przedmiot oderwany został od swego użytkowego przeznaczenia; obdarzony nową nazwą zaczynał funkcjonować w odmienny od poprzedniego sposób – *ready-mades*;
- 2) dodatkowego znaczenia nabrały przedmioty znalezione, które uległy procesowi oddziaływania okoliczności zewnętrznych (pożar, trzęsienie ziemi); i pozbawione zostały swoich pierwotnych wartości użytkowych – *objets-trouvés*;
- 3) pojawiają się nowe przedmioty skonstruowane z elementów składowych innych przedmiotów – od *collages* do *assemblages*<sup>15</sup>.



Meret Oppenheim, *Couvert en fourrure*  
(Pokryte futrem filiżanka, spodek i łyżeczka, 1936)

Jedną z klasyfikacji przedmiotów surrealistycznych przedstawiło pismo „Cahiers d’Art”, w którym zamieszczono specjalny słownik wystawianych obiektów na wystawie w domu Charles’a Rattona. Jest to klasyfikacja o charakterze prześmiewczym, która kpi z wszelakich systematyk. Wśród wymienionych tam przedmiotów znajdujemy:

<sup>15</sup> R. K. Przybylski, *Prześwit między przedmiotami*, w: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch i B. Kaniewska, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” t. 22, Poznań 1999, s. 352.

[...] *objets naturels* (przedmioty naturalne – łącznie z wypchanym mrówkojadem), *naturels interprétés* (przedmioty naturalne zinterpretowane), *naturels incorporés* (przedmioty naturalne włączone), *objets perturbés* (przedmioty odkształcone, prace ze szkła, stopionej lawy wulkanicznej), *objets trouvés* (przedmioty znalezione) *objets trouvés incorporés* (przedmioty znalezione zinterpretowane), *objets amerindiens et océaniens* (przedmioty indyjskie i z Oceanii) oraz *porte-bouteilles (ready-mades*, przedmioty gotowe) autorstwa Duchampa, *des objets mathématiques* (przedmioty matematyczne, o wymowie pedagogicznej) i w końcu *objets surréalistes*, wykonane z przypadkowo znalezionych elementów: *Trousse de naufrage* (Wyprawka dla rozbitka) Arpa, *Veston aphrodisiaque* (Marynarka afrodyzjak) Dalego, *Arrivée de la Belle-Époque* (Nadejście Belle-Époque) Domingueza, przedmioty Giacomettiego, *Hommage à Paganini* (Hołd Paganiniemu) Maurice'a Henriego (fantastyczny!), wersja *Cadeau* (Podarunku) Mana Raya (sadystyczna), poematy-przedmioty Bretona i jego przyjaciół i w końcu najśłynniejsze dzieło, *Couvert en fourrure* (Pokryte futrem filizanka, spodek i tyżeczka) Meret Oppenheim (która później wynalazła niepokojące *Sjamskie buty*)<sup>16</sup>.

Ta różnorodność przedmiotów spowodowała rozpowszechnienie się mody na zbieranie tzw. rupieci i śmieci, które potem służyły jako rekwizyty do tworzenia dzieł sztuki<sup>17</sup>.

Drugim kierunkiem w sztuce, który wniósł równie radykalne rozwiązania w dziedzinie ekspansji przedmiotu był pop-art. Sztuka stała się *businessem* – jak mawiał Andy Warhol – a galerie zrównano ze sklepami. W pop-arcie przedmiot nie podlegał już żadnej metamorfizie ani transformacji, był jedynie multiplikowany, pod każdą postacią, co – w gruncie rzeczy – opierało się na odwróceniu zasady obowiązują-

<sup>16</sup> R. Passeron, *Surrealism*, przeł. E. Romkowska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2002, s. 103.

<sup>17</sup> Zob. R. Passeron, *Encyklopedia surrealizmu*, przeł. K. Janicka, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 78–89. Kurt Schwitters (1887–1948), przedstawiciel dadaizmu, tworzył *collages* i obrazy-reliefy z przypadkowo znalezionych materiałów: kawałków drewna, blachy, sznurka, drutu itp.

jącej w surrealizmie. Artysta pełnił rolę bricolleura, który sięga po już istniejące przedmioty, aby skonstruować z nich dzieło sztuki<sup>18</sup>.

Estetyka przedmiotu może być ujęta w postaci dwóch wariantów. Pierwszym z nich jest „estetyka alegorii”. Jej twórcą był Georg W. F. Hegel, który – zdaniem Anny Zeidler–Janiszewskiej<sup>19</sup> – pokazał, że

[...] sposób przedstawienia [w koncepcji sztuki poromantycznej – przyp. K.C.] staje się tylko igraniem przedmiotami, odwracaniem i przekręcaniem tematu, jakimś przerzucaniem się tam i z powrotem, wielostronnym krzyżowaniem się różnych subiektywnych wypowiedzi, poglądów i sposobów zachowania się, którym autor rzuca na pastwę zarówno siebie, jak i swoje przedmioty. [...] łączeniem rzeczy obiektywnie jak najbardziej od siebie odległych i pstrym, bezładnym mieszaniem przedmiotów, których wzajemny związek jest czymś wysoce subiektywnym. [...] W tym łączeniu i kojarzeniu materiału pościąganego ze wszystkich stron świata i wszystkich dziedzin rzeczywistości [...] <sup>20</sup>.

Hegłowska estetyka alegorii była kontynuowana przez Waltera Benjamina, który zaproponował model strategii alegorycznej na podstawie analizy sztuki barokowej. W ten sposób dokonał on rehabilitacji alegorii i uczynił z niej jedną z najważniejszych strategii artystycznych i narzędzi interpretacyjnych. Benjamin twierdził, że działalność alegoryka niszczy znaczenie przedmiotu, ale jednocześnie dokonuje on rekonstrukcji jego nowego wymiaru. Z tego powodu strategię alegoryczną określa się jako destrukcyjno-kreacyjną, natomiast alegoryczne odczytanie przedmiotu nabiera charakteru arbitralnego i pozwala przesunąć punkt ciężkości z alegorii na alegoryka.

Jeżeli przedmiot staje się alegoryczny pod spojrzeniem melancholii – pisze Benjamin – jeżeli melancholia jest przyczyną ujęcia z niego

<sup>18</sup> Zob. R. K. Przybylski, *Prześwit między przedmiotami...*, op. cit., s. 353–354.

<sup>19</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 76–83.

<sup>20</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, t. II, s. 277–278.

życia i pozostawienia śmierci, zabezpieczonej jednak wiecznością, wówczas przedmiot jest niezależny w swej sile. Znaczy to, że obecnie niemożliwa jest emanacja jakichkolwiek jego znaczeń i rozumień; każde znaczenie, jakie posiada, zależy od alegorysty<sup>21</sup>.

Alegoria nie polega na naśladowaniu, jest zaprzeczeniem mime-tycznej reprezentacji, gdyż jej rolą jest nie tyle naśladować, co odsyłać do „czegoś innego”<sup>22</sup>. Alegoryka bardziej interesuje znaczenie, do którego odsyła przedmiot niż on sam. Dla Benjaminina cechą charakterystyczną alegorii jest nieciągłość, sprzeczność między wizualnym znakiem lub obrazem a jego znaczeniem. Ten dualizm powoduje, że alegoria diametralnie różni się od symbolu.

Naturą alegorycznego przedmiotu jest to, że w procesie jego destrukcji pozbawiony jest on pierwotnego znaczenia, by w planie rekonstrukcji można było nadać mu nowy sens, by z kawałków, fragmentów ustanowić nową całość, czy jak chce Benjamin – „skonstruować ją”<sup>23</sup>.

Począwszy od Hegla w estetyce różnicują się dwa pojęcia: alegoria i symbol. Jednak rozdzielenie tych pojęć nie spowodowało ich jednoznacznego zdefiniowania. Symbol, w odróżnieniu od alegorii, charakteryzuje czytelna relacja obrazu do idei i treści do formy, oferuje on wręcz natychmiastowe znaczenie, natomiast alegorii nie można zrozumieć w prosty sposób, trzeba ją odszyfrować, co oznacza, że znak oraz znaczenie nie zachodzą na siebie<sup>24</sup>. To semantyczne opóźnienie znajduje swój wyraz w poglądach Gershoma Scholema, który pisze, że

<sup>21</sup> W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, London 1977, s. 183–184. Cyt. za: J. Dąbkowska-Zydroń, *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999, s. 189.

<sup>22</sup> A. Kuczyńska, *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Instytut Filozofii UW, Warszawa 1999, s. 220.

<sup>23</sup> B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 116.

<sup>24</sup> Zob. H. G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 119–123.



Na gruncie alegorii, będącej nieskończoną siecią znaczeń i korelacji, wszystko może być znakiem wszystkiego innego, nie przekraczając granic ekspresji językowej. [...] Alegoria wyrasta poniekąd ze szczeliny rozwijającej się pomiędzy formą a znaczeniem. Nie są już one teraz nierozdzielone i absolutnie ze sobą związane, tak że konkretne znaczenie musiałoby być przyporządkowane tej oto, a nie innej formie, konkretna zaś forma tylko tej oto, a nie innej treści, znaczeniu. W każdym znaku kryje się niezgłębiona otchłań znaczenia, odsłaniająca się w alegorii<sup>25</sup>.

Jednak, zdaniem Zeidler-Janiszewskiej, strategia alegorii – w ujęciu Benjamina – stanowiła nie tyle wyraźną opozycję w stosunku do symbolu, ile starała się być formą ratunku tego, co przemijalne: zapośredniczonych energii mitycznych w sytuacji drugiego „odczarowania” świata<sup>26</sup>. Tego typu aktywność Benjamin zauważał u surrealistów, którzy starali się omijać intertekstualną stronę strategii alegorycznej<sup>27</sup>. Benjamin twierdził, że alegoryk izolując przedmiot z dotychczasowego znaczenia uśmierca go, ale jednocześnie podejmuje on trud rekonstrukcji, nadając wyizolowanemu uprzednio przedmiotowi nowe znaczenie i sens, a więc niejako ożywia go. Ten gest alegoryka można interpretować następująco: wyizolowanie przedmiotu z jego pierwotnego kontekstu sprowadza się do procesu desemiotyzacji, a wprowadzenie go w nowy – do resemiotyzacji.

Wybór kontekstu, który ulega rozbiciu, podobnie jak i wybór kontekstu nowego, zależy wyłącznie od decyzji alegoryka. „Niemym” element ulega ponownej semiotyzacji transformując jednak zarazem nowy kontekst. Z jednej strony proces konstruowania znaczenia określa ów kontekst, z drugiej – semantyka kontekstu

<sup>25</sup> G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1997, s. 53.

<sup>26</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żalobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 82.

<sup>27</sup> T. Kostyrko, *O kilku kwestiach w związku ze specyfiką przedstawień symbolicznych*, w: *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej*, red. T. Kostyrko, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987, s. 119–127.

ulega przekształceniu pod wpływem wprowadzonego doń elementu. Ten ostatni jawi się bowiem jako nosiciel poprzedniego znaczenia, co w efekcie konstruuje napięcie między kontekstem „rozbitym” a „nowym” [...]. Napięcie to we współczesnej semiotyce określone zostało jako intertekstualność. Dekonstrukcji właściwej pierwszej fazie alegorycznej towarzyszy więc proces konstrukcji i rekonstrukcji, a złożoności tej drugiej fazy nie chwyta interpretacja koncepcji Benjamina dokonana przez Bürgera<sup>28</sup>.

Wydaje się, że zauważona przez Zeidler-Janiszewską prawidłowość staje się podstawą konstruowania intermedialnych odniesień w ramach estetyki alegorii. Intertekstualność rozumiana jako zjawisko intersemiotyczne obejmuje relacje między różnymi mediami, które reprezentują odmienne systemy znakowe. W obrębie tych relacji dochodzi do transformacji jednego porządku semiotycznego na inny. Tego typu procedury mogą być traktowana jako intermedialne.

Intertekstualność jako strategia alegoryczna pojawia się również w *Teorii awangardy* Petera Bürgera, który identyfikuje Hegłowską koncepcję dzieła z modelem organicznym i przeciwstawia mu model nieorganiczny. Celem omawianej teorii awangardy jest wypracowanie pojęcia nieorganicznego dzieła sztuki, które znajduje swą realizację w koncepcji dzieła awangardowego. Jak pisze Bürger:

Dzieło organiczne pragnie wyrzucić wrażenie całościowe. Jego poszczególne momenty mają znaczenie tylko w odniesieniu do całości dzieła, zatem postrzegane z osobna stale wskazują na dzieło jako jakość. W dziele awangardowym natomiast poszczególne momenty charakteryzują się o wiele wyższym stopniem samodzielności; można je więc czytać i interpretować osobno bądź w grupach, nie ogarniając całości dzieła. O „całości dzieła” jako kwintesencji totalności możliwego sensu w przypadku dzieła awangardowego można mówić już w bardzo ograniczonym sensie<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą...*, op. cit., s. 81.

<sup>29</sup> P. Bürger, *Teoria awangardy*, oraz Lindner Burkhardt, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*, przeł. J. Kita-Huber, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2006, s. 92–93.

Awangardowe praktyki twórcze opierają się na modelu dzieła, którego wyznacznikami są montaż, nowość i przypadek. Bürger, opisując kategorię alegorii, korzysta z koncepcji Benjamina i prezentuje następujący jej schemat:

1. Twórca alegorii wrywa jeden element z całości kontekstu życiowego. Następnie izoluje go i pozbawia właściwych mu funkcji. Alegoria jest w swej istocie fragmentem i tym samym przeciwstawieniem symbolu organicznego. [...]
2. Twórca alegorii składa wyizolowane w ten sposób fragmenty rzeczywistości, fundując tym samym sens. Jest to sens naddany, który nie wypływa z pierwotnego kontekstu fragmentów.
3. Działalność twórcy alegorii jest dla Benjamina wyrazem melancholii. [...] Kontakt twórcy alegorii z rzeczami podlega całkowitemu przechodzeniu od współczucia do przesyty [...].
4. Benjamin odwołuje się także do dziedziny recepcji. Alegoria, która ze względu na swą istotę jest fragmentem, przedstawia historię jako upadek [...]<sup>30</sup>.

Benjamin wskazuje na związek alegorii z melancholią. Bürger wyjaśnia to połączenie na poziomie twórczości artystycznej – jako zanik wspólnego doświadczenia i społecznej funkcji sztuki oraz na poziomie odbioru – jako obraz zdekonstruowanej historii. Interpretacja Bürgera odbiega jednak od koncepcji Benjamina, w myśl której ważniejszy jest proces rekonstrukcji znaczenia niż jego dekonstrukcja<sup>31</sup>.

Cechy charakterystyczne alegorii Bürger identyfikuje z praktyką artystycznego montażu, który jest jednym z elementów strukturalnych dzieła awangardowego. Z tego właśnie powodu, jak podkreśla Jolanta Dąbkowska-Zydroń,

Kategorii montażu, łączącej się z Benjaminowską alegorią, jedynie kontekst awangardy nadaje, zdaniem Bürgera, właściwy sens,

<sup>30</sup> Ibidem, s. 88–89.

<sup>31</sup> Zob. J. Ryczek, *Piękno w kulturze ponowoczesnej*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2006, s. 40.

odcinający ją od tradycyjnego dzieła sztuki, w którym każda część składowa obdarzona była znaczeniem (związanym często z biografią twórcy). Obecnie dzieło nie stanowi organicznej całości; jest raczej sumą fragmentów montowanych z uwagi na właściwości samej materii, a nie nadbudowane nad nią znaczenia i kontekst funkcjonalny. Montaż (*Die Montage*) w ujęciu Bürgera polega na łączeniu gotowych elementów wziętych z rzeczywistości w nową całość<sup>32</sup>.

W tym wymiarze idea montażu zbliża się do *assemblage*, który zakłada zestawienie realnie istniejących przedmiotów w jedną trójwymiarową całość. Odmianę tego rodzaju obiektów mogą stanowić akumulacje (*accumulation*) i uzupełnienia (*adjonction*).

Klasycznymi asamblażami są „obrazy-pułapki” Daniela Spoerriego, zestawione ze zwyczajnych przedmiotów przytwierdzonych do różnych powierzchni zawieszonych na ścianie (*Prysznic*, 1962). Akumulacje Pierre’a Armana polegają na zgromadzeniu przedmiotów znalezionych w koszu na śmieci, pliku banknotów lub instrumentów muzycznych. Przedmioty te zostają następnie zalane przezroczystą masą z pleksiglasu lub umieszczone w szklanym pojemniku. [...] Tak Spoerriego, jak i Armana zaliczyć możemy do twórców szczególnej (metaforycznej, a nie jedynie przedmiotowej) odmiany martwej natury<sup>33</sup>.

Estetyka przedmiotu bywa określana również jako estetyka kolażu albo estetyka montażu, ponieważ istotą i jednocześnie przyczyną jej powstania jest montaż heterogenicznych elementów, który odgrywa ważną rolę nie tylko w sztukach pięknych i literaturze, ale również w filmie. Według Adorna

Montaż wszakże operuje elementami rzeczywistości nie atakowanego zdrowego rozsądku, aby wymusić na nich odmienną

<sup>32</sup> J. Dąbkowska-Zydroń, *Kulturotwórcza rola surrealizmu...*, op. cit., s. 133.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 164.

tendencję albo, w najbardziej udanych przypadkach, obudzić ich utajoną mowę<sup>34</sup>.

Natomiast koncepcja Eddiego Wolframa ukazuje montaż jako jedną z cech kolażu.

Jego zdaniem kolaż w zasadniczy sposób wpłynął na sposób przedstawienia, rozrywając gotowe przedstawienia na części i łamiąc je w oryginalną całość, taką jednak, aby zachowane były wyraźnie pęknięcia dokonywane na wybranych uprzednio całościach. Kolaż można scharakteryzować przez: (1) *decupage* – rozzerwanie materiałów; (2) *assemblage* – montaż; (3) brak ciągłości; (4) heterogeniczność<sup>35</sup>.

Montaż stanowi metodę artystyczną przeniesioną na grunt literatury za sprawą Rolanda Barthes'a. Kontynuatorem tej myśli jest Derrida, który pojmuje montaż jako technikę dekonstruuującą *mimesis*<sup>36</sup>. Ten „impuls teoretyczny” jest ważny dla Craiga Owensa, który posługuje się pismami Derridy i Paula de Mana, aby wyeksponować znaczenie alegorii dla sztuki postmodernistycznej. Owens utożsamia pojęcie alegorii z Derridowskim „suplementem”, zaś za najważniejsze tendencje alegoryczne na terenie sztuki postmodernistycznej uznaje: zawłaszczanie (*appropriation*), *site-specific*, akumulację (*acumulation*) i hybrydyzację<sup>37</sup>.

Pierwsza z wymienionych technik polega na zawłaszczaniu już istniejących obrazów i takim manipulowaniu nimi, aby zatraciły

<sup>34</sup> Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 105.

<sup>35</sup> E. Wolfram, *History of Collage*, Macmillan Publishing, New York 1975, cyt. za: J. Dąbkowska-Zydroń, *Kulturotwórcza rola surrealizmu...*, op. cit., s. 166.

<sup>36</sup> Zob. G. L. Ulmer, *O przedmiocie postkrytyki*, przeł. P. Mróz, A. Warmiński, w: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. M. Golaszewska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994, t. IV, s. 98.

<sup>37</sup> Zob. C. Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, w: *Art After Modernism*, red. B. Wallis, The New Museum of Contemporary Art, New York-Boston 1984, s. 205-209.

pierwotne odniesienia, sensy i znaczenia. Druga tendencja przywołuje „kult ruin” – wiekowy emblemat alegorii, który pochodzi od Benjamina. Są to prace umieszczone w szczególnym, wybranym przez artystę miejscu i w ten sposób wchodzące w dialog z otaczającą dzieło przestrzenią, często efemeryczne i niszczone przez siły natury. Trzecia grupa technik sięga do strategii akumulacji i powoduje, że powstają prace, które są efektem nagromadzenia albo zestawienia podobnych lub identycznych elementów, nieposiadających skryzalizowanego celu. Na koniec czwarta tendencja, która wyraża się zacieraniem granic między przekazami werbalnym i wizualnym. Ta technika powoduje, że słowa są traktowane jak obrazy, a obrazy jak zaszyfrowane przekazy werbalne<sup>38</sup>. Alegoryczna strategia Owensa ujawnia intermedialną strukturę estetyki przedmiotu, która jest obecna w wielu mediach (audio)wizualnych i w naturalny sposób staje się nośnikiem relacji pomiędzy nimi.

Na terenie sztuki zainteresowanie przedmiotem pojawiło się wraz z powstaniem surrealizmu i dadaizmu, ale dopiero za sprawą *ready-mades* Duchampa zostały uruchomione mechanizmy, które uczyniły z przedmiotu dzieło sztuki. Według Bürgera tego rodzaju manifestacje są początkiem „estetyki gestu”, która bardzo silnie wiąże się z problematyką obecności przedmiotu w sferze sztuki. Jak twierdzi Beata Frydryczak:

Gest artystyczny kryje w sobie pytania i rozważania nad istotą sztuki, nad znaczeniem dzieła sztuki i jego miejsca w rzeczywistości społecznej. Odsyła również do czegoś innego – do idei sztuki. W geście artystycznym kontynuowane są zatem pytania przyświecające awangardzie – o granice sztuki, o sposób jej istnienia, a także o relacje dzieła ze światem<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> G. Dziamski, *Rehabilitacja alegorii. Benjaminowski motyw w refleksji nad sztuką współczesną*, w: „Drobne rysy w ciągłej katastrofie”. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej, red. A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1993, s. 125–126.

<sup>39</sup> B. Frydryczak, *Od Duchampa do Anty-Duchampa, czyli o geście artystycznym*, w: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu...*, op. cit., s. 104.

Wskazana rola przedmiotu odkrywa możliwości eksplikacji estetyki opartej na sposobach wykorzystania jego obecności w sztuce.

### 5.3 ESTETYKA ŚWIATŁA

Estetyka światła sięga swymi korzeniami myśli Platona, w której zostało ono ściśle powiązane ze wzrokiem i możliwością widzenia. To powiązanie nie ograniczało się jedynie do traktowania światła jako czynnika warunkującego proces percepcji zmysłowej. W tej koncepcji filozoficznej „światło oka” odegrało tak samo ważną rolę, jak światło słońca. Platon użył metafory widzenia w celu wyjaśnienia fenomenu wszechwiedzy, uznając, że poznanie i percepcja człowieka winny się odbywać za pomocą „oka duszy” albo „oka umysłu”<sup>40</sup>. Metafora światła zastosowana dla idei Dobra posiada swój odpowiednik w epistemologii, gdyż łączy nierozzerwalnie światło z widzeniem. W *Timajosie* czytamy, że największe Dobro, jakie posiadamy, zawdzięczamy możliwości korzystania ze zmysłu wzroku. Światło zostało przez Platona określone jako „drugi ogień”, czyli ten, który stanowi wraz z ziemią budulec świata. W tym ujęciu jest ono bytem idealnym, a świat z niego zbudowany jest rzeczywistością idealną<sup>41</sup>. Filozofia Platona formułuje teorię widzenia, natomiast estetyki światła *sensu stricto* w tym systemie filozoficznym nie znajdziemy<sup>42</sup>.

Początki myślenia o świetle w kategoriach refleksji filozoficznej pojawiają się w średniowieczu. Jednym z czołowych przedstawicieli metafizyki światła był Robert Grosseteste – trzynastowieczny filozof mieszkający w Oksfordzie. Twierdził on, że

---

<sup>40</sup> A. Zajonc, *Catching the Light. The Entwined History of Light and Mind*, Oxford University Press, New York-Oxford 1993, s. 21–23.

<sup>41</sup> M. Popczyk, *Ogień*, w: *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2002, s. 176.

<sup>42</sup> W. Tatariewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1985, t. I, s. 115–138.

[...] światło jest pierwotną postacią materialnego świata i że kształt świata jest wynikiem jego promieniowania. Ponieważ promieniuje po prostych liniach, więc daje światu regularny, geometryczny kształt. A więc daje mu kształt piękny, gdyż piękno polega na regularnym kształcie. W ten sposób metafizyka światła łączyła się z geometryczną kosmologią, a obie – z estetyką<sup>43</sup>.

Jest to pogląd kosmologiczny, ale użyty w celu argumentacji na rzecz piękna (powiązanie z estetyką). W filozofii Grosseteste'a światło ma nie tylko aspekt materialny, ale również i formalny, ponieważ zostało uznane za kategorię, która przyjęła strukturę Arystotelesowskiego „bytu jako bytu”.

„Światło” tak pojęte – jako formalna zasada wszechświata – pozwala na ujmowanie, zrozumienie i opis każdej istniejącej natury oraz umożliwia umysłowe dobywanie istoty wszelkiej rzeczy czy zjawiska. „Światło” więc, ze względu na najszerszy zakres bytowy, może być orzekane o wszystkim, co istnieje. [...] Waler formalnego odniesienia pojęcia „światło” opiera się zarazem na uznaniu jego waloru realnego w sferze przedmiotowej. Nie jest on jakimś bytem myślowym, pojmowanym jako *ens rationis*, ale elementem realnym i to tak dalece, że wszelkie byty zawdzięczają swoje istnienie jego wszystko przenikającej rzeczywistości<sup>44</sup>.

Metafizyka Grosseteste'a jest estetyką światła materialnego, co może budzić zdziwienie, biorąc pod uwagę jej scholastyczne korzenie.

Jednak synteza angielskiego autora [jak podkreśla Umberto Eco – przyp. K. C.] jest pełniejsza i bardziej osobista. Zgłębił on problem światła dzięki wpływom neoplatonizmu: stworzył obraz wszechświata powstałego dzięki jednemu wpływowi energii świetlnej, będącemu zarazem źródłem bytu i piękna. Jest to per-

<sup>43</sup> W. Tatariewicz, *Historia estetyki. Estetyka średniowieczna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989, t. II, s. 205.

<sup>44</sup> M. Boczar, *Światło jako zasada istnienia w myśli filozoficznej Roberta Grosseteste*, „Studia Mediewistyczne” 1980, nr 20, z. 1, s. 7.



spektywa emanatystyczna: z jednego światła poprzez stopniowe rozrzedzanie i kondensację powstają sfery astralne i naturalne sfery żywiołów, a w konsekwencji niezliczone odcienie barw i geometryczne kształty rzeczy. Propozycja świata nie jest niczym innym, jak tylko matematycznym porządkiem, w którym światło, w swoim kreatywnym rozprzestrzenianiu się, materializuje się według rozróżnień narzuconych mu przez opór materii [...]<sup>45</sup>.

Grosseteste stworzył kosmologiczny obraz wszechświata, powstałego dzięki energii świetlnej – źródłu wszelkiego bytu i piękna, które w najwyższym stopniu wydaje się odzwierciedlać geometryczną organizację przestrzeni i matematyczny porządek.

Estetykę światła można rozpatrywać w kategoriach neoplatonickich mutacji metafizyki jako pierwszą formę materii, wspólną wszystkim bytom i przesądzającą, w sposób jednoznaczny, o ich aktywności. W tym znaczeniu światło było uniwersalną i absolutną zasadą wszelkiego piękna i jako *maxime delectabilis* brało udział w tworzeniu się kolorów oraz oświetlenia ziemi i nieba. Średniowieczna metafizyka światła rozpatrywała światło w trzech aspektach: jako *lux* – światło pierwotne albo światło samo w sobie, swobodnie rozprzestrzeniające się w przestrzeni, które stanowi początek każdego ruchu; jako *lumen* – światło wtórne posiadające swój byt (*luminosum*), przenoszone w przestrzeni przez przezroczyste ośrodki (*medium*); i wreszcie jako *color* lub *splendor* – światło odbite od nieprzezroczystego ośrodka na linii jego przebiegu<sup>46</sup>.

„Świetlne obrazy” to takie, które zawdzięczają swoje istnienie – niemal pod każdym względem – obecności światła, powstają w mediach wizualnych: malarstwie, fotografii, filmie, wideo, telewizji i multimediami cyfrowych. W malarstwie światło ukazywało świat widzialny, ale również nadawało mu szczególne znaczenie i wyraz, wydobywając z ciemności ważniejsze semantycznie partie

<sup>45</sup> U. Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, przeł. M. Kimula i M. Olszewski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 70.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 71.

przedstawienia obrazowego. Tego rodzaju zabiegi podkreślały rolę wzrostu tendencji narracyjnych w malarstwie.

Leon Battista Alberti (1404–1472) w traktacie *O malarstwie* umieszcza refleksję nad obrazem w całkowicie nowym wymiarze. W jego koncepcji renesansowy obraz-okno staje się otwarty na historię, ale również uwzględnia aspekt widzialności, jako podstawowego paradygmatu określającego ramy przedstawienia. Artysta odtwarza na obrazie tylko to, co jest widoczne w świetle fizycznym. Od tej chwili centralną pozycję uzyskuje wzrok, a ściślej mówiąc aspekt widzenia. Według Albertiego obraz malarski jest kształtowany przez kompozycję i recepcję światła (*receptio luminum*), która stanowi integralną jego część<sup>47</sup>. „Świetlne obrazy” odnoszą się bowiem do procesu widzenia, percepcji i porządku jawnego, który możemy poznać za pomocą wzroku, a kolejne etapy w historii sztuki można porównać do refleksji na temat teorii widzenia, w którą uwikłana jest problematyka światła<sup>48</sup>.

Artysta malarz dokonując wnikliwych studiów nad naturą, podejmuje również namysł nad problematyką światła i teorią widzenia. Fenomen obrazu wydaje się łączyć w sobie specyfikę i istotę światła ze zjawiskiem procesu widzenia. Leonardo da Vinci porównuje płaszczyznę obrazu do lustra<sup>49</sup>. W dziele malarskim trójwymiarowość przedmiotów jest ukazywana głównie za pomocą efektów światła i cienia, ale jednocześnie w ten sposób twórca daje świadectwo swojej wiedzy. Wymienione koncepcje obrazu jako okna i lustra podkreślają wagę światła – elementu kreującego przedstawienie, który osiągnie swoje apogeum w malarstwie impresjonistycznym.

Perspektywa, jaką wyznaczył ten kierunek artystyczny w sztuce dwudziestego wieku jest wręcz przełomowa i rewolucyjna. Rola im-

<sup>47</sup> Zob. L.B. Alberti, *O malarstwie*, przeł. M. Rzepińska, L. Winniczuk, w: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, red. J. Białostocki, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 269–299.

<sup>48</sup> Zob. E. Stawowczyk, *O widzeniu, mediach i poznaniu. Słuczone lustra rzeczywistości*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 52–53.

<sup>49</sup> Zob. L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przeł. M. Rzepińska, w: *Myśliciele, kronikarze i artyści...*, op. cit., s. 454–455.

presjonizmu, rozpatrywana w perspektywie zmian, jakie wniósł on do kultury widzenia, jest oparta na świadomości „widzenia ruchomego”, która ma polegać na przedstawieniu obrazowym empirycznego procesu widzenia. Nie jest on – w samej istocie rzeczy – procesem statycznym, ale – dosłownie – ruchomym, czyli opartym na przenoszeniu wzroku z obiektu na obiekt. Impresjonizm doprowadził do odrzucenia perspektywy zbieżnej, jako niezgodnej z empirycznym oglądem rzeczywistości. To odrzucenie miało swoje podstawy w doświadczeniach artystów. Jak podkreśla Teresa Kostyrko:

W istocie rzeczy perspektywa ta okazała się kłopotliwa już w rodzajowym malarstwie holenderskim, w którym wymóg konstruowania perspektywy nie zawsze mógł iść w parze z hierarchicznością przedstawionych zjawisk. Widzenie ruchome ostatecznie zniósło w praktyce artystycznej także kolor lokalny, wprowadzając zasadę odnotowywania w obrazie wrażeń wzrokowych w postaci kolorów następczych, przeciwstawnych<sup>50</sup>.

W koncepcji „teorii widzenia” Władysława Strzemińskiego ta innowacja jest najważniejszą zdobyczą impresjonizmu, który wprowadził do obrazu „akt widzenia” podmiotu poznającego, przedstawiając zmiany, jakie powstają w relacji przedmiot – oko obserwatora<sup>51</sup>.

Strzemiński uważał, że określony typ świadomości wzrokowej jest wyznacznikiem określonego rodzaju estetyki. W swej *Teorii widzenia* argumentował, że

Dla wyrażenia naszej świadomości wzrokowej dobieramy odpowiedni zespół środków wyrazu. Każdy typ świadomości wzrokowej wymaga swoich odpowiadających mu środków wyrazu. Każde zjawisko wzrokowe wyraża się tylko przez określone, zdolne je wyrazić składniki formy. Każdy nowy zespół środków wyrazu jest jednocześnie nowym zespołem środków formalnych. Zmiany

<sup>50</sup> T. Kostyrko, *Władysława Strzemińskiego „Teoria widzenia”*, w: *O nowoczesnej myśli estetycznej w Polsce*, red. T. Kostyrko, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 125.

<sup>51</sup> Zob. W. Strzemiński, *Perspektywa a widzenie ruchome*, w: W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, red. G. Sztabiński, Universitas, Kraków 2006, s. 192–194.

środków formalnych wynikają więc ze zmiany bazy wzrokowej, ze zmiany typu widzenia określającego stosunek pomiędzy człowiekiem i naturą. Ilość uświadomionych składników widzenia decyduje więc o powstaniu nowych, wyrażających je środków ekspresji i powołuje do życia nowe zespoły formalne. Przemiany formalne w plastyce wynikają nie z pobudek woluntarystycznych, jak twierdzą idealisci, lecz z narastania obserwacji, z przemian świadomości wzrokowej. Historyczna zmienność form plastyki jest odbiciem historycznego narastania świadomości wzrokowej<sup>52</sup>.

W przedstawionym ujęciu, uzupełnionym praktyką artystyczną, malarstwo zyskuje wymiar dyskursu na temat widzenia. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że malarstwo staje się dla Strzemińskiego „teorią widzenia”, zarówno w perspektywie historii sztuki, jak i w praktyce artystycznej. Leszek Brogowski twierdzi, że:

[...] malarski dyskurs Strzemińskiego będzie różnicował funkcje [...] wspólnej przesłanki formalnej i doprowadzi do stanu, który można by nazwać systemem różniczkowym. W jego ramach znaczenie jest za każdym razem uwarunkowane specyficznym de-sygnatem. Jako znaki wizualne, te same ameboidalne formy odsyłają albo do siebie samych i do praw komponowania (unizm), albo do wizji wytworzonej przez ruch obrazów siatkówkowych, w których formy mają swe źródło, albo też do obrazów świata zewnętrznego. Formy tych trzech programów jako malarskiego dzieła różnicują się więc ze względu na trojaki stosunek do widzenia – widzenie widzenia, widzenie tego, co w widzeniu niewidoczne, widzenie świata zewnętrznego<sup>53</sup>.

Przedmiotem tego dyskursu jest „rzeczywistość spojrzenia”, która okazuje się wielowarstwową, bowiem konstruuje relacyjne oddziaływania zjawisk, które zachodzą podczas procesu widzenia i wzajemnie nakładają się na siebie. Ten sam problem pojawia się w malarstwie,

<sup>52</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 19.

<sup>53</sup> L. Brogowski, *Powidoki i po... Unizm i „Teoria widzenia” Władysława Strzemińskiego*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 51.

którego struktura obrazowa jest niejako utkana z zapisu tego procesu. Leszek Brogowski twierdzi, że

Źródłowy sens [...] malarstwa [Strzeмиńskiego – przyp. K. C.] wyłania się zatem z procesu widzenia, a nie z widzianego świata. A malarstwo powidokowe ujawnia stosunek form malarskiego systemu do świadomości widzenia, jak przejawia się w jego formach. Można by także powiedzieć, że świadomość ta otwiera wewnętrzną prawdę widzenia jako takiego<sup>54</sup>.

W *Teorii widzenia* zawarta jest krytyka stanowiska Ludwiga Wittgensteina, który – w *Tractatus logico-philosophicus* – stwierdza, że „nic w *polu widzenia* nie pozwala wnosić, że jest ono widziane przez jakieś oko”<sup>55</sup>. Strzeмиński przedstawiając koncepcję „empirycznego widzenia” próbuje podważyć tę tezę za pomocą włączania w jego proces podmiotu poznającego, „włączania materii jego ciała i jego fizjologicznej czynności widzenia w zewnętrzny, materialny świat przedmiotów”<sup>56</sup>. W tej koncepcji widzenia z zamkniętymi oczyma, które było konsekwentnie ignorowane przez wielu artystów malarzy, Strzeмиński przekonująco podkreśla, że

[...] oko nie tylko widzi, nie widząc siebie, ale – co więcej – wytwarza widzenie, nie widząc, choć przecież jako skutek widzenia. Niewidome widzenie zatem, ale przecież widzenie w sferze doświadczeń wizualnych, to widomy dowód – jakbyśmy chętnie powiedzieli – że widzenie nie sprowadza się do wizualnego<sup>57</sup>.

Ta myśl wydaje się aktualna szczególnie dzisiaj, kiedy widzenie przy zamkniętych oczach bywa zastępowane przez widzenie, które może się odbywać bez potrzeby oka, za pomocą tzw. maszyn widzenia, symulujących proces widzenia.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>55</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 65.

<sup>56</sup> W. Strzeмиński, *Teoria widzenia...*, op. cit., s. 205.

<sup>57</sup> L. Brogowski, *Powidoki i po...*, op. cit., s. 46.

Od czasu pojawienia się fotografii światło nie tyle czyniło świat widzialnym, tak jak pojmowano je w malarstwie, ale jako niezbywalny element medium warunkowało powstanie obrazu. Ten fakt przesądza o tym, że dyskurs na temat obrazów technicznych, uzyskiwanych w procesie reprodukcji mechanicznej, jest jednocześnie dyskusją o świetle, a mówiąc precyzyjniej o jego funkcji i znaczeniu<sup>58</sup>. Fotografia przekonała nas, że nie ma obrazu bez światła<sup>59</sup>, ale również

Spowodowała, iż dotychczasowe, tradycyjne sposoby postrzegania rzeczywistości, które przez stulecia kształtowały obraz świata, utarte, a przez to oczywiste, punkty widzenia i perspektywy zostały poddane w wątpliwość. Fotografia, wpływając na odrzucenie tradycyjnej perspektywy, ukazała rzeczywistość nieco inną od tej, jaką naocznie postrzegamy<sup>60</sup>.

Roland Barthes w *Świetle obrazu* traktuje medium fotograficzne jako działalność człowieka, która wypływa z potrzeby obcowania z rzeczywistością.

Fotografia nie przypomina przeszłości [...]. W jej działaniu na mnie nie chodzi o odbudowanie tego, co runęło (w wyniku działania

---

<sup>58</sup> M. Popczyk, *Ogień...*, op. cit., s. 188.

<sup>59</sup> „Pierwszymi eksperymentami związanymi z wykorzystaniem światła jako jedyne medium budującego fotograficzny obraz były »vortografie« Alвина J. Coburna z 1917, będące rejestracją na światłoczułym materiale rozblysków światła pochodzących z »vortoskopu«, czyli układu optycznego podobnego do kalejdoskopu. Również do najważniejszych doświadczeń pod nazwą »photograms« (początki 1920) z wykorzystaniem odpowiednio modulowanego światła należą prace [...] László Moholy-Nagya, jednego z najwybitniejszych wykładowców Bauhausu. [...] Interesując się fenomenem światła stworzył wiele luminogramów z wykorzystaniem wynalezionego przez siebie »modulatora świetlnego«. Materiał fotograficzny był poddawany działaniu światła pochodzącego z różnych źródeł i kierunków i rejestrował ślady emitowane przez źródła światła”. Z. Tomaszczuk, *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii*, Wydawnictwo Kropka, Wrzesień 2003, s. 19–20.

<sup>60</sup> B. Frydryczak, *Fotografia – między wspomnieniem a spojrzeniem*, w: *Estetyka i racjonalność fotografii*, red. A. Sobota, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2002, s. 75.

czasu, odległości), a jedynie o poświadczenie, że to, co widzę – naprawdę istniało<sup>61</sup>.

W tym ujęciu na plan dalszy schodzą rozważania o estetycznej roli światła, ponieważ „Każda fotografia jest zaświadczeniem obecności”<sup>62</sup>.

Kluczowy dla Barthes’a wydaje się porządek fenomenologiczny, który stawia „zdolność poświadczenia autentyczności” wyżej niż „zdolność przedstawiania”. Proces naświetlania materiału światłoczułego, a co za tym idzie, również tworzenia obrazu fotograficznego, nabiera tutaj szczególnego charakteru. W wypadku osoby ludzkiej,

Dosłownie rzecz biorąc, zdjęcie jest emanacją przedmiotu odniesienia. Od rzeczywistego ciała, które tu było, pobiegły promienie, które dotykają mnie – mnie, który tu jestem<sup>63</sup>.

Na błonie fotograficznej postać ludzka pojawia się jako jaśniejąca plama, z powierzchni zdjęcia dobiegają promienie, które zostają przechwycone przez wzrok oglądającego i chociaż światło nie ma charakteru taktylnego, to jednak w momencie oglądania zdjęcia staje się „środowiskiem cielesnym” albo rodzajem wspólnej skóry, niejako dzielonej z osobą fotografowaną. Trzeba jednak pamiętać, że opisane „lśnienie” postaci fotografowanej, które dociera do powierzchni błony światłoczułej, to światło odbite, a nie jej własne<sup>64</sup>.

Światło – według Barthes’a – jest czynnikiem fundamentalnym w kwestii powstawania obrazu fotograficznego, który oznacza *imago lucis opera expressa*, czyli „obraz wywołany, »wyjęty«, »wyrażony«, »wyciśnięty« (jak sok z cytryny) przez działanie światła”<sup>65</sup>. Ten punkt widzenia zwraca uwagę na techniczny aspekt procesu reprodukcji

<sup>61</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 138–139.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 146.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>64</sup> Zob. ibidem, s. 136–143.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 137.

fotograficznej, ale jednocześnie próbuje również pozbawić „światło obrazu” estetycznych i metafizycznych kontekstów. Ale paradoksalnie, Barthes odwołuje się do eschatologicznej roli światła pisząc, że „Fotografia ma w sobie coś wspólnego ze zmartwychwstaniem”<sup>66</sup>, ponieważ funkcjonuje w świadomości społecznej podobnie jak ikona, na którą się nie patrzy. W myśl tej sugestii fotografia na podobieństwo Całunu Turyńskiego poświadcza istnienie osoby, której już nie ma, „jest obrazem bez kodu”, emanacją „rzeczywistości minionej” i magią<sup>67</sup>.

Współczesna kultura – zdaniem Barthes’a – wytworzyła mechanizm samoobrony, polegający na próbie oswojenia śmierci. To właśnie fotografia, zdolna uchwycić wyraz ludzkiej twarzy, stała się orężem w walce z przemijaniem, gdyż jako pierwsza pozwalała poprowadzić wzrok patrzącego od „obrazu ciała” do „obrazu duszy”, utrwalonego w postaci nieuchwytnych świetlistych cieni. Śmierć w tej refleksji jest rozumiana jako zacieranie śladów egzystencji danej osoby, która w konsekwencji prowadzi do eliminacji jej z pamięci jednostkowej i zbiorowej. Medium fotograficzne może przeciwstawić się temu zjawisku, pełniąc w społeczeństwie ważną rolę, polegającą na oddalaniu myśli o śmierci. Fotografia nie polega na „malowaniu światłem”, ale na przywołaniu „światła obecności”. W rozumieniu fenomenologii Barthes’a, „Światło fotografii polega zatem na ocaleniu konkretnej egzystencji w jej świadectwie śmierci”<sup>68</sup>.

Przedstawiony punkt widzenia sytuuje światło nie tyle w kontekście metafizyki albo malarskiego luminizmu, co próbuje wyznaczyć dla niego nowy kontekst silnie związany ze zjawiskiem reprodukcji mechanicznej. Z tego właśnie powodu, wraz z pojawieniem się fotografii, zaczęto rozdzielać obrazy na manualne (malarstwo, rysunek) i techniczne (fotografia, film, telewizja, wideo, media komputerowe). Rozróżnienie to pociąga za sobą o wiele bardziej znaczące konsekwencje niż te, które mogą wynikać z samego procesu reprodukcji technicznej. Niezależnie od zastosowanego rodzaju medium proces

---

<sup>66</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 150.

<sup>68</sup> M. Popczyk, *Ogień...*, op. cit., s. 188.



ten za każdym razem pozostaje eksploracją widzianej rzeczywistości. Jednak udział techniki powoduje, że refleksja na temat „obrazów technicznych”, które powstają w tym procesie, staje się jednocześnie dyskusją o roli światła, jego funkcji i znaczeniu w procesie kształtowania się fenomenu ludzkiego widzenia.

Wielu teoretyków i artystów związanych z fotografią podkreślało, że światło stanowi jej podstawowe tworzywo. Do metafizyki światła odwoływał się piktorialista Frederick Evans, pracując nad cyklem zdjęć wewnątrz katedr gotyckich. Podobnie fotografie László Moholy-Nagya przekonywały odbiorcę, że istotą tego medium fotograficznego jest oddziaływanie samego światła na materiał światłoczuły, a nie mimetyczne próby odzwierciedlenia wyglądu przedmiotów<sup>69</sup>.

Według Jana Kurowickiego

Kategoria światła jako piękna i jego nośnika, oraz czynnika jednoczącego wszystko w pięknie, to przykład właśnie kulturowego wzajemnego przenikania się i jedności wyobraźni przedstawiającej z pojęciową. [...] Wrażliwość i umysł mogą niejako „owinąć się” tym światem<sup>70</sup>.

Nie ulega kwestii, że bez średniowiecznych mutacji neoplatonizmu i filozofii Pseudo-Dionizego nie można by było mówić o świetle w kategoriach piękna, a tym bardziej o estetyce światła. Jednak – jak pisze dalej Kurowicki:

Kiedy wyobraźnia przedstawiająca i pojęciowa już się od siebie oddzielił w sposób zdecydowany, światło ulega estetycznej degradacji. Traci bowiem opisaną tu dwoistość, jest zaledwie technicznym elementem praktyki artystycznej. Co ciekawe pośredniowieczne przedstawienia malarskie już nie emanują wewnętrznego światła, jakby pochodziło ono z głębi bytu przedstawionych treści. Światło

<sup>69</sup> A. Sobota, *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2001, s. 38–39.

<sup>70</sup> J. Kurowicki, *Piękno jako wyraz dystansu. Wykład estetyki z perspektywy filozofii kultury*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Wrocław 2000, s. 65.

prozaizuje się. Jest badane i rozszczepiane jako zjawisko fizyczne. Brak mu świetlistości piękna i może mieć najróżniejsze źródła materialne. Jego wcześniejsze określenia bądź stają się niezrozumiałe, bądź też – jak wspomniano – dewaluują się w martwe czy banalne metafory<sup>71</sup>.

Począwszy od nowożytności pojęcie „estetyki światła” dalece się komplikuje. Rozwój nauk ścisłych doprowadził do tego, że dyskusja o świetle przenosi się z obszaru metafizyki do fizyki. Współcześnie pojawił się również „kryzys” samej estetyki jako nauki o pięknie, ale i kategorii piękna, które straciło już swoją konkretyzację teoretyczną, znikając praktycznie z terenu praktyki artystycznej. Przedstawione problemy utrudniają uznanie światła za kryterium piękna, co nie oznacza jednak, że nie można wokół niego budować podstaw refleksji estetycznej<sup>72</sup>.

Obrazy filmowe można porównać do ruchomego zapisu światła, który, podobnie jak fotografia, wymaga światłoczułej taśmy jako nośnika i wykorzystuje prawa optyki umożliwiające zjawisko widzenia. W dyskusji nad naturą światła w filmie należy rozróżnić światło obrazowe (reprezentacja w obrazie filmowym) i światło immanentne (eksploracja samego zjawiska świecenia ekranu kinowego)<sup>73</sup>. Przekonanie o fundamentalnej roli światła jako tworzywa dla powstania obrazów filmowych, towarzyszyło zarówno reżyserom, jak i teoretykom niemal od chwili narodzin kina. Jednak dopiero Hugo Münsterberg dał wyraz przekonaniu, że istotą i tworzywem dramatu kinowego jest światło<sup>74</sup>. Pierwsze diagnozy teoretyków kina

<sup>71</sup> J. Kurowicki, *Kultura jako źródło piękna. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 1997, s. 76.

<sup>72</sup> Zob. m.in. J. Kurowicki, *Wartości estetyczne fotografii. Wstęp*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2002, s. 164–165; J. Kurowicki, *Fotografia jako zjawisko estetyczne. Wstęp*, Wydawnictwo „Adam Marszałek”, Toruń 1999, s. 96–141.

<sup>73</sup> Zob. A. Gwóźdź, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1990, s. 71.

<sup>74</sup> Zob. H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, przeł. A. Helman, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1990, s. 111.

nie pozostały bez znaczenia dla reżyserów filmowych. U początków kina, jak stwierdza Andrzej Gwóźdź,

Światło zostaje więc całkowicie wprzęgnięte w aparat ekspresjonistycznego kina, urasta do rangi podstawowego faktu filmowego, określającego efekt ówczesnego kina. [...]

Jednocześnie filmy ekspresjonistyczne rehabilitowały średnio-wieczne mutacje neoplatonizmu, w myśl których światło jest siłą działającą w materii (a więc formą), w przeciwieństwie do nurtu określanego mianem *Kammerspiel* filmu, nawiązującego raczej do „metafizyki światła” w duchu bliskim koncepcjom estetycznym Roberta Grossetestea, który na przełomie XII i XIII wieku określał światło jako pierwotną postać materii. [...] Samo światło jako tworzywo techniki oświetleniowej staje się więc w dużym stopniu tematem filmów<sup>75</sup>.

Ten sposób opisu istoty kina jest żywy również we współczesnej myśli filmowej. Gilles Deleuze za materię kina niemal wprost przyjmuje światło, pisząc, że „tożsamość obrazu i ruchu uzasadniona jest tożsamością materii i światła”<sup>76</sup>. Podobnie myślało wielu innych teoretyków, m.in. Marshall McLuhan, który twierdził, że „film zdany jest na światło”<sup>77</sup> jako jedyny środek przekazu.

Fundamentalną tezę w próbach poszukiwania paradygmatu estetyki światła jest postulat László Moholy-Nagy’a, który mówi o tym, że sztuki wizualne winny skupiać swoje wysiłki na wykorzystywaniu światła jako tworzywa, a porzucić wszelkie zabiegi związane z naśladowaniem rzeczywistości. Moholy-Nagy twierdził, że

Kluczem do kształtowania światła w filmie jest „fotogram” – fotografia bezzdjęciowa. Jego rozliczne gradacje w czerni i bieli oraz

<sup>75</sup> A. Gwóźdź, *Pochwała widzialności...*, op. cit., s. 66–67.

<sup>76</sup> G. Deleuze, *Obraz-ruch i jego trzy warianty. Drugi komentarz do Bergsona*, przeł. F. Blusztajn, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 2, s. 7.

<sup>77</sup> A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 2003, s. 22.

przeplývające tony szare (później zapewne także w walorach barwnych) mają zasadnicze znaczenie<sup>78</sup>.

Można się zastanawiać nad zasadnością zastosowania przedstawionego postulatu w odniesieniu do filmu jako całościowo pojmowanego fenomenu, niemniej „światło jako zwinięty obraz życia”<sup>79</sup>, przechowywany na błonie celuloidowej, stanowi źródło filozofii kina. Z drugiej jednak strony fotografia stała się potężnym narzędziem poznania świata, które doprowadziło do nasycenie (albo przesycenia) współczesnej kultury obrazami<sup>80</sup>, ale jednocześnie miało ogromny wpływ na sposób widzenia świata i namysł człowieka nad jego istotą.

Transformacja mediów audiowizualnych wykorzystujących ruchomy obraz spowodowała, że film zaczął funkcjonować w nowych kanałach komunikacyjnych, co pociągnęło za sobą konsekwencje estetyczne, które kształtują obecnie modele zachowań odbiorczych i strategię artystyczne. Pojawienie się sztuki wideo pogłębiło problematykę światła o kolejny aspekt ściśle związany z rozwojem technologicznym. Odkrycie nowego źródła światła, jakim jest monitor, który – wskutek prześwietlenia, a nie oświetlenia – bliższy jest ikonie i rzeźbie, powoduje, że w wyniku braku fizycznego podłoża może on tworzyć wirtualne obiekty przestrzenne jak w rzeźbie świetlnej<sup>81</sup>.

Rozwój sztuki wideo wykazał, że światło łączy media audiowizualne na wspólnym obszarze sztuki ruchomego obrazu, stając się tym samym podstawowym czynnikiem warunkujący wzajemne relacje intermedialne. Gest Nam June Paika, polegający na budowaniu monstualnych wieży z monitorów emitujących światło wskazał nowy, czysty semantycznie obszar działań artystycznych.

---

<sup>78</sup> L. Moholy-Nagy, *Problemy nowego filmu*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Europejskie manifesty kina. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 194.

<sup>79</sup> J. Wójcik, *Światło. Propozycja ujęcia tematu (konspekt wykładów)*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7–8, s. 37.

<sup>80</sup> A. Jamroziakowa, *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 94–112.

<sup>81</sup> Zob. M. Popczyk, *Ogień...*, op. cit., s. 189.

Paul Virilio określa światło monitora wideo jako

[...] światło pośrednie, które wkrótce z pewnością może zająć miejsce światła bezpośredniego i sztucznego światła elektrycznego, ale przede wszystkim światła naturalnego, zapowiada przełom w percepcji...

Pojawienie się zatem momentalnego i wszechstronnego kanału oznacza nadejście światła czasu, tego intensywnego czasu elektrooptycznego, który ostatecznie zajmuje miejsce pasywnej optyki tradycyjnej<sup>82</sup>.

Monitory otaczają nas powoli ze wszystkich stron, żyjemy niemal zatopieni w ich świetle, pozostając bez przerwy pod kontrolą kamer wideo. Bez względu na to, czy światło to uznamy za syndrom przyszłości, czy też nie, trzeba się zgodzić, że jest ono „światłem widzenia”, umożliwiającym proces patrzenia i obserwacji, szczególnie we wszelkich urządzeniach korzystających z pomocy monitora, który może być także „światelnym obrazem” zaimplantowanym do tęczówki i podłączonym do Internetu<sup>83</sup>. W ten sposób zyskujemy możliwości „nowego widzenia”, które w duchu Baudrillardowskiej apokaliptyki oznacza spełnienie postulatów kultu ślepoty albo inaczej „możliwości widzenia” bez potrzeby patrzenia, głoszonej przez Virilio<sup>84</sup>, w projekcie „maszyny widzenia”. Te nowe możliwości widzenia ukazują ze wszelkich miar, że jesteśmy obecnie we władzy i przestrzeni nadzoru „światła pośredniego”, pochodzącego z kamer wideo. Co więcej, nadzór taki obecnie jest specjalnie inscenizowany, czego przykładem może być *Big Brother*, ale wtedy przestaje on być już nadzorem, a staje się spektaklem<sup>85</sup>, gdyż te dwie formy społeczeństwa kształtowane przez

<sup>82</sup> P. Virilio, *Światło pośrednie*, przeł. I. Ostaszewska, w: *Po kinie...*, op. cit., s. 294.

<sup>83</sup> Zob. A. Gwóźdź, *Mała ekranologia*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Rabid, Kraków 2002, s. 13–27.

<sup>84</sup> Zob. P. Virilio, *Maszyna widzenia*, przekł. B. Kita, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001, s. 39–62.

<sup>85</sup> Zob. A. Gwóźdź, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Universitas, Kraków 2004, s. 44.

medium telewizyjne wzajemnie się wykluczają albo mogą się łączyć w koncepcji „społeczeństwa ekranów”.

Estetyka światła została wzbogacona o nowy aspekt. W kulturze nowych mediów fenomen ten przestaje być światłem umożliwiającym widzenie, a zaczyna pełnić rolę światła emisyjnego albo projekcyjnego pochodzącego od ekranu i monitora, które symuluje widzenie, przyjmując formę „sztucznego oka”. Jak twierdzi Gwóźdź

To światło, które *designuje* przestrzeń – nie powołuje jej do istnienia, ale jedynie kształtuje powłokę widzenia. Ta jasność nie jest już światłością w znaczeniu ewangelicznym czy filozoficznym, to jedynie „oświetlacz”, który nie tyle wydobywa na jaw, ile jest rodzajem maszyny prędkości (napędu), „światła prędkości”, to nie boska *lux*, ale zsekularyzowana *lumen*<sup>86</sup>.

Nowe media, już od czasów pojawienia się monitora wideo, uświadamiają, że „cały proces patrzenia opiera się na pośrednictwie technologii”<sup>87</sup>. Dalszym krokiem w ich rozwoju stała się możliwość całkowitego zanurzenia (*body-full immersion*) w rzeczywistości wirtualnej, która „jest bezpośrednią kontynuacją tradycji iluzjonizmu w reprezentacji obrazowej”<sup>88</sup>. Z upływem czasu tradycja ta podlegała coraz silniejszemu wpływowi technologii. W rzeczywistości wirtualnej odbiorca zostaje ogarnięty emisją światła i znajduje się wewnątrz świetlnych obrazów. Zanurzenie percepcyjne w tym medium można więc porównać do przeżycia błysku, iluminacji, a nawet oszołomienia światłem, które może stanowić zwrot ku kulturze immaterii i percepcji pozazmysłowej, a także myśli technologicznej<sup>89</sup>. Współczesna wirtual-

<sup>86</sup> A. Gwóźdź, *Dekonstrukcje widzenia*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 244.

<sup>87</sup> M. Grzinić, *Sieć zwana stosunkami międzyludzkimi. Kultura audiowizualna w epoce interfejsów*, przeł. A. Piskorz, w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź i Sł. Krzemień-Ojak, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 1998, s. 19.

<sup>88</sup> S. Penny, *Dwa tysiąclecia rzeczywistości wirtualnej*, przeł. J. Węgrodzka, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 1, s. 145.

<sup>89</sup> M. Popczyk, *Ogień...*, op. cit., s. 193.

na jaskinia została już wypełniona świetlnymi obrazami i monitorami. Jest to pierwszy stopień edukacji człowieka w procesie, w którym światło techniczne – według Michaela Heima – spełnia podobną rolę, jak w metafizyce Platona<sup>90</sup>.

O współczesnym rozumieniu wartości estetycznych decyduje wzajemna interferencja *ars i techne*. Technika rozumiana jako nieodłączne *continuum* twórczości artystycznej zmienia perspektywę badań nad sztuką. Spór o wartości estetyczne w sztuce współczesnej ma swoje korzenie w transgresyjnych tendencjach zacierania granic między kategorią sztuki i pojęciem techniki. Tendencje te – w diachronicznym ujęciu dziejów sztuki – uzyskują aspekt połączenia i syntezy obu pierwiastków. Światło okazało się sprzymierzeńcem kultury mediów technicznych, których ekspansja – w dzisiejszych czasach – osiągnęła najwyższy poziom nasilenia, a koncepcja estetyki światła może stanowić jaskrawy przykład kompromisu między *ars i techne*, w myśl którego „granice między sztuką a matematyką, między dziełem sztuki a wynalazkiem techniki niemożliwe są do ustalenia”<sup>91</sup>.

W erze nowych mediów estetyka światła może stanowić przykład tworzywa praktyk artystycznych opartych na zjawisku projekcji bądź emisji. Gwóźdź sugeruje, że ten rodzaj estetyki kieruje nas w stronę „estetyki immaterii”, w której chodzi o jeden podstawowy cel:

całkowite wyeliminowanie materii na rzecz energii, przedmiotów materialnych na rzecz ekspresji światła, o demonstrację zapośredniczonego jedynie przez światło – ową immaterię doskonałą – kształtowania środowiska<sup>92</sup>.

We współczesnej kulturze światło może być nośnikiem odnowienia idei ucieczki człowieka z więzienia własnego ciała. To platońskie marzenie pobrzmiewa w mutacjach kultury cyberpunkowej. W ten

<sup>90</sup> Zob. M. Heim, *Erotyczna ontologia cyberprzestrzeni*, przeł. A. Piskorz, w: *Widzieć, myśleć, być...*, op. cit., s. 281–307.

<sup>91</sup> Cyt. za: A. Gwóźdź, *Pochwała widzialności...*, op. cit., s. 73.

<sup>92</sup> A. Gwóźdź, *Od pigmentu do interfejsu. Kilka tropów w stronę estetyki designu*, „Kultura Współczesna” 2000, nr 1–2, s. 186.

sposób refleksja nad światłem zatoczyła koło i powróciła do swego początku, tym samym jeszcze raz potwierdzając ciągłość historyczną. Nie powinien więc przerażać fakt, że w dzisiejszej estetyce światła porbrzmiewa echo techno-estetyki, zogniskowanej wokół pojęcia *techné*, bo jeśli każde dzieło sztuki przedstawia świat w wybranym „materiale”, uzyskany przy użyciu technologii, to trzeba pamiętać, że technologia nigdy nie jest neutralna i oferuje różne światy<sup>93</sup>.

## 5.4 ESTETYKA POWIERZCHNI

Za moment narodzin „estetyki powierzchni” można uznać „utrata faustowskiego zainteresowania głębią”<sup>94</sup>. Taką diagnozę postawił J. David Bolter człowiekowi ery komputeryzacji. Ten punkt widzenia odnajdujemy również w analizie socjologicznej Fredrica Jamesona, autora książki *Postmodernizm jako kulturowa logika późnego kapitalizmu*, który w opisie analizy radykalnej polityki kulturalnej zajmuje się

[...] następującymi cechami postmodernizmu: nowym brakiem głębi, znajdującym swe przedłużenie zarówno we współczesnej teorii, jak i w całej kulturze obrazu oraz *simulacrum*, wynikającym z tego osłabienia historyczności, zarówno w naszym stosunku do historii publicznej, jak też i w nowych formach naszej prywatnej czasowości, której „schizofreniczna” struktura (za Lacanem) zdeterminuje nowe typy składni lub relacji syntagmatycznych w bardziej związanych z czasem rodzajach sztuki<sup>95</sup>.

Przełom modernizm/postmodernizm wiąże się więc ze zmianą perspektywy teoretycznej, która nie stara się już o przyjęcie paradygmatu „faustowskiej” analizy, aby pojąć dany problem i „dotrzeć do

<sup>93</sup> T. Pękała, *Estetyka jako filozofia pierwsza*, „Kultura Współczesna” 2001, nr 2-3, s. 213-214.

<sup>94</sup> D. J. Bolter, *Człowiek Turinga. Kultura Zachodu w wieku komputera*, przeł. T. Goban-Klas, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 320.

<sup>95</sup> F. Jameson, *Postmodernizm jako kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. K. Malita, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4, s. 70.



jego dna”. Wręcz przeciwnie, „Człowiek Turinga podejmuje analizę na ogół nie po to, by rozumieć, lecz to po, by działać”<sup>96</sup>. Taka perspektywa implikuje poniekąd myślenie w kategoriach „powierzchni”, a nie „głębi”, które było charakterystyczne dla modernizmu. Zdaniem Jamesona pojęcie „powierzchni” (*surface*) i „powierzchniowości” (*superficiality*) pojawia się w teoretycznych koncepcjach kultury współczesnej i intertekstualnych grach podejmowanych na płaszczyźnie zagadnień związanych z nowymi mediami<sup>97</sup>. Opisaną tendencję potwierdza również logika *simulacrum*, która przekształca rzeczywistość w obrazy telewizyjne<sup>98</sup>.

Ekspansja i rozwój mediów powoduje przekształcenie modelu „człowieka faustowskiego” na rzecz „Człowieka Turinga”. Ta transformacja prowadzi do tego, że

Odrzucenie głębi na rzecz powierzchni i formy, będące od dawna cechą nowoczesnej sztuki, rozszerza się obecnie w naszym życiu intelektualnym<sup>99</sup>.

Z tego właśnie powodu pojęcie „powierzchni” niemal przyłgnęło do wszelkich prób opisu kultury postmodernistycznej, stając się jej cechą charakterystyczną, a w bardziej radykalnym ujęciu, również synonimem tej formacji rozwoju kultury dwudziestego wieku.

Jednak opisana tendencja nie była wynikiem nagłej przemiany kulturowej. Abstrakcyjne formy malarstwa okazały się zwieńczeniem długiej drogi, która widziała w malarstwie rodzaj „powierzchni obrazu”. Aż do końca dziewiętnastego wieku definiowano malarstwo jako „powierzchnię płaską pokrytą farbami w określonym porządku”<sup>100</sup>.

<sup>96</sup> D. J. Bolter, *Człowiek Turinga...*, op. cit., s. 323.

<sup>97</sup> Zob. A. Darley, *Visual Digital Culture. Surface play and spectacle in new media genres*, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 2000/2002, s. 70–71.

<sup>98</sup> Zob. F. Jameson, *Kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. J. Kutyla, w: *Współczesne teorie socjologiczne*, red. A. Jasińska-Kania, L. M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006, t. 1, s. 848–859.

<sup>99</sup> D. J. Bolter, *Człowiek Turinga...*, op. cit., s. 320.

<sup>100</sup> Zob. M. Porębski, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 170.

Historię malarstwa można więc postrzegać jako ciągłe zmagania z reprezentacją i perspektywą, które mają doprowadzić do przestrzennego uporządkowania rzeczy oraz zjawisk. Oscylacja między widzeniem powierzchni (*seeing the surface*) a patrzeniem przez nią (*looking through*) zadecydowała o naszym doświadczeniu mediów wizualnych<sup>101</sup>. Konstruowanie perspektywy w renesansowej koncepcji obrazu, ujętej jako „okno na świat”, polega na umiejscowieniu wizerunków przedmiotów na „powierzchni obrazu”<sup>102</sup>.

Jacques Aumont, pisząc o roli aparatu oraz relacjach pomiędzy fizjologicznymi i psychologicznymi uwarunkowaniami procesu widzenia a obrazami, dokonuje klasyfikacji, wedle której elementy obrazu (figuratywnego albo niefiguratywnego), charakteryzujące całokształt wizualnych form reprezentacji, mogą być pojmowane jako:

[...] powierzchnia obrazu (*the „surface” of the image*) i jej organizacja, tradycyjnie nazywana kompozycją. Innymi słowy model geometrycznych relacji pomiędzy różnymi częściami powierzchni obrazu<sup>103</sup>.

Zabiegi kompozycyjne można więc traktować jako podstawy estetyki. Leon Battista Alberti, wyjaśniając, na czym polega piękno, wiąże je z harmonią, przestrzeganiem zasad proporcji i doskonałym układem części obrazu<sup>104</sup> (powierzchni), utrzymując, że:

[...] trzeba dobrze zrozumieć, czym jest w malarstwie kompozycja. Kompozycja jest to ta zasada w malowaniu, dzięki której części składają się na całość obrazu. Najwspanialszym dziełem malarza jest obraz przedstawiający jakąś historię. Częściami takiej historii są poszczególne ciała; częściami tych ciał są ich poszczególne człony, a ich częściami z kolei poszczególne powierzchnie.

<sup>101</sup> M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly, *New media: A Critical Introduction*, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 2003, s. 135.

<sup>102</sup> B. Frydryczak, *Między gestem a dyskursem...*, op. cit., s. 69.

<sup>103</sup> J. Aumont, *The Image...*, op.cit., s. 99.

<sup>104</sup> Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1991, t. III, s. 90.

[...] Zasadniczymi więc elementami dzieła są powierzchnie, ponieważ z nich powstają poszczególne części ciała, a z tych dopiero powstają ciała, a z tych wreszcie cała historia, która stanowi ostatecznie wykończone dzieło malarza. Od rozłożenia poszczególnych powierzchni zależy ta wytworna jedność i wdzięk, które określa się mianem piękna<sup>105</sup>.

Ta perspektywa, obejmująca problemy kompozycji obrazu malarskiego zwraca uwagę, że estetyka powierzchni może stanowić przedmiot zainteresowania malarzy. Jednocześnie wskazany przez Albertiego kontekst rozważań nad kompozycją powoduje, że możemy jej przypisać cechy „formy” (podstawowego pojęcia estetycznego) jako „układu części” powierzchni (forma A), które są „bezpośrednio zmysłom dane” (forma B) i objęte w ramy granic czy konturów przedmiotów umieszczonych na obrazie (forma C)<sup>106</sup>, które są również powierzchniami. Forma wpłynęła na ustalenie relacji przestrzennych w obrazie malarskim i zainicjowała proces powodujący, że:

Później pojawiło się nakładanie, które pozwalało uzyskać i rozpościerać układ planu pierwszego, drugiego i tła, mniej lub bardziej spójny. Jeszcze później cały wymiar głębi stapia się w jedno niepodzielne *continuum*, prowadzące od planu pierwszego do tła i z powrotem<sup>107</sup>.

W 1435 roku Leon Battista Alberti opublikował schemat wykresu perspektywy centralnej, który ujawnił, że

Obraz więc będzie pewnym przecięciem piramidy widzenia, utworzonym na danej powierzchni za pomocą linii i kolorów przy stałym oddaleniu i przy ustalonym promieniu centrycznym i świetle<sup>108</sup>.

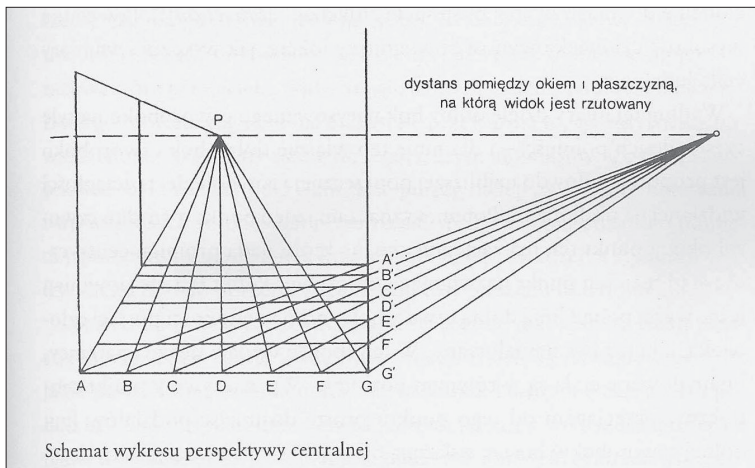
<sup>105</sup> L. B. Alberti, *O malarstwie...*, op. cit., s. 285–287.

<sup>106</sup> Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 258.

<sup>107</sup> R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 153.

<sup>108</sup> L. B. Alberti, *O malarstwie...*, op.cit., s. 279.

Rozwój perspektywy centralnej, odkrytej przez Giotta di Bondone (1267/1277–1337), a opisanej w traktacie Albertiego, był kamieniem milowym w rozwoju sztuki. Artysta, malując scenę ze stacjonarnego punktu widzenia, mógł rozmieścić na dwuwymiarowej powierzchni skróty perspektywiczne w takich relacjach, aby stworzyć wrażenie trzeciego wymiaru. Użycie perspektywy centralnej spowodowało zaadaptowanie przestrzeni euklidesowej dla potrzeb malarstwa. Od tej chwili przestrzeń na obrazie malarskim można było opisać za pomocą zasad geometrii, a każdy jej punkt mógł być wyznaczony współrzędnymi kartezjańskimi:  $x$ ,  $y$ ,  $z$ . Obliczenia matematyczne i konstrukcje geometryczne zastąpiły wyobrażenia twórcze<sup>109</sup>.



Leon Battista Alberti, *Schemat wykresu perspektywy centralnej* (1435)

Od czasów renesansu kompozycje obrazowe opierają się więc na zasadach budowania perspektywy, która dążyła do scalenia trójwymiarowej przestrzeni na płaskiej powierzchni. Zasady zostały

<sup>109</sup> Zob. L. M. Shlain, *Art & Physics: Parallel Visions In Space, Time, and Light*, Perennial: An Imprint of HarperCollins-Publishers, New York 1993/2001, s. 50–53.

określone przez Albertiego w traktacie o malarstwie w postaci tzw. piramidy wzrokowej, która tworzy się w następujący sposób:

Związek optyczny między okiem obserwatora a przedmiotem, na który obserwator patrzy – można przedstawić układem linii prostych, wybiegających z każdego punktu frontalnej powierzchni przedmiotu i spotykających się w oku. Rezultatem jest rodzaj ostrosłupa, czy stożka, którego wierzchołek znajduje się w punkcie widzenia – oku. Jeśli tę piramidę z promieni świetlnych przetniemy taflą szkła prostopadłą do linii wzroku, obraz na szybie będzie rzutem przedmiotu; zatem obserwator rysując na szybie kontury przedmiotu tak, jak widzi je z miejsca, z którego patrzy, może otrzymać dokładny duplikat swojego obrazu<sup>110</sup>.

Renesansowa perspektywa centralna przetrwała w prawie niezmiennym stanie do czasów impresjonizmu. Odkrycia malarstwa Gauguina, Moneta i van Gogha spowodowały, że perspektywa ta okazała się ograniczona tylko do jednego spojrzenia, z którego patrzący ujmuje pole widzenia, koncentrujące się w punkcie zbiegu. Natomiast impresjoniści zaproponowali perspektywę fizjologicznego widzenia, która ukazywała kilka punktów zbiegu, spojrzeń i punktów widzenia. Tak ujęta perspektywa jest wyjściem poza ograniczoność i schematyzm perspektywy centralnej. Podstawą tej koncepcji jest stwierdzenie, że ludzkie spojrzenie jest ruchome i nie ogranicza się tylko do jednego punktu widzenia<sup>111</sup>.

Określone w malarstwie zasady perspektywy możemy zauważyć również w fotografii i filmie. Dzięki zachowaniu zjawiska reprodukcji mechanicznej w mediach audiowizualnych odwzorowanie perspektywy jest związane z zastosowanym obiektywem, a szczególnie ważnym zagadnieniem we wszelkich zabiegach kompozycyjnych jest kadrowanie. Omówione problemy wchodzą w zakres estetyki powierzchni, gdyż *de facto* „umieszczanie w kadrze” (*mise-en-cadre*) jest bliskie procedurze *mise-en-page*, która traktuje obraz jako stronę.

<sup>110</sup> R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa...*, op. cit., s. 319–320.

<sup>111</sup> Zob. W. Strzemiński, *Teoria widzenia...*, op. cit., s. 212–223.

Sztuka filmowa wykształciła kilka sposobów dyskusji na temat „powierzchni”. Ewa Mazierska, przy okazji analizy filmów Wonga Kar-waia, stwierdza, że „estetyka powierzchni” przylgnęła do postmodernistycznego kina. Stało się tak głównie z powodu zarzutów związanych z tym, że twórcy kina postmodernistycznego nie mają „nic ciekawego” do zakomunikowania odbiorcom. W kontekście „estetyki powierzchni” przykład filmów Kar-waia wydaje się szczególnie adekwatny. W jego filmach

[...] sensacyjna akcja raz po raz przekształca się w spektakl. W takich chwilach kamera kontempluje powierzchnię – ubrań, twarzy, przedmiotów codziennego użytku<sup>112</sup>.

Estetyka powierzchni w kinie postmodernistycznym odnosi się szczególnie do zainteresowania właściwościami samego przekazu filmowego, w ten sposób budując jego autonomię. Kino postmodernistyczne jest rozpięte między „estetyką spektaklu” a „estetyką przedmiotu”, rozumianą jako „piękno” zdehumanizowanego gadżetu – symbolu popkultury przejętego przez współczesną kulturę wizualną z estetyki pop-artu.

Odrębnym zagadnieniem jest estetyka powierzchni omawiana na przykładach kina cyfrowego (*digital cinema*)<sup>113</sup>, które korzysta z obrazu cyfrowego. Autor *Człowieka Turinga* wraz z rozwojem technologii komputerowych przepowiadał erę dehumanizacji, argumentując, że

Celem sztucznej inteligencji jest ukazanie, że człowiek jest jedynie powierzchnią, powłoką, że nic mrocznego i tajemniczego nie kryje się w kondycji ludzkiej – nic, co nie mogłoby być oświetlone światłem analizy operacyjnej<sup>114</sup>.

<sup>112</sup> E. Mazierska, *Uwięzienie w teraźniejszości i inne stany postmodernistyczne. Twórczość Wonga Kar-Waia*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 1999, s. 21.

<sup>113</sup> A. Darley, *Visual Digital Culture...*, op. cit., s. 167–191.

<sup>114</sup> D. J. Bolter, *Człowiek Turinga...*, op. cit., s. 322.

Dziś wydaje się, że estetyka powierzchni pojawia się w nowych mediach w innym wymiarze, iż stara się zwrócić nam uwagę na odmienny wymiar przedstawienia wizualnego i stworzyć rodzaj dyskursu na jego temat w kontekście zjawiska gry z reprezentacją.

Ten problem dobrze zobrazowały Marita Sturken i Lisa Cartwright w *Practices of Looking* biorąc za przykład dzieła Chucka Close'a, który tworzy bardzo duże obrazy oddające z tonalną precyzją strukturę fotografii analogowych i cyfrowych. Jego płótna przypominają abstrakcyjne przedstawienia wykorzystujące efekt uwidocznienia struktury obrazu. Jedno z dzieł tego artysty *Roy II* (1994), portret Roya Lichtensteina, przedstawia ziarnistą strukturę fotografii analogowej i jednocześnie wewnętrzną siatkę obrazu cyfrowego, z wielokrotnie powiększonymi pikselami, które zlewają się tworząc wizerunek nie dający się rozpoznać. Obraz ten zmienia znaczenie w zależności od odległości z jakiej jest oglądany: z bliska stanowi abstrakcyjny układ, z daleka ujawnia się twarz namalowanego artysty<sup>115</sup>.

Ten przykład ukazuje szczególny dialog reprezentacji i symulacji oraz warunków, w jakich się ona pojawia. Tego rodzaju problemy są również podejmowane w ramach estetyki powierzchni. W fotografii, myśląc o powierzchni, często mówi się o fakturze, ziarnistej strukturze obrazu. Natomiast nowe media uświadamiają nam fakt, że

Obraz cyfrowy stanowi pierwszą generację obrazu w pełni generowanego i transformowanego, bo złożonego z fizycznych cząstek dyskretnych – owych atomów obrazowych, jakimi są piksele. Możliwość manipulowania nimi, pełna dostępność i dyspozycyjność każdego piksela wobec transformacji stanowią o tym, co w obrazowości elektronicznej (przede wszystkim cyfrowej) pozwala dostrzec rodzaj desingu właśnie, zastępującego pędzel i pigmenty malarza elektronicznym „kino-pędzlem”<sup>116</sup>.

<sup>115</sup> M. Sturken, L. Cartwright, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford-New York 2001, s. 144.

<sup>116</sup> A. Gwóźdź, *Od pigmentu do interfejsu...*, op. cit., s. 187–188.

Andrzej Gwóźdź, analizując zagadnienie estetyki powierzchni, umieszcza ją we wspomnianym kontekście „estetyki designu”, w której chodzi przede wszystkim o zwrot ku immaterii, ponieważ jej podstawowym tworzywem jest światło oparte na zjawisku projekcji bądź emisji. Autor prezentowanej koncepcji zwraca uwagę, że to właśnie interfejs stanowi obecnie „powierzchnię użytkownika obrazów elektronicznych – stanowi o sposobach komunikowania się użytkownika z obrazem jako programem”<sup>117</sup>.

Estetyka powierzchni próbuje zastąpić Benjaminowską aurę „procesem designu”, manifestowanym w postaci powierzchniowej estetyzacji obrazu. Obecnie dochodzi też do głosu aspekt estetyki powierzchni obrazu cyfrowego, zwracający uwagę na jego wewnętrzną strukturę złożoną z pikseli. Powierzchnie ekranów otaczają nas ze wszystkich stron, w większości wypadków są one obecne pod postacią tafli refleksowego szkła, które odbijają obrazy miasta<sup>118</sup>. W epoce nowych mediów ekran jest więc powierzchnią odbijającą obrazy, albo powierzchnią, na którą rzutowane są obrazy. Jednak za każdy razem, „Ekran jest przedmiotem percepcji – dosłowną empiryczną ramą widowiska ad concetum”<sup>119</sup>, która wyodrębnia przestrzeń projekcji albo emisji i istnieje tylko w jej czasie.

Jakub Zajdel twierdzi, że

Nazwanie ekranem powierzchni przykrytej obrazami znaczy, że ekranu nigdy nie widać. Znika on wraz z końcem projekcji, a w czasie jej trwania widz nie patrzy na ekran, lecz na obraz. Powstaje paradoksalna sytuacja: ekran jest wprawdzie ściśle związany z fizycznie uchwytną powierzchnią, a jednocześnie nie jest uchwytny percepcyjnie<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> Ibidem, s. 190.

<sup>118</sup> Zob. E. Rewers, *Ekran miejski*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 41-50.

<sup>119</sup> M. Hendrykowski, *Język ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1999, s. 48.

<sup>120</sup> J. Zajdel, *Ekran – obraz – wyświetlacz*, w: *Wiek ekranów...*, op. cit., s. 54.



Ten „niewidzialny” ekran jest „obecny” w kulturze niemal od samego początku pojmowania sztuki jako reprezentacji świata zewnętrznego. Wspomniany aspekt dobitnie podkreśla Lev Manovich, według którego ekran może być rozumiany uniwersalnie, ponieważ

Znajduje się w normalnej przestrzeni – przestrzeni naszego ciała – i pełni funkcję okna wychodzącego na inną przestrzeń. Ta inna przestrzeń – przestrzeń reprezentacji – charakteryzuje się inną skalą w porównaniu z naszą normalną przestrzenią. Opisany w taki sposób ekran z powodzeniem odnosi się zarówno do malarstwa renesansowego (na przykład Albertiego), jak i do współczesnego monitora komputerowego<sup>121</sup>.

Ostatnia konkluzja daje do zrozumienia, że ekran jako powierzchnia otwiera przed nami liczne konteksty. Niektóre z nich ujawniają metaforyczne jego znaczenie, ale jednocześnie przekonują nas, o czym wspomniał Welsch, że

Z powierzchnią jest bardzo dziwna sprawa. Jeśli jest ona tylko przeciwstawieniem głębi, z pewnością jest tylko powierzchnią. Jeśli jednak mamy na myśli inną powierzchnię, która powstaje przez to, że cała głębia jest w niej zanurzona? Chciałbym być Grekiem w znaczeniu maksymy Nietzschego: „Ci Grecy byli powierzchowni – z głębi!”<sup>122</sup>.

Przedstawiona charakterystyka estetyki powierzchni w mediach (audio)wizualnych wskazuje na kolisty tryb powracania pewnych motywów. W tym rozumieniu obrazy we współczesnej kulturze wizualnej są powierzchniami, podobnie traktowano je w malarstwie, z tą jednak różnicą, że obecnie nie chodzi już o ustalenia kompozycyjno-perspektywistyczne, a nowy wymiar wizualności koncentru-

<sup>121</sup> L. Manovich, *Ku archeologii ekranu komputerowego*, przeł. A. Piskorz, w: *Widzieć, myśleć, być...*, op. cit., s. 168.

<sup>122</sup> W. Welsch, *Głębina powierzchni*, przeł. R. Kubicki, w: *Filozoficzne konteksty rozumu transversalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha – część 2*, red. R. Kubicki, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998, s. 69.

jący się na nieuchwytnych aspektach trójwymiarowej przestrzeni. Być może tym „czwartym wymiarem”, którego nie udało się nam uchwycić w geometrii euklidesowej zaadaptowanej na potrzeby sztuki jest czas<sup>123</sup>. Ale gdzieś lepiej widać zmiany, jakie on powoduje w przestrzeni, jak nie w „ruchowych obrazach” prezentujących się na wszelkich „powierzchniach” do tego celu przeznaczonych?

## 5.5 TYPOLOGIA ESTETYKI INTERMEDIALNOŚCI W ZAKRESIE BADAŃ NAD KULTURĄ WIZUALNĄ

W zakresie badań nad kulturą wizualną typologia estetyki intermedialności traci swą wyrazistość i oczywistość. Po pierwsze, w tej dziedzinie wiedzy brak jest usystematyzowania i wszelkich podziałów. Po drugie, studia nad kulturą wizualną nie dostarczają klucza do tego typu podziałów, a samo pojęcie zdarzenia wizualnego, będącego jedną z najbardziej rozbudowanych definicji obrazu, również nie przynosi rozwiązań. Podział na estetykę obrazu analogowego i estetykę obrazu cyfrowego został zaliczony przeze mnie do estetyki mediów (audio)wizualnych. Czy można więc znaleźć metodę podziału rozważanych przeze mnie zagadnień w obrębie badań nad kulturą wizualną?

Być może opisana sytuacja wynika również z faktu, że estetyka mediów może być uznana za część badań nad kulturą wizualną, które rozwijają się obecnie bardzo dynamicznie, włączając w swój zakres coraz większą liczbę poszczególnych dziedzin wiedzy. W podobnej sytuacji znajduje się również estetyka, która w myśl niektórych postmodernistycznych projektów ma być nauką o bardzo szerokim zakresie przedmiotowym, ale jednocześnie borykająca się z podstawową kwestią – ustawicznie zapowiadanego „zmierzchu sztuki”. Tę sytuację dość trafnie opisuje Gianni Vattimo:

---

<sup>123</sup> Zob. P.D. Uspienski, *Czwarty wymiar. Przegląd ważniejszych teorii i prób zbadania dziedziny niemierzalnego*, przeł. H. Prosnak, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 33–34.

Mamy tu do czynienia z całą gamą zjawisk, z którymi niełatwo się zmierzyć tradycyjnej estetyce filozoficznej. Tradycyjne pojęcia okazują się tu pozbawione związku z konkretnym doświadczeniem. Ktoś, kto zajmuje się estetyką i ma za zadanie opisanie doświadczenia sztuki i piękna za pomocą nieco emfatycznego języka odziedziczonego po tradycji filozoficznej, odczuwa każdorazowo swego rodzaju dyskomfort, odnosząc ową emfazę do konkretnego doświadczenia sztuki, będącego udziałem jego samego i ludzi mu współczesnych<sup>124</sup>.

Anachroniczność języka tradycyjnej estetyki filozoficznej wydaje się powoli bezdyskusyjna. Problemem jest natomiast odmienna kwestia: czy *visual culture studies* proponują bardziej adekwatne źródło opisu poruszonych tutaj aspektów. Według niektórych teoretyków, do których należy w polskiej literaturze przedmiotu m.in. Grzegorz Dziamski, badania nad kulturą wizualną stwarzają ciekawszą perspektywę niż dziewiętnastowieczne teorie estetyczne zakorzenione w idealizmie niemieckim<sup>125</sup>. Jednak na pytanie, czy wskazana perspektywa przyniesie realne korzyści dla rozwoju estetyki intermedialności, przyjdzie mi odpowiedzieć na łamach innej publikacji.

---

<sup>124</sup> G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Universitas, Kraków 2006, s. 50.

<sup>125</sup> Zob. G. Dziamski, *Od sztuki do kultury wizualnej*, w: *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*, red. T. Kostyrko, G. Dziamski, J. Zydorowicz, Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2004, s. 40–42.



## ZAKOŃCZENIE

Podjęte w tej książce rozważania nad estetyką intermedialności dobiegły końca. Starałem się w nich wykazać, że refleksja na temat intermedialności stanowi jednocześnie teren badań nad kulturą audiowizualną. Przyjęte założenie wynika z przekonania, że intermedialność stanowi obecnie podstawową cechę współczesnych mediów, w dużym stopniu przesądzającą o ich specyfice zarówno w kontekście estetycznym, jak i społecznym.

Teoretyczny fundament poczynionych tutaj ustaleń stanowiły badania nad kulturą wizualną i estetyka mediów. Te dwie dyscypliny znajdują wspólny grunt rozważań, który prowadzi do ukonstytuowania się refleksji na mediach (audio)wizualnych. W dalszej perspektywie książka ta jest również propozycją, która mogłaby przyczynić się do dyskusji na temat ram teoretycznych refleksji nad kulturą wizualną. Fenomen ten ciągle bowiem pozostaje trudny do zdefiniowania i określenia. Wydaje się więc, że badania nad kulturą wizualną mogą stanowić ciekawą podstawę metodologiczną dla rozstrzygnięcia podstawowych kwestii problematyki kultury audiowizualnej, a w konsekwencji swobodnego zawłaszczenia tej refleksji. Tego rodzaju prognoza rozwoju tych dyscypliny wiedzy została określona przez Grzegorza Dziamskiego w następujący sposób:

Najlepiej przygotowani do badania współczesnej kultury wizualnej są zapewne filmoznawcy i badacze mass mediów. Film i telewizja należą bowiem do najpopularniejszych praktyk wizualnych, ale współczesna kultura wizualna to nie tylko film i telewizja, to całe wizualne otoczenie współczesnego człowieka, zmieniające świat w strumień obrazów. Badania kultury wizualnej nie powinny więc koncentrować się na poszczególnych mediach czy typach praktyk wizualnych, lecz na wizualnym doświadczeniu współczesnego

człowieka: oglądamy reklamy na ulicach, telewizję w pubach, filmy w samolotach, ekrany i medialne obrazy towarzyszą nam wszędzie, w domu, w pracy, w sklepie, banku, szpitalu<sup>1</sup>.

Wobec przedstawionych argumentów trudno nie uznać prawa do podjęcia badań nad kulturą audiowizualną przez teoretyków spod znaku *visual culture studies*. Zresztą sytuacja ta stała się już faktem, o czym świadczy rozwój antropologii nowej wizualności. Co więcej, wspomniany nurt badań może być również uważany za subdyscyplinę wchodzącą w zakres studiów nad kulturą wizualną, które nie rozwijają się pod bezpośrednim wpływem refleksji antropologicznej, ale stanowią jej „rozszerzenie”. Nicholas Mirzoeff proponuje w tej materii podejście interdyscyplinarne, wykorzystujące zdobycze teoretyczne m.in.: historii sztuki, filmoznawstwa, medioznawstwa, socjologii, a także innych dyscyplin zajmujących się wizualnymi aspektami współczesnej kultury<sup>2</sup>. W tej sferze mieści się również antropologia nowej wizualności, która, podobnie jak badania nad kulturą wizualną, chce być postrzegana jako dyscyplina odrębna.

Odrębność jest również ważnym aspektem badań nad kulturą audiowizualną. Nie ulega kwestii, że wiedza ta powinna posiadać własną metodologię, którą trudno ograniczyć do interdyscyplinarnej strategii badań nad kulturą wizualną. W tym właśnie tkwi największy problem proponowanego ujęcia. Burzliwie rozwijające się badania nad kulturą wizualną nie stanowią żadnej metodologii, ani tym bardziej nie mogą być alternatywą dla nieprecyzyjnej terminologii, którą posługuje się refleksja nad kulturą audiowizualną.

Rozwiązaniem tego problemu może być uznanie badań nad kulturą audiowizualną za główny nurt kulturoznawstwa, które obecnie próbuje określić swoje miejsce i relacje wśród innych dyscyplin humanistycznych. Z jednej strony badania nad kulturą wizualną dążą do

---

<sup>1</sup> G. Dziamski, *Od sztuki do kultury wizualnej*, w: *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*, red. T. Kostyrko, G. Dziamski, J. Zydorowicz, Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2004, s. 40.

<sup>2</sup> N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 1999, s. 3–5.

swoistej niezależności od refleksji kulturoznawczej. Te tendencje były ustawicznie podkreślane przez próby wpisania tego kierunku badań w interdyscyplinarną „teorię obrazu” albo postmodernistyczne badania nad historią sztuki, które pochodzą z innego źródła niż refleksja kulturoznawcza. Z drugiej strony trudno nie uznać powinowactwa badań nad kulturą wizualną z brytyjskimi *cultural studies*, głównie z powodu przyjęcia interdyscyplinarnej metody opisu analizowanych zjawisk. To powinowactwo może również w decydujący sposób przesądzić o dalszych losach tego kierunku badań.

Równie silny argument stanowi przekonanie, że współczesna kultura jest determinowana przez społeczne konstruowanie wizualności. Ta sytuacja może doprowadzić do tego, że badania nad kulturą wizualną, wzorem *cultural studies*, będą przykładem refleksji kulturoznawczej<sup>3</sup>, która w globalnym wymiarze, wyznaczonym przez samo pojęcie „wizualności”, będzie podejmowała problematykę najbardziej istotnych przemian współczesnej kultury. Nie da się bowiem ukryć faktu, że „wizualność” zyskuje obecnie ogromną ilość znaczeń i jest rozpatrywana w dużej liczbie kontekstów teoretycznych, które dalece poszerzają jej użyteczność. Wydaje się więc, że o dalszym rozwoju badań nad kulturą wizualną może przesądzić ewolucja refleksji na temat mediów (audio)wizualnych, które proponują nowy typ „wizualności”, zrywającej z tradycją reprezentacji. Jednak na definitywne rozwiązanie tej kwestii przyjdzie nam jeszcze poczekać. Zdecyduje o tym przyszły rozwój badań kulturoznawczych i tendencji teoretycznych, które pomogą dookreślić paradygmaty metodologiczne oraz relacje względem innych dziedzin pokrewnych, podejmujących problematykę mediów w kontekście społeczno-kulturowym.

---

<sup>3</sup> E. Wilk, *Kulturoznawstwo a „cultural studies”*. Pytania w perspektywie refleksji nad audio-wizualnością, „Kultura Współczesna” 1999, nr 2 (20).

\* \* \*

Książka ta jest rozszerzoną wersją pierwszej części rozprawy doktorskiej obronionej w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego. Do jej powstania przyczyniło się wiele osób. Szczególnie dziękuję profesorowi **Ryszardowi W. Kluszczyńskiemu** za opiekę i cierpliwość podczas pisania przeze mnie doktoratu, który stanowił postawę niniejszej książki. Jednak sam pomysł jej „narodzin” podsunęła mi profesor **Anna Zeidler-Janiszewska**, której również składałam podziękowania. Wyrażam wdzięczność także profesorowi **Januszowi Szewczykowi** – Dziekanowi Wydziału Artystycznego Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi za przyznanie dofinansowania, które umożliwiło druk. Podziękowania należą się również: **Dagmarze Rode** – za pomoc w dokonaniu poprawek redakcyjnych, **Alicji Helman** i **Andrzejowi Pitrusowi** – za słowa pociechy podczas żmudnego procesu pisania oraz **Monice Pitrus** za ciepło i sympatię.



## BIBLIOGRAFIA

1. Adorno Theodor W., *Dialektyka negatywna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Sław Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.
2. Adorno Theodor W., *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. Krystyna Krzemień-Ojakowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
3. Adorno Theodor W., *Teoria estetyczna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
4. Alberti Leon Battista, *O malarstwie*, przeł. Maria Rzepińska, Lidia Winniczuk, w: *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, red. Jan Białostocki, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
5. Andrew J. Dudley, *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, przeł. Andrzej Kołodyński, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 1995.
6. Armes Roy, *Estetyka obrazu wideo*, przeł. Wiesław Godzic, w: *Pejzaże audio-wizualne. Telewizja – wideo – komputer*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
7. Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
8. Ascott Roy, *Od wyglądu do zjawiskowości w cyberprzestrzeni: komunikacja i kultura w cyberprzestrzeni*, przeł. Jadwiga Węgrodzka, „Magazyn Sztuki” 1995, nr 1.
9. Aumont Jacques, *The Image*, przeł. Claire Pajackowska, British Film Institute Publishing, London 1994.
10. Balbus Stanisław, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, w: *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2004.
11. Balme Christopher, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. Wojciech Dudzik i Małgorzata Leyko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
12. Banasiak Bogdan, *Ogród koczownika. Deleuze – rizomatyka i nomadologia*, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3.
13. Banaszkiwicz Karina, *Medialne ekrany przestrzeni. Przestrzeń – topografia – mapa*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. Andrzej Gwóźdź, Piotr Zawojski, Rabid, Kraków 2002.
14. Barker Chris, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. Agata Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
15. Barnard Malcolm, *Approaches to Understanding Visual Culture*, Palgrave, New York 2001.

16. Barnard Malcolm, *Art, Design and Visual Culture. An Introduction*, St. Martin's Press, New York 1998.
17. Barthes Roland, *Retoryka obrazu*, przeł. Zbigniew Kruszyński, w: *Ut pictura poesis*, red. Marek Skwara, Seweryna Wysłouch, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
18. Barthes Roland, *S/Z*, przeł. Michał P. Markowski, Maria Gołębiowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
19. Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
20. Bartol Krystyna, *Korespondencja sztuk. Simonides i inni*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, nr 3.
21. Bartorski Dominik, *Internet a usieciowienie relacji społecznych*, „Kultura Współczesna” 2005, nr 1.
22. Bauman Zygmunt, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
23. Bazin André, *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
24. Bazin André, *Malarstwo i film*, przeł. Bolesław Michałek w: idem, *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
25. Bazin André, *Ontologia obrazu fotograficznego*, przeł. Bolesław Michałek, w: *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
26. Bell David, *An Introduction to Cybercultures*, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 2001/2003.
27. Bell David, Kennedy Barbara M. (red.), *Cybercultures Reader*, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 2000.
28. Belting Hans, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, przeł. Mariusz Bryl, „Artium Quaestiones” XI, red. Konstanty Kalinowski, Piotr Piotrowski, Wojciech Suchocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2000.
29. Benjamin Walter, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
30. Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. Janusz Sikorski, w: *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
31. Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. Krystyna Krzemień, w: *Estetyka i film*, red. Alicja Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.
32. Berger John, *Sposoby widzenia*, przeł. Mariusz Bryl, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997.
33. Berger René, *Między magią a jasnowiedzeniem*, przeł. Barbara Kita i Edyta Stawowczyk, „Opcje” 1997, nr 3.

34. Binkley Timothy, *Przeciw estetyce*, przeł. Urszula Niklas, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. Stefan Morawski, tom I, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1987.
35. Boczar Mieczysław, *Światło jako zasada istnienia w myśli filozoficznej Roberta Grosseteste*, „*Studia Mediewistyczne*” 1980, nr 20, z. 1.
36. Bolter J. David, *Człowiek Turinga. Kultura Zachodu w wieku komputera*, przeł. Tomasz Goban-Klas, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
37. Bolter J. David, Grusin Richard, *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge 2000.
38. Bolter J. David, *Writing Space, the Computer, Hypertext and the History of Writing*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey–London 1991.
39. Bolz Norbert, *Estetyka cyfrowa*, przeł. Andrzej Gwóźdź, w: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
40. Bolz Norbert, *Rozstanie z galaktyką Gutenberga*, przeł. Krystyny Krzemieniowej, w: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1994.
41. Bonitzer Pascal *Powierzchnia wideo*, przeł. Iwona Ostaszewska, w: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
42. Bordwell David, Thompson Kristin, *Film Art: An Introduction*, Alfred A. Knopf, New York 1986.
43. Bosman David, *Mise en page d'un documnet Word. Notions de base*, [http://www.competencemicro.com/ecoles/mise\\_en\\_page.pdf](http://www.competencemicro.com/ecoles/mise_en_page.pdf)
44. Bredekamp Horst, *Media obrazowe*, przeł. Mariusz Bryl, „*Artium Quaestiones*” XV, red. Piotr Piotrowski, Wojciech Suchocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2000.
45. Brill Dieter R., Falk David S., Stork David G., *Seeing the Light. Optics in Nature, Photography, Color, Vision, and Holography*, John Wiley & Sons, New York–Chichester–Brisbane–Toronto–Singapore 1986.
46. Brogowski Leszek, *Powidoki i po... Unizm i »Teoria widzenia« Władysława Strzemińskiego*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
47. Brown Calvin S., *The Writing and Reading of Language and Music: Thoughts on Some Parallels between Two Artistic Media*, „*Yearbook of Comparative and General Literature*” 1984, nr 33.
48. Bryl Mariusz, *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej »Funktionsgeschichte« ku antropologicznej »Bildwissenschaft« (»Casus« Hans Belting)*, „*Artium Quaestiones*” XI, red. Konstanty Kalinowski, Piotr Piotrowski, Wojciech Suchocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2000.
49. Bryl Mariusz, *Historia sztuki wobec Derridy*, w: *Historia sztuki po Derridzie. Materiały seminarium z zakresu teorii historii sztuki*. Rogalin, kwiecień 2004, red. Łukasz Kiepuszewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.

50. Bryson Norman, Holly Michael A., Moxey Keith S. F. (red.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Wesleyan University Press, Hanover–London 1994.
51. Bryson Norman, Holly Michael A., Moxey Keith S. F. (red.), *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Polity Press, Cambridge 1991.
52. Bryson Norman, *Intertextuality and Visual Poetics*, „Critical Texts” 1987, nr 2.
53. Bryson Norman, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books Ltd., London 1990.
54. Brzozowski Tadeusz, *Od obrazów dosłownych do obrazów słownych (o badaniu związków poezji dwudziestolecia międzywojennego ze sztukami wizualno-plastycznymi)* w: *Interdyscyplinarność i semiotyka w kulturze i nauce*, red. Grażyna Szopa, Ewa Tierling, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1996.
55. Bürger Peter, *Teoria awangardy* oraz Lindner Burkhardt, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*, przeł. Jadwiga Kita-Huber, red. Krystyna Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.
56. Chmielecki Konrad, *Estetyczne teorie intermedialności czy „estetyka intermedialności”? Próba określenia ram teoretycznych refleksji na temat intermedialności*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2006, nr 1.
57. Chmielecki Konrad, *Estetyka »mise-en-scène« kontra estetyka »mise-en-page« albo o dwóch estetykach obrazu elektronicznego*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54/55.
58. Chmielecki Konrad, *„Painting by Windows” albo estetyka mise-en-page w twórczości filmowej Petera Greenawaya*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53.
59. Chmielowski Franciszek, *Medialność jako problem filozoficzny*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1999.
60. Couchot Edmond, *Die Spiele des Realen und des Virtuellen*, w: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronische Medien*, red. Florian Rötzer, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991.
61. Couchot Edmond, *Problem czasu w elektronicznych i cyfrowych technikach obrazu*, przeł. Iwona Ostaszewska, „Opcje” 1997, nr 4.
62. Crimp Douglas, *The Photographic Activity of Postmodernism*, „October” 1980, nr 15.
63. Cubitt Sean, *Techniki cyfrowe i filmowe efekty specjalne*, przeł. Barbara Pierzchała, „Kwartalnik Filmowy” 2001 nr 35/36.
64. Czartoryska Urszula, *Przygody plastyczne fotografii*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
65. Czekalski Stefan, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006.
66. Darley Andrew, *Visual Digital Culture. Surface play and spectacle in new media genres*, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 2000/2002.

67. Dąbkowska-Zydroń Jolanta, *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999.
68. Dąbrowski Mieczysław, *Postmodernizm: myśl i tekst*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2000.
69. Debord Guy, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
70. Debord Guy, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. Anna Ptaszkowska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.
71. Deleuze Gilles, *Obraz-ruch i jego trzy warianty. Drugi komentarz do Bergsona*, przeł. Florian Blusztajn, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 2.
72. Deleuze Gilles, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
73. Derrida Jacques, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. Bogdan Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
74. Derrida Jacques, *Ostrogi. Style Nitzsche*, przeł. Bogdan Banasiak, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997.
75. Derrida Jacques, *Prawda w malarstwie*, przeł. Małgorzata Kwietniewska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
76. Dikovitskaya Margaret, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, London 2005.
77. Dziamski Grzegorz, *Aspekt antropologiczny w symulowanej rzeczywistości*, w: *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. Maryla Hopfinger, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1997.
78. Dziamski Grzegorz, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995.
79. Dziamski Grzegorz, *Dwa modele teatralizacji: happening i performance*, w: *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. Juliusz Tyszka, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.
80. Dziamski Grzegorz, *Estetyka a problem sztuki postmodernistycznej*, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha – część 1*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.
81. Dziamski Grzegorz, *Happening, performance*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od Awangardy do postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski, Instytut Kultury, Warszawa 1995.
82. Dziamski Grzegorz, *Od sztuki do kultury wizualnej*, w: *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze*, red. Teresa Kostyrko, Grzegorz Dziamski, Jacek Zydorowicz, Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2004.
83. Dziamski Grzegorz, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzinne przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, w: *Performance*, red. Grzegorz Dziamski, Henryk

- Gajewski, Jan Stanisław Wojciechowski, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984.
84. Dziamski Grzegorz, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1996.
  85. Dziamski Grzegorz, *Rehabilitacja alegorii. Benjaminowski motyw w refleksji nad sztuką współczesną*, w: »drobne rysy w ciągłej katastrofie«. *Obecność Waltera Benjanima w kulturze współczesnej*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1993.
  86. Dziamski Grzegorz, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002.
  87. Dziemidok Bohdan, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
  88. Eco Umberto, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, przeł. Magdalena Kimula, Mikołaj Olszewski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
  89. Eleftheriotis Dimitris, *Poetyka wideo: technologia, estetyka i polityka*, przeł. Artur Piskorz, Andrzej Gwóźdź, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001.
  90. Elkins James, *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 2003.
  91. Elsaesser Thomas, *Kino cyfrowe: Nośnik, wydarzenie, czas*, przeł. Agnieszka Wilczyńska, Ewa Majewska, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35/36.
  92. Entrikin Nicholas J., *The Betweenness of Place. Towards Geography of Modernity*, Macmillan Education, Basingstone 1991.
  93. Escobar Arturo, *Welcome to Cyberia. Notes on the Anthropology of Cyberculture*, „Current Anthropology” 1994, t. 35, nr 3, <http://www.unc.edu/~aescobar/arturowelc.pdf>
  94. Evans Jessica, Hall Stuart, (red.) *Visual Culture: The Reader*, SAGE Publications, The Open University, London–Thousand Oaks–New Delhi 1999.
  95. Fischer-Lichte Erika, »Das Gesamtkunstwerk«. *Ein Konzept für die Kunst der achtziger Jahre?*, w: *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen*, red. Maria Moog-Grünewald, Christoph Rodiek, Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris 1989.
  96. Fischer-Lichte Erika, *Ästhetik des Performativen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.
  97. Fiske John, *Brytyjskie badania kulturowe*, przeł. Edyta Stawowczyk, w: *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, red. Robert C. Allen,, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 1998.
  98. Fiske John, *Television Culture*, Methuen, London 1987.
  99. Fiske John, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. Aleksandra Gierczak, Wydawnictwo Astrum, Wrocław 1999.

100. Fleischer Michael, *Teoria kultury i komunikacji. Systemowe i ewolucyjne podstawy*, przeł. Mateusz Jaworowski, Dolnośląska Szkoła Wyższa Edukacji Towarzystwa Wiedzy Powszechnej, Wrocław 2002.
101. Flusser Vilém, *Gest wideo*, przeł. Andrzej Gwóźdź, w: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
102. Flusser Vilém, *Ku filozofii fotografii*, przeł. Jacek Maniecki, red. Piotr Zawojski, „Folia Academiae”, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2004.
103. Flusser Vilém, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, przeł. Andrzej Gwóźdź, w: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1994.
104. Flusser Vilém, *Spółczesność alfanumeryczna*, przeł. Andrzej Kopacki, „Lettre Internationale” 1993/94, nr 1 [edycja polska].
105. Forest Fred, *Die Ästhetik der Kommunikation. Thematisierung der Raum-Zeit oder Kommunikation als einer Schönen Kunst*, w: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronische Medien*, red. Florian Rötzer, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991.
106. Foucault Michel, *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*, przeł. Bogdan Banasiak, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.
107. Franek Krzysztof, *Intermedium: cyfrowa przeszłość telewizji i filmu*, Wydawnictwa Komunikacji i Łączności, Warszawa 2000.
108. Frąc Waldemar, *Kino możliwe*, Rabid, Kraków 2003.
109. Frère Jean-Claude, *Leonardo da Vinci: malarz, wynalazca, wizjoner, matematyk, filozof, inżynier*, przeł. Dorota Tararako-Grzesiak, Szczepan Calek, ASSIMIL Polska, Kraków 2001.
110. Frydryczak Beata, *Czy istnieje estetyka postmodernistyczna?*, w: *Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1992.
111. Frydryczak Beata, *Estetyki oporu*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego, Zielona Góra 1995.
112. Frydryczak Beata, *Fotografia – między wspomnieniem a spojrzeniem*, w: *Estetyka i racjonalność fotografii*, red. Adam Sobota, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2002.
113. Frydryczak Beata, *Między gestem a dyskursem. Szkice z teorii sztuki*, Instytut Kultury, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. T. Kotarbińskiego, Warszawa–Zielona Góra 1998.
114. Frydryczak Beata, *Od Duchampa do Anty-Duchampa, czyli o geście artystycznym*, w: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996.
115. Frydryczak Beata, *Sztuka jako medium sztuki, czyli walizka Duchampa*, w: *Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym*, red. Beata Frydryczak,

- Instytut Kultury, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego, Warszawa–Zielona Góra 2000.
116. Frydryczak Beata, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002.
  117. Fubini Enrico, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron, Wydawnictwo „Musica Iagellonica”, Karków 2002.
  118. Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
  119. Gadamer Hans-Georg, *Symbol i alegoria*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, w: *Symbol i symbolika*, red. Michał Głowiński, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1991.
  120. Gibbs John, *Mise-en-scène. Film Style and Interpretation*, „Short Cuts” Introductions to Film Studies, Wallflower Press, London & New York 2002.
  121. Giżycki Marcin, *Kino rozszerzone po trzydziestu latach*, „Kwartalnik Filmowy” 2001 nr 35/36.
  122. Głowiński Michał, Kostkiewicz Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo „Ossolineum”, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000.
  123. Głowiński Michał, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. Andrzej Hejmej, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2002.
  124. Goban-Klas Tomasz, *Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne S.A., Warszawa 2005.
  125. Goban-Klas Tomasz, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Kraków 2000.
  126. Goban-Klas Tomasz, Sienkiewicz Piotr, *Spółczeństwo informacyjne: szanse, zagrożenia, wyzwania*, Wydawnictwo Fundacji Postępu Telekomunikacji, Kraków 1999.
  127. Gołębiewska Maria, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
  128. Gołębiewska Maria, *Między wątpieniem a pewnością. O związkach języka i racjonalności w filozofii poststrukturalizmu*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2003.
  129. Gołębiewska Maria, *Pytania o estetykę obrazu cyfrowego*, w: *Aesthetica perennis?*, red. Leszek Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Karków 2001.
  130. Gombrich Ernst H., *Obraz wizualny*, przeł. Anna Morawińska, w: idem, *Symbol i symbolika*, red. Michał Głowiński, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1991



131. Gombrich Ernst H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. Jan Zdrański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
132. Goodman Nelson, *The Language of Art*, Oxford University Press, Oxford 1969.
133. Grzinić Marina, *Sieć zwana stosunkami międzyludzkimi. Kultura audiowizualna w epoce interfejsów*, przeł. Artur Piskorz, w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. Andrzej Gwóźdź, Sław Krzemiń-Ojak, Wydawnictwo Uniwersyteckie TransHumana, Białystok 1998.
134. Gwóźdź Andrzej, *Dekonstrukcje widzenia*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. Maryla Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
135. Gwóźdź Andrzej, *Estetyczne dylematy intermedialności – w kręgu filmu*, w: *Estetyka »sensu largo«*, red. Franciszek Chmielowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998.
136. Gwóźdź Andrzej, *Estetyka wobec obrazów elektronicznych*, w: *Czy jeszcze estetyka? Sztuka współczesna a tradycja estetyczna*, red. Michał Ostrowicki, Instytut Kultury, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994.
137. Gwóźdź Andrzej, *Interfejsy widzialności*, w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. Andrzej Gwóźdź, Sław Krzemiń-Ojak, Wydawnictwo Uniwersyteckie TransHumana, Białystok 1998.
138. Gwóźdź Andrzej, *Labirynty estetyczne filmu między mediami*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1999.
139. Gwóźdź Andrzej, *Mała ekranologia*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. Andrzej Gwóźdź, Piotr Zawojski, Rabid, Kraków 2002.
140. Gwóźdź Andrzej, *Między kinem a siecią. O nowej teorii filmu w Niemczech*, w: *Współczesna niemiecka myśl filmowa. »Od projektowa do komputera«*. *Antologia*, red. Andrzej Gwóźdź, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 1999.
141. Gwóźdź Andrzej, *Nowe obrazy – nowy film – elektroniczne kino*, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. Sław Krzemiń-Ojak, Alicji Kisielewskiej i Zbigniewa Suszczyńskiego, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 1997.
142. Gwóźdź Andrzej, *Obrazy filmowe w epoce interfejsu*, w: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. Jan St. Wojciechowski, Anna Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1998.
143. Gwóźdź Andrzej, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2003.
144. Gwóźdź Andrzej, *Od pigmentu do interfejsu. Kilka tropów w stronę estetyki designu*, „Kultura Współczesna” 2000, nr 1/2.
145. Gwóźdź Andrzej, *Pochwała widzialności. Ze studiów nad niemiecką myślą filmową do roku 1933*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1990.

146. Gwóźdź Andrzej, *Przez oko technologii. Wprowadzenie*, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001.
147. Gwóźdź Andrzej, *Spektakle pisma w stadium monitorowym filmu*, w: *Słowo w kulturze mediów*, red. Zbigniew Suszczyński, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1999.
148. Gwóźdź Andrzej, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2004.
149. Gwóźdź Andrzej, *Zmęczone obrazy*, w: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, red. Wojciech Kalaga i Eugeniusz Knapik, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2002.
150. Hall Edward T., *Poza kulturą*, przeł. Elżbieta Goździak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
151. Hall Edward T., *Ukryty wymiar*, przeł. Teresa Hołowska, Wydawnictwo Literackie Muza S.A., Warszawa 2003.
152. Heath Stephen, *Question of Cinema*, The Macmillan Press LTD, London 1981.
153. Hegel Georg W. F., *Wykłady o estetyce*, przeł. Janusz Grabowski i Adam Landman, t. I-III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.
154. Heidegger Martin, *Czas światooobrazu*, przeł. Krzysztof Wolicki, w: *Budować. Mieszkać. Myśleć. Eseje wybrane*, red. Krzysztof Michalski, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1977.
155. Heidegger Martin, *Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentnych*, przeł. Janusz Mizera, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.
156. Heim Michael, *Erotyczna ontologia cyberprzestrzeni*, przeł. Artur Piskorz, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001.
157. Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
158. Helman Alicja, *Dziesięć tez na temat adaptacji filmowych*, w: *Wokół adaptacji filmowej*, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Zbigniew Batko, Centralny Gabinet Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź 1997.
159. Helman Alicja, *Modele adaptacji filmowej*, „Kino” 1979, nr 6.
160. Helman Alicja, *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia do problematyki*, w: *Film. Sztuka i ideologia*, red. Jan Trzynadłowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1981.
161. Helman Alicja, Siwiński Ireneusz, Demby Łucja, Kocołowski Wojciech, *Realizm*, w: *Słownik pojęć filmowych – tom 8: Mit, Symbol, Metafora, Realizm*, red. Alicja Helman, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze” Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.
162. Helman Alicja, *Sposoby uprawiania teorii filmu*, w: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. Andrzej Gwóźdź, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 1994.

163. Helman Alicja, *Styl*, w: *Słownik pojęć filmowych*, tom IV: *Gramatyka – Kod – Mowa wewnętrzna – Styl*, red. Alicja Helman, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze” Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993.
164. Hendrykowski Marek, *Język ruchomych obrazów*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1999.
165. Higgins Dick, *Intermedia*, „Leonardo” 2001, vol. 34, No. 1; [http://www.ubu.com/papers/higgins\\_intermedia.html](http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html)
166. Higgins Dick, *Intermedia*, w: *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality*, red. Randall Packer, Ken Jordan, W.W. Norton & Company, New York–London 2001.
167. Higgins Dick, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. Piotr Rypson, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
168. Higgins Dick, *Statement on Intermedia*, w: *Dé-coll/age (Décollage)* No. 6, red. Wolf Vostell, Typos Verlag – Something Else Press, Frankfurt am Main – New York 1967, <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>
169. Hopfinger Maryla (red.), *Nowe media w komunikacji społecznejw XX wieku. Antologia*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
170. Hopfinger Maryla, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo „Ossolineum”, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
171. Hopfinger Maryla, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Siel, Warszawa 2003.
172. Hopfinger Maryla, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1997.
173. Hopfinger Maryla, *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji*, w: *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. Maryla Hopfinger, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1997.
174. Hopfinger Maryla, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa o obrazu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
175. Howells Richard, *Visual Culture*, Polity Press, Cambridge 2003.
176. Jakubowska Małgorzata, *Teoria kina Gillesa Deleuze’a. Filozoficzna diagnoza kultury wizualnej XX wieku*, Rabid, Kraków 2003.
177. Jameson Fredric, *Czytanie bez interpunkcji: postmodernizm i tekst wideo*, przekł. Edyta Stawowczyk, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001.
178. Jameson Fredric, *Kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przekł. Julian Kutyła, w: *Współczesne teorie socjologiczne*, red. Aleksandra Jasińska–Kania. Lech M. Nijakowski, Jerzy Szacki, Marek Ziółkowski, tom 1/2, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006.
179. Jameson Fredric, *Postmodernizm jako kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przekł. Krzysztof Malita, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988, nr 4.

180. Jamroziakowa Anna, *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
181. Janicka Krystyna, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
182. Jankowska Małgorzata, *Film artystów. Szkice z historii filmu plastycznego i ruchu fotomedialnego w Polsce w latach 1957–1981*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2002.
183. Janssen Ruud, Higgins Dick, *TAM Mail – Interview Project*, [http://jas.faximum.com/library/tam/tam\\_43a.htm](http://jas.faximum.com/library/tam/tam_43a.htm) & [http://jas.faximum.com/library/tam/tam\\_43b.htm](http://jas.faximum.com/library/tam/tam_43b.htm)
184. Janz Bruce B., *Aesthetics and Visual Culture*, 2003, <http://pegasus.cc.ucf.edu/~janzb/aesthetics/>
185. Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
186. Jenkins Henry, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.
187. Jenks Chris (red.), *Visual Culture*, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 1995.
188. Kamhi Michelle M., *Rescuing Art from ‘Visual Culture Studies’*, „Aristos” January 2004, <http://www.aristos.org/aris-04/rescuing.htm>
189. Kellner Douglas, *Media Culture. Cultural Studies, identity and politics between modern and postmodern*, Routledge: Taylor & Francis Group London–New York 1995.
190. Kerckhove Derrick de, *Inteligencja otwarta. Narodziny społeczeństwa sieciowego*, przeł. Andrzej Hildebrandt, Ryszard Glegoła, Wydawnictwo Mikom, Warszawa 2001.
191. Kerckhove Derrick de, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł.: Witold Sikorski i Piotr Nowakowski, Wydawnictwo Mikom, Warszawa 2001.
192. Kirby Michael, *Czas jako tworzywo sztuki: estetyka awangardy*, przeł. Krzysztof Biskupski, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, red. Stefan Morawski, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1987, t. II.
193. Kita Barbara, *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*, Rabid, Kraków 2003.
194. Kita Barbara, *Papier – nośnik – medium*, w: *Słowo w kulturze mediów*, red. Zbigniew Suszczyński, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1999.
195. Kletowski Piotr, *Ryszard Wagner jako prekursor sztuki kinematograficznej*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 44.
196. Kluszczyński Ryszard W., *Awangarda: rozważania teoretyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.

197. Kluszczyński Ryszard W., *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999.
198. Kluszczyński Ryszard W., *Godard, Shaw, Mikami. Perspektywy widzenia*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35/36.
199. Kluszczyński Ryszard W., *Historie hybrydyzacji. Sztuka multimediów wobec procesów globalizacji kultury*, w: *Kultura w czasach globalizacji*, red. Małgorzata Jacyno, Aldona Jawłowska, Marian Kempny, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2004.
200. Kluszczyński Ryszard W., *Interaktywność – właściwość odbioru czy nowa jakość sztuki/kultury*, w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1996.
201. Kluszczyński Ryszard W., *Od konceptualizmu do sztuki hipermediów. Rozważania na temat modelu sytuacji estetycznej w sztuce multimedialnej*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1999.
202. Kluszczyński Ryszard W., *Od web.studies do antropologii nowej wizualności. Współczesne badania nad cyberkulturą*, „Kultura Współczesna” 2005, nr 1.
203. Kluszczyński Ryszard W., *Ontologiczne transgresje: sztuka pomiędzy rzeczywistością realną a wirtualną*, „Kultura Współczesna” 2000, nr 1/2.
204. Kluszczyński Ryszard W., *Słowo wstępne*, w: *(Nie)obecne granice*, red. Katarzyna Kuropatwa, Dagmara Rode, Rabid, Kraków 2003.
205. Kluszczyński Ryszard W., *Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Rabid, Kraków 2001.
206. Kluszczyński Ryszard W., *Sztuka mediów i sztuka multimediów albo o złudnych analogiach*, w: *Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym*, red. Beata Frydryczak, Instytut Kultury, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego, Warszawa–Zielona Góra 2000.
207. Kłys Tomasz, *Film fikcji i jego dominanty*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1999.
208. Koivunen Anu, Widding Söderbergh A., *Cinema Studies into Visual Theory?*, <http://www.utu.fi/hum/etvtiede/preview.html>
209. Kolarzowa Romana, *Przekroczyć estetykę. Tragiczność jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce początku XX wieku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Uniwersyteckich Universitas, Kraków 2000.
210. Kostyrko Teresa, *O kilku kwestiach w związku ze specyfiką przedstawień symbolicznych*, w: *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej*, red. Teresa Kostyrko, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.
211. Kostyrko Teresa, *Władysława Strzebińskiego «Teoria widzenia»*, w: *O nowoczesnej myśli estetycznej w Polsce*, red. Teresa Kostyrko, Instytut Kultury, Warszawa 1999.
212. Kostyszak Maria, *Istota techniki – głos Martina Heideggera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

213. Kowalska Bożena, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.
214. Kozielecki Józef, *Transgresja i kultura*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2002.
215. Krzemieniowa Krystyna, *Koncepcja doświadczenia estetycznego Theodora W. Adorno*, w: *Adorno: między moderną a postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Warszawa–Poznań 1991.
216. Książek Andrzej, *Sztuka przeciw Sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Wydawnictwo Akme, Warszawa 2001.
217. Książek-Konicka Hanna, *Semiotyka i film*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich „Ossolineum”, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.
218. Kuczyńska Alicja, *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Instytut Filozofii UW, Warszawa 1999.
219. Kurowicki Jan, *Fotografia jako zjawisko estetyczne. Wstęp*, Wydawnictwo „Adam Marszałek”, Toruń 1999.
220. Kurowicki Jan, *Kultura jako źródło piękna. Wprowadzenie*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 1997.
221. Kurowicki Jan, *Piękno jako wyraz dystansu. Wykład estetyki z perspektywy filozofii kultury*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Wrocław 2000.
222. Kurowicki Jan, *Wartości estetyczne fotografii. Wstęp*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2002.
223. Lewicki Roman, Ohnheiser Ingeborg (red.), *Intermedialność – Intermedialität*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001.
224. Lindsay Vachel, *The Art of the Moving Picture*, Liveright, New York 1970.
225. Lipkin Steve, *Technologia jako ontologia. Próba fenomenologicznego wyjaśnienia rozdzielczości obrazu telewizyjnego*, przeł. Tomasz Kalaga w: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
226. Lister Martin, Dovey Jon, Giddings Seth, Grant Iain, Kieran Kelly, *New media: A Critical Introduction*, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 2003.
227. Loska Krzysztof, *Wokół „Finnegans Wake”. James Joyce i komunikacja audiowizualna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.
228. Luhmann Niklas, *Pojęcie społeczeństwa*, przeł. Jan Winczorek, w: *Współczesne teorie socjologiczne*, t. 1/2, red. Aleksandra Jasińska-Kania, Lech M. Nijakowski, Jerzy Szacki, Marek Ziółkowski, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006.
229. Lyotard Jean-François, *Definiując postmodernizm*, przeł. Joanna Holzman w: *Postmodernizm – kultura wyczerpania*, red. Agnieszka Taborska, Marcin Giżycki, Akademia Ruchu, Warszawa 1988.

230. Malewicz Kazimierz, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. Stanisław Fijałkowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
231. Manovich Lev, *Awangarda jako software*, przeł. Iwona Kurz, „Kwartalnik Filmowy” 2001 nr 35/36.
232. Manovich Lev, *Język nowych mediów*, przeł. Piotr Cypryjański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.
233. Manovich Lev, *Ku archeologii ekrany komputerowego*, przeł. Artur Piskorz, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001.
234. Manovich Lev, *What is Digital Cinema?*, „Telepolis” 1997, No. 2. <http://www.heise.de/tp/english/special/film/6110/2.html>
235. Markowski Michał P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
236. Marquard Odo, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. Studia filozoficzne*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994.
237. Mash Melinda & Tickner Lisa (red.), *The Block Reader in Visual Culture*, wstęp: George Robertson, *Routledge: International Thomson Publishing Company*, London–New York 1996.
238. Mazierska Ewa, *Uwięzienie w teraźniejszości i inne stany postmodernistyczne. Twórczość Wonga Kar-Waia*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 1999.
239. McLuhan Marshall, *Wybór pism*, przeł. Karol Jakubowicz, red. Jacek Fuksiewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
240. McLuhan Marshall, *Wybór tekstów*, przeł. Ewa Różalska, Jacek M. Stokłosa, red. Eric McLuhan, Frank Zingrone, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001.
241. McLuhan Marshall, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. Natalia Szczucka, wstęp: Lewis H. Lapham, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004.
242. Melberg Arne, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. Jan Balbierz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2002.
243. Merleau-Ponty Maurice, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Renata Lis, Iwona Lorenc, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996.
244. Michałowska Marianna, *Fotografia – pismo sztuk intermedialnych*, w: *Słowo w kulturze mediów*, red. Zbigniew Suszczyński, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1999.
245. Michałowska Marianna, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004.
246. Miczka Tadeusz, *Ruch*, w: *Słownik pojęć filmowych, tom IX: Ruch – Czas – Przestrzeń – Montaż*, red. Alicja Helman, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1998.
247. Mirzoeff Nicholas *An Introduction to Visual Culture*, *Routledge: Taylor & Francis Group*, London–New York 2003.

248. Mirzoeff Nicholas, *Podmiot kultury wizualnej*, przeł. Mariusz Bryl, w: „Artium Quaestiones” XVII, red. Piotr Piotrowski, Wojciech Suchocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006.
249. Mirzoeff Nicholas, *The Subject of Visual Culture*, w: *The Visual Culture Reader*, red. Nicholas Mirzoeff, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 2002.
250. Mitchell W. J. Thomas, *Nie istnieją media wizualne*, przeł. Monika Bokiniec, „Panoptikum” 2006, nr 5.
251. Mitchell W. J. Thomas, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1995.
252. Mitchell W. J. Thomas, *Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej*, w: „Artium Quaestiones” XVII, red. Piotr Piotrowski, Wojciech Suchocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006.
253. Mitchell W. J. Thomas, *Showing seeing. A Critique of Visual Culture*, w: *The Visual Culture Reader*, red. Nicholas Mirzoeff, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 2002.
254. Mitchell W. J. Thomas, *What is visual culture?*, w: *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*, red. Irving Lavin, Princeton University Press, Princeton 1995.
255. Młodkowski Jan, *Psychologiczne aspekty przetwarzania informacji wizualnej*, w: *Informacja obrazowa*, red. Marek Ostrowski, Wydawnictwa Naukowo – Techniczne, Warszawa 1992.
256. Moholy-Nagy László, „*Theater, Cirrus, Variety*”. *Theater of the Bauhaus* [1924], przeł. Arthur S. Wensinger, w: *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality*, red. Randall Packer, Ken Jordan, W.W. Norton & Company, New York–London 2001.
257. Moholy-Nagy László, *Problemy nowego filmu*, przeł. Andrzej Gwóźdź, w: *Europejskie manifesty kina. Antologia*, red. Andrzej Gwóźdź, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.
258. Morawski Stefan, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.
259. Morawski Stefan, *Niewdzięczne rysowanie mapy. O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1999.
260. Morawski Stefan, *O swoistym procesie estetyzacji kultury współczesnej*, w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1996.
261. Müller Jürgen E. *Mediengeschichte Intermedial: Perspektiven, Postulate, Prognosen*, 2002; <http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Mueller/Mueller.htm>
262. Müller Jürgen E., *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, „Nodus”, Publikationen, Münster 1996.



263. Müller Jürgen E., *Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach*, w: *Współczesna niemiecka myśl filmowa. »Od projektowa do komputera«*. Antologia, red. Andrzej Gwóźdź, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 1999.
264. Münsterberg Hugo, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, przeł. Alicja Helman, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1990.
265. Murray-Brown Jemery, *Video Ergo Sum*, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001.
266. Nancy Jean-Luc, *La nouvelle sphère intermédiaire IV, Mémoires et Médiations. Entre L'Europe et les Ameriques*, Centre de recherche sur l'intermedialité (CRI), panel dyskusyjny i wideokonferencja, 9–13 października 2002, Montreal, <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/>
267. Neuman W. Russell, *The Future of the Mass Audience*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
268. Nycz Ryszard, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał P. Markowski, Ryszard Nycz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.
269. Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2000.
270. Ogonowska Agnieszka, *Metafory współczesności (1). Społeczeństwo nadzoru*, „Nowa Poliszczyna” 2004, nr 3/4.
271. Ogonowska Agnieszka, *Metafory współczesności (2). Społeczeństwo spektaklu*, „Nowa Poliszczyna” 2004, nr 5.
272. Ogonowska Agnieszka, *Międzyprzestrzenie dyskursu: intertekstualność i intermedialność. Analiza zjawisk w kontekście wybranych tekstów audiowizualnych, literackich i liternetowych*, „Przegląd Humanistyczny” 2006, nr 2.
273. Ogonowska Agnieszka, *Voyeurizm telewizyjny. Między ontologią telewizji a rzeczywistością telewidza*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2006.
274. Ogonowska Agnieszka, *We władzy dyskursu. Michel Foucault jako teoretyk telewizji*, „Przegląd Humanistyczny” 2005, nr 1.
275. Olechnicki Krzysztof, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
276. Owens C., *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. w: *Art After Modernism*, red. B. Wallis, The New Museum of Contemporary Art, New York–Boston 1984.
277. Ożóg Maciej, *Sztuka – widzialne wizerunki tajemnych i nadprzyrodzonych zjawisk. Film jako realizm totalny*, w: *Dialog sztuki dawnej i współczesnej*, red. Grzegorz Sztabiński, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1996.
278. Paetzold Heinz, *Pojęcie wzniosłości we współczesnej filozofii sztuki*, przeł. Marek Kwiek, w: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1994.

279. Paetzold Heinz, *Przemysleć awangardę: pomiędzy Bürgerem a Lyotardem*, przeł. Grzegorza Dziańskiego, w: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziański, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996.
280. Pasquier Marie-Claire, *Współczesny teatr amerykański*, przeł. Elżbieta Radziwiłłowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
281. Passeron René, *Encyklopedia surrealizmu*, przeł. Krystyna Janicka, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe – Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.
282. Passeron René, *Surrealizm*, przeł. Ewa Romkowska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2002.
283. Penny Simon, *Dwa tysiąclecia rzeczywistości wirtualnej*, przeł. Jadwiga Węgrodzka, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 1.
284. Perkowitz Sidney, *Empire of Light. A History of Discovery in Science and Art*, Joseph Henry Press, Washington D.C. 1996.
285. Petters Michael, *Inter-Media. Vielfalt und Reduktion*, (2001); [http://www.michael-petters.de/intermedia/zularb\\_a.pdf](http://www.michael-petters.de/intermedia/zularb_a.pdf)
286. Pękala Teresa, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000.
287. Pękala Teresa, *Estetyka jako filozofia pierwsza*, „Kultura współczesna” 2001, nr 2/3.
288. Pękala Teresa, *Media w poszukiwaniu przestania*, w: *Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym*, red. Beata Frydryczak, Instytut Kultury, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego, Warszawa–Zielona Góra 2000
289. Pfister Manfred, *Koncepcje intertekstualności*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4.
290. Piskor Stanisław, *Wizualizacja – konwencja – postawa*, w: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. Bożena Tokarz, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2002
291. Place Janey A. Petersen Lowell S., *Some Visual Motifs of Film Noir*, w: „Movies and Methods” (vol. 1, red. Bill Nichols, University of California Press, Los Angeles 1976.
292. Polit Krzysztof, *Sztuka awangardy w teoriach estetycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000.
293. Popczyk Maria, *Ogień*, w: *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. Krystyna Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2002.
294. Porębski Mieczysław, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
295. Porębski Mieczysław, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie Kraków 1986.
296. Prümm Karl, *Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder*, w: *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*, red. Rainer Bohn, Eggo Müller, Rainer Ruppert, Editions Sigma, Berlin 1988.

297. Przybylski Ryszard K., *Prześwit między przedmiotami*, w: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. Seweryna Wysłouch i Bogumiła Kaniewska, Poznań 1999.
298. Rapak Waclaw, *Bachtinowskie korzenie intertekstualności*, w: *Intertekstualność i wyobraźniowość*, red. Barbara Sosień, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Universitas, Kraków 2002.
299. Renaud Alain, *Obraz cyfrowy albo technologiczna katastrofa obrazów*, przeł. Barbara Kita i Edyta Stawowczyk, w: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
300. Rewers Ewa, *Ekran miejski*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997.
301. Rewers Ewa, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005.
302. Rogoff Irit, *Studying Visual Culture*, w: *The Visual Culture Reader*, red. Nicholas Mirzoeff, Routledge: Taylor & Francis Group, London–New York 2002.
303. Rosińska Zofia, *Blaustein. Koncepcja odbioru mediów*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001.
304. Różanowski Roman, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.
305. Ryzek Justyna, *Piękno w kulturze ponowoczesnej*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2006.
306. Rypson Piotr, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989.
307. Rypson Piotr, *Piramidy – słońca – labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2002.
308. Salt Barry, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza*, przeł. Alicja Helman, t. I–III, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2003.
309. Sandbothe Mike, *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001.
310. Scholem Gershom, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. Ireneusz Kania, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1997.
311. Shlain Leonard M., *Art & Physics: Parallel Visions In Space, Time, and Light, Perennial: An Imprint of HarperCollins Publishers*, New York 1993/2001.
312. Sitney P. Adams, *Structural Film*, „Film Culture” 1969, nr 47.
313. Sławiński Janusz, *Dzieło – Język – Tradycja*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Universitas, Kraków 1998.
314. Sobota Adam, *Konceptualność fotografii*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004.
315. Sobota Adam, *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2001.

316. Sośniak Tadeusz, *Sztuka – technika – wartości*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2001.
317. Spielmann Yvonne, *Hybridization. Some reflections on the technologies and aesthetics of Contemporary Media Cultures*, „Art Inquiry” *Recherches sur les Arts*, vol. V (XIV): *Cyberarts, Cybercultures, Cybersocieties*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2003.
318. Spielmann Yvonne, *Intermedia in Electronic Images*, „Leonardo” 2001, Vol. 34, No. 1.
319. Spielmann Yvonne, *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*, Wilhelm Fink Verlag, München 1998.
320. Spielmann Yvonne, *Klocki do intermedialnej teorii obrazu*, przeł. Andrzej Gwóźdź, w: *Współczesna niemiecka myśl filmowa. »Od projektowa do komputera«*. *Antologia*, red. Andrzej Gwóźdź, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 1999.
321. Stawowczyk Edyta, *O widzeniu, mediach i poznaniu. Słuczone lustra rzeczywistości*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002.
322. Stawowczyk Edyta, *Obraz w epoce systemów cybernetycznych*, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. Sław Krzemień–Ojak, Alicja Kisielewska, Zbigniew Suszczyński, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 1997.
323. Stawowczyk Edyta, *Obrazy, cyfry, analogi*, „Opcje” 1999, nr 2.
324. Stawowczyk Edyta, *Realizm fikcji, fikcja realizmu*, w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. Andrzej Gwóźdź, Sław Krzemień–Ojak, Wydawnictwo Uniwersyteckie TransHumana, Białystok 1998.
325. Sterling Charles, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. Joanna Pollakówna i Wiktor Dłuski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe & Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
326. Stoichita Victor I., *Krótką historia cienia*, przeł. Piotr Nowakowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001.
327. Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
328. Strzemiński Władysław, *Wybór pism estetycznych*, red. Grzegorz Sztabiński, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.
329. Sturken Marita & Cartwright Lisa, *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press Inc., Oxford–New York 2001.
330. Suszczyński Zbigniew, *Koniec „Galaktyki Gutenberga”*, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. Sław Krzemień–Ojak, Alicji Kisielewskiej i Zbigniewa Suszczyńskiego, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 1997.
331. Szczepańska-Pabiszczak Barbara, *Czy możliwa jest »estetyka poza estetyką«?*, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha – część 1*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.

332. Szczęsna Ewa, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, w: *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2004.
333. Śniecikowska Beata, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005.
334. Tarkowski Aleksander, *Internet jako technologia i wyobrażenie. Co robimy z technologią, co technologia robi z nami?* w: *Spółeczna przestrzeń Internetu*, red. Dominik Batorski, Mirosława Maroda, Andrzej Nowak, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej Akademica, Warszawa 2006.
335. Tatariewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
336. Tatariewicz Władysław, *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*, t. III, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1991.
337. Tatariewicz Władysław, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, t. I, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1985.
338. Tatariewicz Władysław, *Historia estetyki. Estetyka średniowieczna*, t. II, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989.
339. Taylor Lisa, Willis Andrew, *Medioznawstwo. Teksty, instytucje i odbiorcy*, przeł. Marek Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
340. Thompson Kristin, *Eisenstein's Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis*, Princeton University Press, Princeton & New Jersey 1981.
341. Tomaszczuk Zbigniew, *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii*, Wydawnictwo Kropka, Września 2003.
342. Toporow Władimir N., *Przestrzeń i rzecz*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2003.
343. Ullmann Ernst, *Leonardo da Vinci*, przeł. Aniela M. Konopacka, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1984.
344. Ulmer Gregory L., *O przedmiocie postkrytyki*, przeł. Piotr Mróz i Andrzej Warmiński, w: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. Maria Gołaszewska, t. IV, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994.
345. Uspienski Demianowicz Piotr, *Czwarty wymiar. Przegląd ważniejszych teorii i prób zbadania dziedziny niemierzalnego*, przeł. Hanna Prosnak, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
346. Vattimo Gianni, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.
347. Vinci Leonardo da, *Traktat o malarstwie*, przeł. Maria Rzepińska, w: *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, red. Jan Białostocki, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.

348. Virilio Paul, *Maszyna widzenia*, przeł. Barbara Kita, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001.
349. Virilio Paul, *Światło pośrednie*, przeł. Iwona Ostaszewska, w: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. Andrzej Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1994.
350. Wagner Richard, „*Outlines of the Artwork of the Future*”. *The Artwork of the Future*, przeł. William Ashton Ellis, w: *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality*, red. Randall Packer, Ken Jordan, W.W. Norton & Company, New York–London 2001.
351. Walker John A. & Chaplin Sarah, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester–New York 1997.
352. Webster Frank, *Theories of the Information Society*, Routledge, London–New York 1995.
353. Weinbren Graham, *Kino interaktywne, czyli podróż zastępcza*, przeł. Konrad Wirkowski, „Kino” 1999, nr 5.
354. Weinbren Grahame, *In the Ocean of Streams of Story*, „Millennium Film Journal” 1995, No. 28.
355. Welsch Wolfgang, *Estetyka i anestetyka*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo „Baran i Suszczyński”, Kraków 1998.
356. Welsch Wolfgang, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. Katarzyna Gulczalska, red. Krystyna Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005.
357. Welsch Wolfgang, *Głębia powierzchni*, przeł. Roman Kubicki, w: *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha – część 2*, red. Roman Kubicki, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.
358. Welsch Wolfgang, *Na drodze do kultury słyszenia?*, przeł. Krystyna Wilkoszewska, w: *Przemoc ikoniczna czy »nowa widzialność«*, red. Eugeniusz Wilk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.
359. Welsch Wolfgang, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł.: Roman Kubicki, Anna Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998.
360. Welsch Wolfgang, *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, przeł. Joanna Gilewicz w: *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*, red. Krystyna Zamiara, Marian Golka, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999.
361. Welsch Wolfgang, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, przeł. Joanna Gilewicz, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha – część 1*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.
362. Welsch Wolfgang, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, w: *Estetyka transkulturowa*, red. Krystyna Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2004.

363. Welsch Wolfgang, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, przeł. Berenik Suseł i Jacek Wietecki, w: *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha – część 2*, red. Roman Kubicki, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.
364. Wilk Eugeniusz (red.), *Methodology – Culture – Audiovisuality*, Instytut Kultury, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Warszawa–Katowice 1998.
365. Wilk Eugeniusz, *Ekrany pisma czy widzialności?*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. Andrzej Gwóźdź, Piotr Zawojski, Rabid, Kraków 2002.
366. Wilk Eugeniusz, *Kulturoznawstwo a »cultural studies«*. Pytania w perspektywie refleksji nad audiowizualnością, „Kultura Współczesna” 1999, nr 2.
367. Wilkoszewska Krystyna, *Anestetyka i estetyczne myślenie*, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha – część 1*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.
368. Wilkoszewska Krystyna, *Estetyki nowych mediów*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1999.
369. Wilkoszewska Krystyna, *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie*, w: *Estetyka transkulturowa*, red. Krystyna Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2004.
370. Wilkoszewska Krystyna, *Nowe inspiracje w estetyce drugiej połowy XX wieku*, w: *Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. Krystyna Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2000.
371. Wilkoszewska Krystyna, *Prefiksy w roli wyznaczników współczesności*, w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. Andrzej Gwóźdź, Sław Krzemiń-Ojak, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 1998.
372. Witek Piotr, *Kultura. Film. Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, Lublin 2005.
373. Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. Bogusław Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
374. Wolfram Eddie, *History of Collage*, Macmillan Publishing, New York 1975.
375. Woźnicka Zofia, *Problem kreacji i reprodukcji w filmie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983.
376. Wójcik Jerzy, *Światło. Propozycja ujęcia tematu. (Konspekt wykładów)*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7/8.
377. Wysłouch Seweryna, *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
378. Wysłouch Seweryna, *Literatura a sztuki wizualne. Problemy metodologiczne*, w: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. Jerzy Ziomek, Janusz Sławiński, Włodzimierz Bolecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.

379. Wysłouch Seweryna, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2004.
380. Wysłouch Seweryna, *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
381. Yamagata Hiroshi, *O estetyce trzeciego zmysłu – węchu*, przeł. Anna Śpiewak, w: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. Maria Gołaszewska, t. V, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1997.
382. Youngblood Gene, *Expanded Cinema*, Studio Vista, London 1970.
383. Zachariasz Andrzej L., *Przestrzeń kulturowa a pytanie o sposób jej istnienia i możliwości jej geometrii*, w: *Przestrzeń w nauce współczesnej*, red. Stefan Symotiu, Grzegorz Nowak, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, t. III.
384. Zajdel Jakub, *Ekran – obraz – wyświetlacz*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. Andrzej Gwóźdź, Piotr Zawojcki, Rabid, Kraków 2002.
385. Zajonc Arthur, *Catching the Light. The Entwined History of Light and Mind*, Oxford University Press, New York/Oxford 1993.
386. Zawojcki Piotr, *»Stara« estetyka w konfrontacji z nowymi mediami*, w: *Estetyczne przestrzenie przeszłości*, red. Anna Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1996.
387. Zawojcki Piotr, *Elektroniczne obrazoswiaty. Między sztuką a technologią*, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 2000.
388. Zawojcki Piotr, *Wewnątrz obrazów. Immersja zamiast iluzji*, w: *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, red. Maria Popczyk, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2005.
389. Zeidler-Janiszewska Anna, *Alegoria jako strategia sztuki w „odczarowanym”, świecie*, w: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996.
390. Zeidler-Janiszewska Anna, *Collage – forma, która pomieści bałagan? w: Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce*, red. Anna Jamrozikowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Poznań 1993.
391. Zeidler-Janiszewska Anna, *Estetyzacja świata jako rodzaj »Gesamtkunstwerku«? O koncepcji estetyzacji i anestetyzacji Odo Marquarda*, w: *Promieniowanie myślokształtów. Od estetyki do anestetyki*, red. Kazimierz Piotrowski, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 1998.
392. Zeidler-Janiszewska Anna, *»Kultura«, »kultury«, »transkulturowość». Kilka uwag o pojęciach i nie tylko*, w: *Od logiki do estetyki*, red. Roman Kubicki, Paweł Zeidler, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997.
393. Zeidler-Janiszewska Anna, *Między melancholią a żalobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1996.
394. Zeidler-Janiszewska Anna, *Nowe media – pretekst do umiarkowanego optymizmu?*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska,



- Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1999.
395. Zeidler-Janiszewska Anna, *Performatywizm i problematyka tożsamości. Próba teoretycznego umiejscowienia koncepcji Judith Butler*, w: *Nauka – humanistyka – człowiek. Prace dedykowane Profesor Krystynie Zamiarze w czterdziestolecie pracy naukowej*, red. Jerzy Kmita, Barbara Kotowa, Jacek Sójka, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2005.
396. Zielinski Siegfried, *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'Actes in History*, Amsterdam University Press, Amsterdam 1999.



## NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Niektóre fragmenty książki były już publikowane. Lista tych publikacji jest przedstawiona poniżej. Jednak wszystkie one zostały na nowo opracowane, często poszerzone i zmienione na potrzeby książki.

1. *Estetyka „mise-en-scène” kontra estetyka „mise-en-page” albo o dwóch estetykach obrazu elektronicznego* „Kwartalnik filmowy” 2006, nr 54–55.
2. *Estetyczne teorie intermedialności czy „estetyka intermedialności”? Próba określenia ram teoretycznych refleksji na temat intermedialności*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2006, nr 1.
3. *Przedmiot — światło — powierzchnia. O estetycznych aspektach „zdarzeń wizualnych”*, „Kultura Współczesna” 2006, nr 4.
4. *Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 2.
5. *Od poezji wizualnej do kina interaktywnego. O przedmiocie badań estetyki intermedialności*, w: *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007.
6. *„Visual culture studies” jako paradygmat refleksji kulturoznawczej w: Perspektywy badań nad kulturą i ich znaczenie dla formuły studiów kulturoznawczych*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007.
7. *Od intertekstualności do interkonetywności. Perspektywy refleksji nad intermedialnością w kontekście teorii tekstu i semiotyki*, w: *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. Iwona Kolasieńska-Pasterczyk, Eugeniusz Wilk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.



## INDEKS OSÓB

### A

Adorno Theodor W.  
Alberti Leon Battista  
Andrew J. Dudley  
Anger Kenneth  
Apollinaire Guillaume  
Arman Pierre  
Arnheim Rudolf  
Arp Hans  
Arystoteles  
Ascott Roy  
Aumont Jacques

### B

Bachtin Michaił  
Balbierz Jan  
Balbus Stanisław  
Balme Christopher  
Banasiak Bogdan  
Baran Bogdan  
Barker Chris  
Barnard Malcolm  
Barthes Roland  
Bartol Krystyna  
Bartorski Dominik  
Batko Zbigniew  
Baudrillard Jean  
Bauman Zygmunt  
Bazin André  
Bell David  
Bellour Raymond  
Belting Hans  
Benjamin Walter  
Bense Max  
Benveniste Emil  
Bergson Henry  
Bernatowicz Małgorzata  
Białostocki Jan  
Binkley Timothy

Biskupski Krzysztof  
Blusztajn Florian  
Bocian Marianna  
Boczar Mieczysław  
Bohn Rainer  
Bokiniec Monika  
Bolecki Włodzimierz  
Bolter J. David  
Bolz Norbert  
Bondone Giotto di  
Bonitzer Pascal  
Bordwell David  
Bosman David  
Brakhage Stan  
Bredekamp Horst  
Breton André  
Brogowski Leszek  
Brogowski Leszek  
Brown Calvin S.  
Brown Earle  
Bryl Mariusz  
Bryson Norman  
Brzeziński Krzysztof  
Brzozowski Tadeusz  
Bürger Peter  
Bussotti Sylvano  
Butler Judith

### C

Cage John  
Calek Szczepan  
Campos Augusto i Heraldo de  
Canudo Ricciotto  
Cartwright Lisa  
Cerone Pietro  
Chaplin Sarah  
Chmielecki Konrad  
Close Chuck  
Cobbing Bob  
Coburn Alvin J.  
Cordier Baude  
Couchot Edmond  
Courchesne Luc

Crimp Douglas  
 Cubitt Sean  
 Cypryński Piotr  
 Czartoryska Urszula  
 Czekalski Stanisław

**D**

Dali Salvador  
 Danekerts Ghiselin  
 Danto Arthur  
 Darley Andrew  
 Dąbrowska-Zydroń Jolanta  
 Dąbrowski Mieczysław  
 Deleuze Gilles  
 Demby Łucja  
 Dencker Klaus P.  
 Derrida Jacques  
 Dewey John  
 Dickie George  
 Dikovitskaya Margaret  
 Dłuski Wiktor  
 Dominguez Oscar  
 Dovey Jon  
 Dróżdź Stanisław  
 Duchamp Marcel  
 Dudzik Wojciech  
 Duro Paul  
 Dziemidok Bohdan

**E**

Eco Umberto  
 Eisenstein Siergiej  
 Elkins James  
 Elsaesser Thomas  
 Enzensberger Hans M.  
 Escobar Arturo  
 Evans Frederick  
 Evans Jessica

**F**

Feingold Ken  
 Fijałkowski Stanisław  
 Filiciak Mirosław

Filliou Robert  
 Fischer-Lichte Erika  
 Fiske John  
 Flusser Vilém  
 Forest Fred  
 Foucault Michel  
 Franek Krzysztof  
 Frère Jean-Claude  
 Fubini Enrico  
 Fuller R. Buckminster

**G**

Gadamer Hans-Georg  
 Gajewski Henryk  
 Garnier Pierre  
 Gauguin Paul  
 Giacometti Alberto  
 Gibbs John  
 Gibson William  
 Giddings Seth  
 Gierczak Aleksandra  
 Giżycki Marcin  
 Głowiński Michał  
 Godard Jean-Luc  
 Gogh Vincent van  
 Golka Marian  
 Gołaszewska Maria  
 Gołębiewska Maria  
 Gombrich Ernst H.  
 Gomringer Eugen  
 Goodman Nelson  
 Goodman Nelson  
 Grabowski Janusz  
 Grant Iain  
 Greenaway Peter  
 Greimas Algirdas J.  
 Grosseteste Robert  
 Grzeźczak Marian  
 Gržinic Marina  
 Gulczalska Katarzyna  
 Gustowska Izabella  
 Gutenberg Johannes

**H**

Habermas Jürgen  
 Hahn Marian  
 Hall Stuart  
 Haydn Józef  
 Heath Stephen  
 Hegel Georg W. F.  
 Heidegger Martin  
 Heim Michael  
 Hejmej Andrzej  
 Helman Alicja  
 Hendrykowski Marek  
 Henry Maurice  
 Herbert James  
 Holly Michael A.  
 Holofernes  
 Holzman Joanna  
 Hołówka Teresa  
 Howells Richard  
 Huhtamo Erkki  
 Husserl Edmund

**I**

Ingarden Roman

**J**

Jacyno Małgorzata  
 Jakubowska Małgorzata  
 Jameson Fredric  
 Jamroziakowa Anna  
 Janicka Krystyna  
 Jankowska Małgorzata  
 Janz Bruce B.  
 Jarman Derek  
 Jasińska-Kania Aleksandra  
 Jawłowska Aldona  
 Jenkins Henry  
 Jenks Chris  
 Jordan Ken  
 Joyce James  
 Judyta  
 Jurek Aleksandra

**K**

Kalaga Tomasz  
 Kalaga Wojciech  
 Kalinowski Konstanty  
 Kania Ireneusz  
 Kaniewska Bogumiła  
 Kant Immanuel  
 Karpow Allan  
 Kartezjusz (René Descartes)  
 Kar-Wai Wong  
 Kellner Douglas  
 Kelly Kieran  
 Kempny Marian  
 Kennedy Barbara M.  
 Kiepuszewski Łukasz  
 Kimula Magdalena  
 Kirby Michael  
 Kita-Huber Jadwiga  
 Kletowski Piotr  
 Klys Tomasz  
 Kmita Jerzy  
 Knapik Eugeniusz  
 Kocołowski Wojciech  
 Koivunen Anu  
 Kolař Jiří  
 Kolarzowa Romana  
 Kołodyński Andrzej  
 Kopacki Andrzej  
 Kosińska Marzenna  
 Kostkiewiczowa Teresa  
 Kostyrko Teresa  
 Kotowa Barbara  
 Kowalska Małgorzata  
 Koziński Józef  
 Kristeva Julia  
 Król Marek  
 Królak Sławomir  
 Kruszyński Zbigniew  
 Krzemieniowa Krystyna  
 Krzemień-Ojak Krystyna  
 Książek Andrzej  
 Książek-Konicka Hanna  
 Kubicki Roman

Kuczyńska Alicja  
Kuropatwa Katarzyna  
Kurowski Jan  
Kutyła Julian  
Kwaterko Mateusz  
Kwiek Marek  
Kwietniewska Małgorzata

**L**

Lachmann Piotr  
Landman Adam  
Lavin Irving  
Lessing Gotthold E.  
Lewicki Roman  
Leyko Małgorzata  
Lichtenstein Roy  
Lindsay Vachel  
Lipkin Steve  
Lis Renata  
Lister Martin  
Lorenc Iwona  
Loska Krzysztof  
Lothe Jolanta  
Lyotard Jean-François

**M**

Mach Jolanta  
Majewska Ewa  
Malewicz Kazimierz  
Malita Kryzsytof  
Man Paul de  
Manovich Lev  
Margolis Joseph  
Marin Louis  
Markowski Michał P.  
Marody Mirosława  
Marquard Odo  
Martinis Dalibor  
Mash Melinda  
Mathiesen Thomas  
Mazierska Ewa  
McLuhan Eric  
Melberg Arne

Merleau-Ponty Maurice  
Metz Christian  
Michalski Krzysztof  
Michałowska Marianna  
Miczka Tadeusz  
Migasiński Jacek  
Migmonneau Laurent  
Mikami Seiko  
Mirzoeff Nicholas  
Mitchell W. J. Thomas  
Mizera Janusz  
Młodkowski Jan  
Moholy-Nagy László  
Mon Franz  
Monet Claude  
Moog-Grünewald Maria  
Morawski Stefan  
Moxey Keith  
Mróz Piotr  
Müller Eggo  
Münsterberg Hugo

**N**

Nancy Jean-Luc  
Newman W. Russell  
Niedźwiedź Jakub  
Nijakowski Lech M.  
Niklas Urszula  
Nowak Andrzej  
Nowakowski Piotr  
Nurczyńska-Fidelska Ewelina  
Nycz Ryszard

**O**

Ogonowska Agnieszka  
Ohnheiser Ingeborg  
Okopień-Sławińska Aleksandra  
Oldenburg Claes  
Olechnicki Krzysztof  
Olszewski Mikołaj  
Oppenheim Meret  
Ostaszewska Iwona  
Ostrowicki Michał



Ostrowska Elżbieta  
 Ostrowski Marek  
 Owens Craig  
 Ożóg Maciej

**P**

Packer Randall  
 Paetzold Heinz  
 Paik Nam June  
 Pajackowska Claire  
 Panofsky Erwin  
 Pasquier Marie-Claire  
 Passeron René  
 Peach Joachim  
 Penny Simon  
 Pfister Manfred  
 Pierzchała Barbara  
 Pignatari Decio  
 Piotrowski Kazimierz  
 Piotrowski Piotr  
 Piskor Stanisław  
 Piskorz Artur  
 Pitrus Andrzej  
 Platon  
 Polit Krzysztof  
 Pollakówna Joanna  
 Popczyk Maria  
 Porębski Mieczysław  
 Propp Władimir  
 Prosnak Hanna  
 Prümm Karl  
 Przybylski Ryszard K.  
 Ptaszkowska Anna

**R**

Radziwiłłowa Elżbieta  
 Rapak Waclaw  
 Ratton Charles  
 Ray Man  
 Rek Jan  
 Renaud Alain  
 Rode Dagmara  
 Rodiek Christoph

Rodowick David  
 Rogoff Irit  
 Roloff Volker  
 Rorty Richard  
 Różalska Ewa  
 Ruppert Rainer  
 Rybczyński Zbigniew  
 Ryczek Justyna  
 Rypson Piotr  
 Rzepińska Maria

**S**

Sadza Agata  
 Salt Barry  
 Sandbothe Mike  
 Sartre Jean-Paul  
 Scholem Gershom  
 Schröter Jens  
 Schumann Robert  
 Schwitters Kurt  
 Shaw Jeffrey  
 Shlain Leonard M.  
 Sienkiewicz Piotr  
 Sikorski Janusz  
 Sikorski Witold  
 Sitarski Piotr  
 Sitney P. Adams  
 Siwiński Ireneusz  
 Skowron Zbigniew  
 Skwara Marek  
 Sławiński Janusz  
 Sobota Adam  
 Solt Mary E.  
 Sommer Christa  
 Sosień Barbara  
 Sosnowski Leszek  
 Sośniak Tadeusz  
 Sójka Jacek  
 Spoerri Daniel  
 Stawowczyk Edyta  
 Sterling Charles  
 Stoichita Victor I.  
 Stokłosa Jacek M.

Strawson Peter F.  
 Strzeмиński Władysław  
 Sturken Marita  
 Suchocki Wojciech  
 Susła Berenika  
 Szacki Jerzy  
 Szczepańska-Pabiszczak Barbara  
 Szczęsna Ewa  
 Szopa Grażyna  
 Sztabiński Grzegorz  
 Sztompka Piotr

## Ś

Śniecikowska Beata  
 Śpiewak Anna

## T

Taborska Agnieszka  
 Tararako-Grzesiak Dorota  
 Tarkowski Aleksander  
 Tatkiewicz Władysław  
 Taylor Lisa  
 Themerson Franciszka  
 Themerson Stefan  
 Thopmson Kristin  
 Tickner Lisa  
 Tierling Ewa  
 Toffler Alvin  
 Tokarz Bożena  
 Tolstoj Lew  
 Tomaszczuk Zbigniew  
 Toporow Władimir N.  
 Trznadel Jacek  
 Trzynadłowski Jan J.  
 Turner Victor  
 Tycjan

## U

Ulmer Gregory L.  
 Ulrichs Timm  
 Uspienski Demianowicz Piotr

## V

Vattimo Gianni  
 Veronese Paolo  
 Vinci Leonardo da  
 Virilio Paul  
 Vostell Wolf

## W

Wagner Richard  
 Walker John A.  
 Wallis Brian  
 Warhol Andy  
 Warmiński Andrzej  
 Webster Frank  
 Weinbren Grahame  
 Welles Orson  
 Wenders Wim  
 Wensinger Arthur S.  
 Węgrodzka Jadwiga  
 Widding Astrid S.  
 Wiertow Dżiga  
 Wietecki Jacek  
 Wilczyńska Agnieszka  
 Wirkowski Konrad  
 Wilk Eugeniusz  
 Williams Emmett  
 Willis Andrew  
 Winczorek Jan  
 Winniczuk Lidia  
 Winograd Peter  
 Winter Scalett  
 Witek Piotr  
 Wittgenstein Ludwig  
 Wojciechowski Jan St.  
 Wolfram Eddie  
 Wolicki Krzysztof  
 Woźnicka Zofia  
 Wójcik Jerzy  
 Wysłouch Seweryna

Z

Zajdel Jakub  
 Zajonc Arthur

Zamiara Krystyna  
Zarański Janusz  
Zawojski Piotr  
Zielinski Siegfried  
Zielińska Teresa  
Zieliński Marek  
Zingone Frank  
Ziomek Jerzy  
Ziółkowski Marek  
Zydorowicz Jacek

**Ż**

Żyłko Bogusław

