

MACIEJ GUTKOWSKI

SZTUKA W SPOŁECZEŃSTWIE SIECOWYM

Powstanie społeczeństwa sieciowego zasadniczo zmieniło strukturę ludzkiego doświadczenia we wszystkich ważnych dziedzinach życia i kultury. Manuel Castells w swoim przełomowym dziele *Społeczeństwo sieci* stworzył teoretyczną bazę pozwalającą na zrozumienie tej nowej rzeczywistości, w której żyjemy. Niniejszy artykuł jest próbą spojrzenia na sztukę współczesną jak na jeden z globalnych „przepływów”, używając pojęć Castellsa stworzonych do analizy rzeczywistości sieci. Wnioski nie są dla sztuki zbyt zachęcające.

Sztuka współczesna jest fenomenem tak złożonym, że uzasadnienie jakiegokolwiek sądu na temat wartości dzieła sztuki wymaga każdorazowo głębokiego namysłu nad kulturą. Takie założenie od razu implikuje, że tworzenie wartości w sztuce opiera się na pokrewnym mechanizmie, co tworzenie innych wartości w kulturze, a także że sama refleksja nad kulturą jest procesem problematycznym. Spróbujmy przyjrzeć się sztuce poprzez dominujące zjawiska kultury, takie jak powstanie społeczeństwa sieciowego. Być może przybliży to diagnozę specyficznych problemów sztuki – mam tu na myśli przede wszystkim problem autonomii sztuki, tak gorąco dyskutowany przez artystów i krytyków. Kanwą rozważań są 5. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie, które odbyło się w 2008 roku, oraz Manifest Nooawangardy ogłoszony jesienią 2009 roku¹.

Berlińskie Biennale rozgrywało się w kilku miejscach jednocześnie, było podzielone na fazę dzienną i nocną. W ciągu dnia można było zwiedzać miejsca prezentacji, a wieczorem uczestniczyć w imprezach związanych ze sztuką, takich jak np. wykłady tematyczne, instalacje, performance.

¹ *Manifest Nooawangardy* <http://www.obieg.pl/wydarzenie/13677> (07.09.2009).

Najważniejszy trop ideowy to konceptualizm, albo raczej refleksja nad sztuką o rodowodzie konceptualnym, co wyraża motto Biennale: „Gdy przedmioty nie rzucają cienia”. Nie chodzi tu bynajmniej o jakiś wymiar magiczny. Przedmioty nierzucające cienia to wytwory umysłu ludzkiego (trzeci świat Poppera), takie jak: metafory, język i formy estetyczne, a więc to, co stanowi podstawową materię sztuki konceptualnej. Dzieło sztuki konceptualnej to produkt mentalny; istnieje on przede wszystkim w świadomości odbiorcy, a nie jako przedmiot materialny, który jest jego aspektem wtórnym. Konceptualny ton Biennale zgadza się z dominującymi trendami w sztuce współczesnej, ale stanowi także formę prezentacji konceptualizmu – jest swoistą metainstalacją, wyczuwalną całością, której wartość jest większa od sumy części. Biennale jako dzieło sztuki konceptualnej to innowacja kuratorska, niezauważona przez krytyków, świadcząca o odwadze i kreatywności Adama Szymczyka – głównego kuratora. Paradoks Biennale polega na tym, jeśli przyjmujemy jego metakonceptualną formułę, że aby oddać sprawiedliwość sztuce, musi wystawiać prace reprezentatywne dla swojego czasu, a to, niestety, dzieła najczęściej nudne i słabe, i jak przystało na konceptualizm – mało widoczne.

Taksówkarz przez 15 minut z mapą na kolanie bezskutecznie krążył wokół przestrzeni Skulpturen Park w poszukiwaniu Biennale. W końcu zirytowany wyprosił mnie z taksówki. Wsiadłem i od razu natknąłem się na dzieło sztuki. Co mówi o sztuce i świecie Biennale w Berlinie?

Jako punkt odniesienia przyjmijmy klasyczny pogląd W. Tatarkiewicza²: sztuka jest częścią kultury, stanowi odrębną klasę zjawisk, jest wynikiem umiejętności artysty, a przedmiotem sztuki jest dzieło.

Sztuka a kultura

O kulturze współczesnej można pisać z wielu perspektyw, wybieram perspektywę Maunela Castellsa, ponieważ przedstawia procesy kulturowe w związku z najważniejszym zjawiskiem cywilizacyjnym, jakim jest rewolucja informatyczna lat 90. XX w. W swoim fundamentalnym dziele *Spółczesność sieci*³ Castells identyfikuje najistotniejsze składniki nowego porządku światowego. Chciałbym je przypomnieć dla jasności wywodu:

- Dominującym systemem organizacji społeczeństwa globalnego jest sieć informatyczna. Informacja jest podstawowym elementem tworzącym rzeczywistość społeczno-gospodarczą. Prototypowy

² W. Tatarkiewicz *Dzieje sześciu pojęć* Warszawa 2006.

³ M. Castells *Spółczesność sieci* M. Marody (tłum.) Warszawa 2008.

model struktury społeczeństwa sieciowego to oczywiście Internet. Sieci charakteryzują się tym, że są plastyczne (rekonfigurują się w zależności od celów i warunków działania); sieci są elastyczne (*scalability*) – mogą zmieniać swoją wielkość bez naruszenia funkcjonalności. Sieci działają na podstawie zerojedynekowej zasady inkluzji / ekskluzji: albo jest się w sieci, albo poza nią. Wreszcie sieci cechuje odporność na zniszczenie. Sieć nie ma jednego centrum. Podstawowe kody konfigurujące cele sieci znajdują się w wielu centrach jednocześnie; można je nazwać węzłami mocy. Zniszczenie jednego węzła powoduje automatycznie rekonfigurację całego układu wokół innego węzła. Sieci są otwartymi strukturami zorientowanymi na ekspansję i integrację nowych węzłów tak długo, jak długo istnieje możliwość uzgodnienia kodów wzajemnej komunikacji.

- Siecią rządzą węzły–zwrotnice (*nodes*). Władza, rozumiana jako strukturalna zdolność do narzucenia własnej woli, opiera się w sieci na dwóch mechanizmach. Po pierwsze, to zdolność programowania sieci wokół specyficznych celów. Po drugie, zdolność do łączenia różnych sieci w alianse poprzez wymianę wspólnych wartości, ustanawiania strategicznych celów, korzystania ze wspólnych zasobów. Synergia łączy sieci.
- Społeczeństwo sieciowe zorganizowane jest wokół różnorodnych przepływów o charakterze globalnym, takich jak: przepływ kapitału, technologii, informacji, symboli, wizualnych interakcji. Przepływy znoszą czas, dzieją się tu, teraz i zawsze; tworzą nowe doświadczenie czasoprzestrzeni – tzw. przestrzenie przepływów (*space of flows*). Fizycznie przepływy powstają wokół miejsc, które naturalnie katalizują ich efektywność. Są to przeważnie światowe metropolie, gdzie mieszka elita zarządzająca przepływami; w miejscach przepływów rozwinięta jest infrastruktura informatyczna i urbanistyczna. Ważną cechą miejsc przepływu jest ich otwartość na innowację, która zależy od liczby uniwersytetów, kapitału twórczego (odpowiednio wykształceni ludzie) i ogólnej tolerancji mierzonej np. *gay index*. Socjologowie zauważyli, że miejsca przepływu szczególnie rozwinięte, jak Dolina Krzemowa, wyróżnia wysoki stopień uczestnictwa homoseksualistów i artystów w życiu społecznym⁴.
- Jeśli rozumieć kulturę jako zbiór wartości i zasad, które motywują indywidualnych aktorów życia społecznego, to w społeczeństwie informatycznym podstawową wartością jest sam proces komunikacji symbolicznej, zorganizowany w przepływy dzięki różnym

⁴ R. Florida *The Rise of the Creative Class* New York 2004.

technologiom multimedialnym. Istotą tak pojętej kultury jest zdolność uzgadniania kodów komunikacji, umożliwiających mediację różnorodnych wartości i paradygmatów kulturowych. Stąd uczestnik społeczeństwa informatycznego musi przede wszystkim rozumieć dobrze operacyjny sposób funkcjonowania właściwych dla siebie sieci. Albo jest się w sieci, albo poza siecią. Materią kultury w społeczeństwie informatycznym jest rzeczywista wirtualność (*real virtuality*). Jak mówi Castells: „Jest to system, w którym rzeczywistość sama (tj. ludzka materialna i symboliczna egzystencja) jest całkowicie podporządkowana, w pełni zanurzona w wirtualnych obrazach świata pozorów (*make belief*). Doświadczenie w tym świecie jest komunikowane nie tyle poprzez formy wizualne, pojawiające się zwyczajnie na ekranie – one same stają się doświadczeniem” (tłum. M.G.)⁵.

Jeśli spojrzymy na sztukę z perspektywy globalnej, jak robi to Castells wobec różnych innych procesów, to trudno oprzeć się wrażeniu, że pojęcia i prawa społeczeństwa sieciowego stosują się w całej rozciągłości także do świata zjawisk artystycznych. Co widać z satelity krążącego wokół Ziemi?

Materialną infrastrukturą do prezentacji sztuki są instytucje artworldu. Sztuka jest niewidoczna, natomiast nie sposób przeoczyć monstrualnych muzeów, które jak grzyby po deszczu wyrastają w krajach rozwiniętych i rozwijających się, ani wielkich imprez artystycznych typu biennale w Wenecji czy Berlinie. To nie potrzeby estetyczne, cokolwiek by to znaczyło, ale pokrewieństwo artworldu z innymi przepływami globalnego porządku przesądza o jego rozwoju – przede wszystkim przepływ kapitału i technologii. Powstanie nowego muzeum można porównać do budowy autostrady; wokół niej powstaną inne inwestycje przyspieszające rozwój całej gospodarki. I na odwrót, instytucje sztuki chętnie towarzyszą wielkim inwestycjom, jako ich swoiste „estetyczne” dopełnienie. Nie bez powodu wybierają sobie globalne centra finansowe, takie jak Nowy York, Londyn, Dubaj czy Berlin.

Powstanie globalnego rynku kapitałowego sztuki jest faktem. W tym obiegu dzieło sztuki staje się towarem-informacją, którego wartość wyznaczają prawo popytu i podaży oraz położenie w sieci. Wybudowanie kilku muzeów w Chinach niechybnie podniesie ceny na surowce podstawowe, czyli sztukę dawną – to „złoto” artworldu, tezauryzacja podstawowa. W dalszej kolejności idzie sztuka współczesna – to „stal i ropa”, na tych surowcach pracują nowe muzea. Sztuka najnowsza, zwłaszcza sztuka konceptualna, to „instrumenty pochodne”, sekurytyzowane estetycznie przez galerie zajmujące się promocją tej sztuki. Tutaj widać naj-

⁵ M. Castells *Spółczesność sieci* wyd. cyt.

większą analogię do rynku kapitałowego. Awangarda kapitalizmu kognitywnego tworzy innowacyjne produkty bankowe, których wartość jest całkowicie umowna i zależy wyłącznie od percepcji klientów i instytucjonalnych kontekstów. Podobnie jest ze sztuką najnowszą – jej wartość zależy w dużym stopniu od faktu pojawienia się w towarzystwie rozpoznawalnej marki czy znalezienia się w aktualnie modnym trendzie wzrostowym. To zbliża sztukę do mody i reklamy, które z natury są funkcjonalne i bezpośrednio związane z cyrkulacją towarów.

Sieć artworldu skonfigurowana jest wokół promocji jako ważnego źródła wartości i istotnego celu aktywności. Promocja to proces medialno-symbolicznej wymiany, w wyniku którego walor finansowy dzieła zyskuje na wartości. Jak pisze Donald Kuspit, zawzięty krytyk sztuki współczesnej, którą nazywa postsztuką, „sztuka stała się konstrukcją psychospołeczną definiowaną przez swoją tożsamość instytucjonalną, wartość rozrywkową i komercyjny rozmach”⁶. Ten opis z punktu widzenia funkcjonowania społeczeństwa sieciowego jest zasadniczo zawężony, gdyż *implicite* przeciwstawia wartość estetyczną sztuki innym wartościom, jako coś sprzecznego z naturą sztuki. Tymczasem w społeczeństwie sieciowym tożsamość przedmiotów i zjawisk zależy od przepływów, w których są w danym momencie zapośredniczone, przepływy zaś niosą sploty różnorodnych wartości. Żadne zjawisko żyjące w sieci nie ma jednej tożsamości, tym bardziej sztuka. Do opisanego procesu promocji pasuje bardziej pojęcie spektaklu multimedialnego, który tutaj można określić jako sekwencyjne lub symultaniczne objawienie różnych tożsamości w wybranych przepływach. Raz jest to intensywna ekspozycja artysty w mediach, a innym razem specjalistyczna dyskusja krytyków w prasie fachowej, albo samo dzieło jako nośnik wartości estetycznych czy ideologicznych. Wypadkowa różnych impulsów buduje masę krytyczną, która w końcu wywołuje transakcję.

Kluczową pozycję w spektaklu promocyjnym zajmują wyspecjalizowane galerie, które uczestniczą w najważniejszych przepływach artworldu. O ile przepływy artystyczne widziane od strony kreacji są z natury otwarte, o tyle węzły mocy, wokół których odbywa się promocja, stanowią strukturę zamkniętą i mocno zhierarchizowaną; przypominają raczej układ hydrauliczny niż gwiazdne konstelacje. Już samo pojawienie się dzieła w ważnej galerii podnosi jego wartość. Ciśnienie w rurach jest tak duże, że przepływy (tutaj ten termin nabiera wręcz fizycznych właściwości cieczy) prą stale do góry; otwarcie zaworu od razu powoduje wytrysk wartości dodatkowej. Praktycznie każdy zakup z wyższego poziomu dowolnego dzieła zawsze podnosi wartość rynkową całej marki, czyli dzieła, artysty i galerii. Dystrybucja sztuki ma cha-

⁶ D. Kuspit *Koniec sztuki* Gdańsk 2006.

rakter hipertekstowy, gdy chodzi o sferę symboliczną, a hierarchiczny i pionowy, gdy chodzi o aspekt komercyjny.

Napędem dla promocji są różnego rodzaju dyskursy zarządzające wymianą symboliczną w artworldzie. Może to być dyskurs polityczny, np. władza a sztuka, estetyczny, feminizm, albo każdy inny dialog wypełniony jakimś ładunkiem energii społecznej. Dyskursy w sieci to trakcja wysokiego napięcia przesyłająca sensy od jednego węzła do drugiego. Dostarczanie dyskursom energii odbywa się głównie poprzez tradycyjne media, ale ważniejszy jest Internet jako najbardziej wydajny kondensator uwagi i znaczenia. Niektóre dyskursy nabierają własnej dynamiki i opowiadają umysły wszystkich aktorów niczym moda, tworzą specyficzne pola sensu, dzięki którym dzieła mogą zaprezentować swoją wartość. W artworldzie dyskursami steruje lobby krytyków i kuratorów; to oni dokonują kwalifikujących interpretacji sytuacji artystycznych. Artystą może być każdy, natomiast kuratorem z samonadania stać się nie można, trzeba być członkiem instytucji, która zorganizowana jest na wzór korporacyjny. Krytyk–kurator jako interfejs pomiędzy ważnym instytucjonalnym przepływem a artystą ma uprzywilejowaną pozycję i zagwarantowane bezpośrednio uczestnictwo w procesie twórczym.

Dyfuzja dyskursów tworzy konteksty dla dzieł sztuki. Można powiedzieć, że rzeczywistość artworldu jest utkana z kontekstów, do których artyści dorabiają dzieła. Wizualizacja tej sytuacji wyglądałaby następująco: dyskursy reprezentowane są przez portale, z których wyrastają linki do kontekstów, do których przyporządkowane są dzieła w wirtualu lub realu. Przewaga kontekstu nad dziełem jest oczywista – wystarczy pójść na dowolną wystawę sztuki współczesnej typu berlińskiego Biennale, gdzie bez przeczytania kilku tomów instrukcji i objaśnień znajdujące się na niej przedmioty lub zdarzenia nie mają większego sensu. Dla odbiorcy to prawdziwe wyzwanie. Zderzywszy się z dziełem, zaczyna rozpaczliwie szukać kontekstów; niekiedy dzieło jest w Warszawie, a kontekst w Nowym Jorku.

Z perspektywy globalnego społeczeństwa sieciowego kulturotwórcze znaczenie przepływów artystycznych jest nieistotne. Mówiąc o kulturotwórczych znaczeniach, mam na myśli nie tyle zdolność do wpływania na postawy poprzez wyrażanie wysokich wartości tradycyjnie kojarzonych z kulturą (np. prawda, piękno, dobro), ale zdolność do generowania dyskursów, które byłyby rozpoznawalne przez ważne węzły mocy. Kierunek jest odwrotny: to dyskursy generowane przez przepływy związane z wymianą władzy, kapitału i symboli stają się warunkiem istnienia sztuki.

Dzieło i artysta

Konsekwencją dominacji artworldu w procesie powstawania i dystrybucji sztuki jest przewaga dzieła nad artystą. Kontekst znajdzie zawsze dzieło, natomiast artysta nie zawsze wpisuje się w kontekst. Na gesty odmowy stać tylko najodważniejszych, co najczęściej równoznaczne jest z wyrokiem nieistnienia. Większość artystów podąża za dominującymi dyskursami, stąd zalew produkcji artystycznej, którą można określić jako generyczną. Termin „generyczny” rozumiem w znaczeniu, w jakim funkcjonuje on w przemyśle farmaceutycznym – lek generyczny to taki, który ma identyczną substancję czynną, co lek oryginalny, ale jest produkowany dopiero po wygaśnięciu patentu. Dla konsumenta nie ma to żadnego znaczenia, bo widzi tylko inną nazwę handlową tej samej substancji (której i tak najczęściej nie zna), natomiast efekt leczniczy jest ten sam. W sztuce współczesnej pozycję leku oryginalnego zajmuje „oryginalny dyskurs” reprezentowany przez określone dzieła. Dzieła te pojawiają się falami i równocześnie. Różnica między sztuką a farmacją w tej analogii jest taka, że dyskursu nie można opatentować, co powoduje, że dzieła oryginalne od razu stają się generykami.

Dotychczasowa historia sztuki pełna jest przykładów artystów, którzy poprzez swoją twórczość zmieniali paradygmaty myślenia o sztuce. Weźmy klasycznie Duchampa czy Warhola. Obecnie taka sytuacja jest niewyobrażalna, bo artysta w hierarchii artworldu jest ogniwiem pośrednim, chyba że jest sławny, ale wtedy *implicite* należy już do porządku korporacji. Doskonałą ilustracją jest kariera Damiana Hirsta i jego słynna praca *For the Love of God*. Jest to ludzka czaszka wykonana z ośmiu tysięcy diamentów i platyny. Hirst w brylantowo cyniczny sposób stawia w tej pracy pytanie o tożsamość „artysty sieciowego”. Aby stworzyć dzieło typu *For the Love of God*, artysta musi wystąpić w wielu rolach. Musi być strategiem – mieć jasność celów i środków do jego realizacji. Musi być kuratorem swojego dzieła, czyli umieścić je w nośnym dyskursie, który dzieło zaprezentuje i zinterpretuje. Musi być finansistą. Pozyskanie kredytu na zakup surowców na budowę czaszki to z pewnością kilka milionów funtów. Musi być instytucją – takie dzieło wykonać może tylko współpraca wielu działów – grupa utalentowanych rzemieślników sama nie podoła. Musi być sprawnym menedżerem, który jest w stanie zaprojektować i nadzorować procesy technologiczne. Musi być sprzedawcą, dobrze rozumieć „hydraulikę” artworldu i mieć pomysł marketingowy. Wreszcie musi być twórcą w znaczeniu tradycyjnie zarezerwowanym dla artysty, czyli mieć oryginalny pomysł.

Sztuka Hirsta pokazuje wprost, że tożsamość współczesnego artysty jest funkcjonalnie związana z wieloma rolami, z których rola twórcy

oryginalnego nie jest najważniejsza. Tak wygląda sztuka na szczytach; w dolinach ważność „ról nieartystycznych” i ich związek z przepływami nie jest tak oczywisty do czasu, gdy artysta osiągnie pewien poziom, na którym mgły rzędna.

Sztuka jako odrębna klasa zjawisk

Filozofia sztuki w reakcji na słynną fontannę Duchampa przez cały XX wiek starała się odpowiedzieć na pytanie, jakie są warunki istnienia dzieła sztuki. Jeden z najwybitniejszych filozofów sztuki ostatnich dekad XX wieku Artur Danto⁷ uznał, że interpretacja o charakterze historycznym, identyfikująca przedmiot jako dzieło, jest ontologicznie częścią dzieła. Interpretacja historyczna zakłada natomiast jakąś teorię sztuki, która dostarcza podstawowych narzędzi rozumienia sytuacji artystycznej w danym momencie dziejów. Innymi słowy, nie ma sztuki bez teorii, co odróżnia sztukę postmodernistyczną od sztuki poprzednich epok. Do takiego wniosku Danto doszedł, analizując sztukę konceptualną lat 60., która zakwestionowała przedmiotowość dzieła jako głównego nośnika znaczenia na rzecz czystej refleksji podmiotu poznającego. Dziełem może być wszystko, co ma szansę zaistnieć w polu świadomości: przedmiot estetyczny, idea, emocja, wrażenie zmysłowe, struktura. Sztuka to „ucieleśniona idea”, jak mawiał Duchamp, albo „sztuką jest to, do czego uda ci się przekonać innych, że jest sztuką”.

Do konceptualizmu przekonuje również polska artystka Agnieszka Kurant. Tak jak Hirst, który szyderczo wyznacza granice sztuki przedmiotowej, budując brylantowe czaszki, tak Agnieszka Kurant deprecjuje przedmiot–dzieło, czyniąc go niewidzialnym. Artystka w jednym ze swoich wywiadów mówi: „Zrobiłam wystawę kompletnie niewidzialnych prac. Ciekawiło mnie, jak mogę stworzyć coś przy minimalnej ekonomii – bez czasu, przestrzeni, bez pieniędzy”⁸. To dzieło nabiera w pełni sensu, gdy zgodnie z teorią Danto poznajemy poglądy artystki na sztukę. „Sztuka nie jest aparatem wytwarzającym skutek. Aby oddziaływać politycznie, sztuka musi się uwolnić od ciężących na niej zobowiązań do realizacji jakichkolwiek misji. (...) Sztuka po to wyzwoliła się od służenia instytucjom – Kościołowi, władcom, patronom, politykom – żeby mieć autonomię”⁹.

⁷ A. C. Danto *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki* L. Sosnowski (tłum.) Kraków 2006.

⁸ A. Kurant „O czym szczerkają papugi”. Wywiad w *Wysokich Obcasach* (24.09.2008).

⁹ Tamże.

Czy wyzwolenie sztuki od przedmiotu, jak to postuluje „wystawa niewidzialnych prac”, to ostatnie słowo konceptualizmu w sprawie autonomii sztuki? Ostatecznym wyzwoleniem byłaby sytuacja, gdyby wystawa została zrealizowana jedynie w głowie artystki, a nabył ją wirtualny kurator, również zatrudniony w tej samej głowie, choćby tylko na pół etatu i za fikcyjne pieniądze. W rzeczywistości historia miała nieco inny finał – jak relacjonuje sama artystka: „Pewnego dnia przyszli do mnie kuratorzy, którzy powiedzieli, że według nich jest to dzieło sztuki, a nie tylko wystawa, której jestem kuratorem, i zaprosili mnie, abym pokazała tę pracę w galerii Yvona Lamberta w Nowym Jorku”¹⁰. Ciekaw jestem, od kogo dowiedzieli się kuratorzy: od artystki Kurant czy od kuratorki Kurant? Odpowiedź jest ważnym przyczynkiem do problemu autonomii sztuki. W obu przypadkach wnioski nie są dla sztuki wyzwalające. Zredukowanie dzieła sztuki do czystej komunikacji pomiędzy artystą a kuratorem, niezapośredniczonej w fizycznym przedmiocie, poddaje go całkowicie władzy kuratorskiej, bo tylko kurator może zaprojektować konteksty, w których buduje się sens dzieła. Przemiana tej komunikacji w doświadczenie intersubiektywne, dostępne publiczności, wymaga „zainstalowania go” w strukturach instytucjonalnych zależnych od przepływów niekoniecznie artystycznych. Im bardziej dzieło jest konceptualne, tzn. oderwane od przedmiotu fizycznego, tym bardziej wymaga instytucjonalnej prezentacji. Agnieszka Kurant, próbując uwolnić dzieło sztuki od przedmiotu i instytucji, bezwiednie udowodniła, że sztuka konceptualna jest w istocie całkowicie zależna od instytucji artworldu w sensie ontologicznym (identyfikacja zjawiska jako dzieła sztuki) i ekonomicznym (dostarczenie koniecznej infrastruktury do prezentacji).

Manifest Nooawangardy / Nowa Autonomia Sztuki

Interesującym dopełnieniem przedstawionego opisu kulturowej sytuacji sztuki współczesnej jest wspomniany już Manifest Nooawangardy. Manifest był pokłosiem seminariów poświęconych związkowi sztuki, twórczości i nauki prowadzonych przez profesora Andrzeja Nowaka przy udziale artystów i intelektualistów¹¹. Pod manifestem podpisał się między innymi Edwin Bendyk, jeden z pionierów „myślenia sieciowego” o kulturze¹², a także cytowana już Agnieszka Kurant – bojowniczką o autonomię sztuki. Manifest Nooawangardy jest dokumentem ważnym z wielu powodów – skupię się niniejszym na kilku wątkach.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Rozmowa z Łukaszem Rondudą <http://www.obieg.pl/wydarzenie/13677> (07.09.2009).

¹² E. Bendyk „Kody kultury w epoce cyfrowej” *Kultura Współczesna* 2005 1(43).

Po pierwsze, to przemyślana odpowiedź teoretyczna na sytuację artysty wobec dominacji sieci społecznych. Artysta jawi się tu na równi z innymi twórcami i menedżerami sieci. Jest to wniosek zbieżny z socjologicznymi analizami dokonanymi przez R. Florida, który wprowadza pojęcie *creative class*¹³ – klasy twórców odpowiedzialnej za generowanie innowacji.

Po drugie, pokazuje, na czym polega transfer wartości dodatkowej sztuki ze sfery prywatnej artysty do sfery publicznej sieci społecznej. „Warunkiem zawłaszczenia potencjalnej wartości dodatkowej ukrytej w wydarzeniu aktu sztuki jest proces gramatyzacji. Polega on na uhistorycznieniu wydarzenia aktu sztuki przez wprowadzenie go w struktury języka i komunikacji społecznej, tak by mógł się stać przedmiotem procesu produkcji kognitywnej”¹⁴. Proces gramatyzacji może mieć „różnych agentów”, jak perswadują twórcy manifestu, w zależności od strategicznych dyskursów, w jakich pojawia się akt twórczy.

Po trzecie, manifest na nowo stawia pytanie o autonomię sztuki, mając pełną świadomość, że ta autonomia z punktu widzenia działania sieci jest niemożliwa. W pierwszym zdaniu czytamy: „**Sztuka jest laboratorium rzeczywistości.** W tym rozproszonym laboratorium powstają nowe formy bycia i nowe formy wiedzy poszerzające granice rozumienia, odczuwania i wyobrażania rzeczywistości. Sztuka jest eksperymentalną praktyką pozwalającą na przekraczanie logiki zastanego *status quo*. Praktyka ta często świadomie zakłada błędzenie. Akt sztuki, czyli **akt twórczej pracy artysty / artystki ma naturą paradoksu.** Artyści i artystki są poddani obowiązującym w systemie rzeczywistości prawom i determinizmom, a jednocześnie poprzez twórczy akt sztuki wykraczają poza granicę tego systemu, określając nowe kierunki jego rozwoju”¹⁵. W ostatnim akapicie czytamy: „Oto więc stajemy przed głównym paradoksem kapitalizmu kognitywnego. Niestety perwersyjnym warunkiem jego istnienia jest tworzenie nowego poprzez wydarzenia aktów sztuki, co gwarantuje jedynie autonomia sztuki. Jednocześnie warunkiem zawłaszczenia wartości dodatkowej jest włączenie sztuki i artystów do systemu produkcji kognitywnej, co prowadzić musi do pozbawienia sztuki autonomii. Na mocy jednak samej istoty wydarzenia, system jest o krok przed sztuką. Sztuka zachowa tak długo swą przewagę nad systemem, jak długo artyści / artystki zachowają autonomię. Źródłem przewagi sztuki nad systemem jest jej autonomia. Źródłem autonomii sztuki jest autonomia artystek i artystów”¹⁶.

¹³ R. Florida *The Rise of the Creative Class* New York 2004.

¹⁴ *Manifest Nooawangardy* <http://www.obieg.pl/wydarzenie/13677> (7.09.2009).

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

Manifest Noowangardy jest aktem dramatycznym, bo ukazuje granice systemowe, w obrębie których wolność twórcza staje się problematyczna. Analiza rzeczywistości kapitalizmu kognitywnego w relacji do sztuki i artystów zatrzymuje się na konstatacji, że warunkiem autonomii sztuki jest autonomia artystów. Ale nie stawia już pytania o warunki autonomii artystów (i ich specyficznej tożsamości), jakby obawiając się, że to pytanie wobec praktyki społecznej sztuki, zdominowanej przez różne interesy sieciowe, jest po prostu pytaniem retorycznym. Ale spróbujmy je postawić. Skoro wyrazem autonomii artystów jest tworzenie artystycznej wartości dodatkowej, to co jest warunkiem twórczości w społeczeństwie sieciowym?

Odpowiedź jest paradoksalna, jak przystało na złożoną naturę kognitywnej produkcji: tworzenie wartości dodatkowej jest możliwe dzięki świadomości estetycznej, choć świadomość estetyczna ma niewiele wspólnego ze sztuką. Ma natomiast bardzo dużo wspólnego z autonomią i tożsamością człowieka w wirtualnych sieciach społecznych.

Świadomość estetyczna, albo lepiej – estetyzacja świadomości – stała się przedmiotem badań dla kilku generacji intelektualistów; można powiedzieć, że dziedzictwu postmodernizmu zawdzięczamy dogłębną analizę związków kultury i epistemologii zorientowanej estetycznie. Wolfgang Iser ogłosił wręcz nastanie paradygmatu estetycznego, argumentując, że wiedzę w starożytności wywodzono z bytu, w nowożytności ze świadomości, w nowoczesności z języka, w „dzisiejszych czasach zdaje się przejście do paradygmatu estetycznego”¹⁷. W ogromnym skrócie estetyczne przesłanki tożsamości ludzkiej w estetycznym paradygmacie wywodzą się z trzech źródeł.

1. Zwiększające się znaczenie symbolicznej reprezentacji tożsamości. Powstanie społeczeństwa sieciowego opartego na Internecie stworzyło dla aktora życia społecznego nowe możliwości interpretacji i budowania własnej tożsamości w jakościowo nowy sposób, gdyż istnieje on w wielu rzeczywistościach jednocześnie. Najważniejsza jest interakcja w Internecie, albowiem publiczna prezentacja tożsamości na forum wirtualnym ma z natury charakter symboliczny, wysoce umowny i często anonimowy. Skutkuje to nieznanym dotąd poczuciem twórczej swobody w kształtowaniu swojego wizerunku, lub wielu wizerunków, w zależności od przepływów, w których uczestniczy. Wizerunek publiczny to jeszcze nie jest tożsamość, natomiast w sieci wizerunek nabiera charakteru tożsamości ze względu na swój autonomiczny, interaktywny i otwarty charakter. Od strony aktora jego wirtualny wizerunek przekłada się na realne zaspokajanie potrzeb zawodowych i osobistych, ma więc zasadnicze znaczenie dla jego egzystencji. Przede wszystkim jednak uświadamia

¹⁷ W. Iser *Estetyczne podstawy myśli współczesnej w: Estetyka poza estetyką* K. Guzalaska (tłum.) Kraków 2005.

narracyjny i interakcyjny charakter tożsamości jako konstruktu zależnego od samego aktora. Jak pisze Giddens: „Tożsamość to nie jakaś cecha wyróżniająca, ani nawet zbiór cech, posiadanych przez jednostkę. Tożsamość to refleksyjne rozumienie życia w kategoriach własnej biografii”¹⁸. A możliwości tworzenia narracji tożsamościowych są w sieci nieskończone. Nie chodzi tu tylko o tworzenie awatarów czy innych reprezentacji, ale skalibrowanie wyobraźni i nabycie odpowiedniej wrażliwości, która umożliwia tworzenie własnych, osobistych narracji. W tym sensie tożsamość staje się otwartym projektem transformującym, który zakorzeniony jest w macierzy hipertekstowej i który promieniuje coraz bardziej na interakcje w realu. Na pewno staje się w coraz większym stopniu podstawowym źródłem sensu i znaczenia. A to jest najważniejsze kryterium tożsamości według Castellsa¹⁹.

2. Systematyczna kolonizacja psychiki ludzkiej przez cyberkulturę, która posługuje się wirtualnym obrazem jako medium zapośredniczającym doświadczenie. Rzeczywistość wirtualna Castellsa to nic innego jak hiperrzeczywistość Baudrillarda, w której rządzą symulakry, czyli formy, w których zaciera się ontologiczna różnica pomiędzy przedmiotem a jego wizualną reprezentacją. Jak pisze Baudrillard: „Wówczas cały system przechodzi w stan nieważkości, stając się jedynie czystym symulakrem – nie jest nierzeczywisty, lecz jest symulakrem, to znaczy nie może już zostać wymieniony na to, co rzeczywiste, lecz wymienia się sam na siebie w nieprzerwanym obiegu pozbawionym referencji i granic”²⁰. Film *Matrix* braci Wachowskich modelowo opisuje mechanizm funkcjonowania świadomości w wirtualnej rzeczywistości, w której ludzie ulegają złudzeniu, że żyjąc, realizują jakieś swoje ważne potrzeby. W istocie podstawowym *ratio* ich egzystencji jest zasilanie komputerowego software’u, czego nie są świadomi. Czar filmu polega na zabawie z widzem, który do końca nie wie, co jest rzeczywistością, a co iluzją – właśnie w takim świecie żyjemy.

3. Otwartość wirtualnych sieci na wszelkie eksperymenty, bo pluralizm jest wpisany w hardware systemu. To jest szansa, ale i jednocześnie zagrożenie. Jeśli połkniemy „czerwoną pigułkę”, to otwiera się świat technologicznej przemocy, estetycznej wirtualizacji, okrojonej tożsamości i dehumanizacji. Jeśli zażyjemy „niebieską pigułkę”, dramat egzystencji rozgrywa się jako konflikt ludzkich wartości. To wokół nich zbudowane są autonomiczne struktury społeczne i tzw. ludzki świat. Na tym poziomie energia, kreatywność, świadomość społeczna, polityczna determinacja to główne czynniki przemian. Widać to na przykładzie wie-

¹⁸ A. Giddens *Nowoczesność i tożsamość* A. Szulżyńska (tłum.) Warszawa 2001.

¹⁹ M. Castells *Spółczesność sieci* wyd. cyt.

²⁰ J. Baudrillard *Symulakry i symulacja* S. Królak (tłum.) Warszawa 2005.

lu oddolnych ruchów antyglobalistycznych i alterglobalistycznych, które dzięki organizacji sieciowej stworzyły potężne nurty kulturowe, będące zwiastunem nowych światopoglądów. Mam tu na myśli, idąc za Castellem²¹, ruchy ekologiczne, feministyczne, religijno-fundamentalistyczne (Al-Kaida), narodowo-wyzwoleńcze (Zapatyści, Ruch Wyzwolenia Tybetu). Ten sam rodowód ma wiele inicjatyw artystycznych, między innymi Manifest Noowangardy.

W społeczeństwie sieciowym tożsamość ludzka jest uwikłana w dramatyczną antynomię. Z jednej strony, aktor ma niespotykaną wcześniej w historii możliwość kształtowania swojej własnej rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej dzięki symbolicznej i wizualnej naturze rzeczywistości sieciowej, a z drugiej – jest coraz bardziej zależny od sieci, która narzuca mu role i język, żeby nie powiedzieć: operacyjny software.

Już na początku lat 80., czyli przed erą Internetu, Baudrillard zauważył: „Nasza prywatna sfera przestała być sceną, gdzie odgrywa się dramat podmiotu w konfrontacji z przedmiotami i swoim własnym wizerunkiem. Nie jesteśmy już dramaturgami ani aktorami, ale istniejemy jako terminale w wielu sieciach” (tłum. M.G.)²². Mówiąc o prywatnej sferze, Baudrillard *implicite* odsyła nas do pojęcia osobowości jako swoistego centrum zarządzania życiem człowieka, które również jest w stanie wyznaczyć sferę prywatną. Osobowości przeciwstawione jest pojęcie terminala, czyli perspektywa sieci, której osobowość jest totalnie podporządkowana. Ekstremalnie rzecz ujmując, świadomość ludzka zostaje całkowicie zdeterminowana przez interesy sieci – człowiek staje się antroposoftware'em. Metafora ludzkiego terminala, jak przystało na Baudrillarda, jest paradoksalna, natomiast ostro ukazuje problemy wolności i determinizmu, w które uwikłany jest sieciowy człowiek.

Nie wszystko jednak stracone. Antynomia zawarta w „sieciowej tożsamości” jest do przezwyciężenia na gruncie estetycznym. Samorealizacja oparta na tożsamości refleksyjnej ma szansę spełnienia w kulturze informacjonizmu tylko jako projekt artystyczny, albowiem suwerenne funkcjonowanie w sieci informatycznej wymaga świadomości estetycznej i postawy twórczej *per se*.

Mocnym argumentem na rzecz tej tezy jest zjawisko „etyki hakerskiej”, opisanej i nazwanej przez fińskiego socjologa Pekka Himanena²³. To nie kolejna metafora z gatunku *science fiction*, ale twarda rzeczywistość. Himanen zauważył, że kulturę informacjonizmu tworzą programiści, dla których pisanie programów jest czystą twórczością, na podobieństwo twórczości artystycznej, przygodą w świecie idei i symboli, a nie zaspo-

²¹ M. Castells *Spółczesność sieci* wyd. cyt.

²² J. Baudrillard *The Extasy of Communication* New York 1987.

²³ P. Himanen *The Hacker Ethic* New York 2001.

kajaniem potrzeb funkcjonalnych. Haker to nie kryminalista, jak chcą go piętnować korporacyjni obrońcy praw autorskich, ale programista–innowator – artysta sieci, obrońca wolności twórczej. Od przeciętnego aktora życia społecznego odróżnia go właśnie to, że aktor przyjmuje rolę, a haker je pisze. Interakcja z software’em, który jest produktem umysłu hakera, dla użytkownika staje się medium jego osobistego doświadczenia, a nawet transformacji. Hakerzy „pracują” w rytm swojej twórczej weny, „just for fun”; cechują ich pasja poznawcza i swoboda artystyczna wyrażona w indywidualnym stylu komunikacji, wyborze tematów i form wizualnych. Dzieła hakerów mają z natury charakter społeczny, gdyż powstają przy współdziałaniu innych członków sieci informatycznych. Skutkuje to powstaniem konstelacji relacji społecznych skupionych wokół różnych wartości – często to właśnie wartości „specyficznie ludzkie”, takie jak wolność, niezależność, godność. Dobrym przykładem jest budowa systemu operacyjnego Linux / Unix, który umożliwia powstanie alternatywnej wobec wielkich korporacji kultury informatycznej.

Tożsamość aktora w sieci wyznacza jego dzieło, bo jest ono wytworem samoświadomości i przekłada się na jego autonomiczną pozycję. Produkt twórczej pracy hakera ma cechy dzieła sztuki, biorąc pod uwagę genezę, motywy i społeczne oddziaływanie. Aby osiągnąć poziom twórczej samoświadomości, artysta sieci musi mieć pojęcie o funkcjonowaniu swojego „ja” w różnych kontekstach rzeczywistości sieciowej oraz rozumieć związek pomiędzy narracją, językiem i formą, bo jego dzieło to gra z formą *per se*. A to zakłada świadomość estetyczną rozumianą bardzo tradycyjnie jako przyjemność z kontemplacji form symbolicznych. Ta komunikacyjna ekstaza może zaprowadzić czasem artystę–hakera do więzienia, ale społeczne potępienie artystów w przeszłości, w perspektywie historycznej, wychodziło im raczej na dobre. Ponadto tylko świadomość estetyczna jest w stanie sprostać kalejdoskopowo zmieniającej się sieciowej hiperrzeczywistości. Sprostać, to znaczy stworzyć własne indywidualne formy myślenia, komunikacji i działania.

Wnioski

1. W trakcie ostatnich 50 lat pojęcie sztuki radykalnie zmieniło swoje znaczenie; jest to szczególnie widoczne w społeczeństwie sieciowym. To, co dla Tatarkiewicza było oczywistymi cechami sztuki, historycznie ukształtowanymi przez 2500 lat, dla nas jest problematyczne, jeśli nie anachroniczne. Sztuka nie stanowi już odrębnej klasy zjawisk, co udowodnił konceptualizm, który w sieci rozkwita. Dziełem sztuki może być wszystko, zwłaszcza gdy zamienia się w komunikację, dlatego nie musi

być wynikiem specyficznego rzemiosła artysty. Znaczenie „warsztatu artystycznego” traci na rzecz umiejętności społecznych artysty i specjalistycznej wiedzy teoretycznej, łączącej go z dominującymi dyskursami. Dla przedmiotu estetycznego najistotniejszy jest kontekst instytucjonalny, który identyfikuje go jako dzieło sztuki, dlatego kurator staje się ważniejszy od artysty, bo to on tworzy strategiczny kontekst dzieła. A zatem kurator staje się twórcą, a artysta wykonawcą, choć czasami te dwie funkcje pełni ta sama osoba. Wreszcie nawet udział sztuki w kulturze staje się problematyczny, bo zasadniczo zmieniły się wartości rozwijające kulturę.

2. W dobie informacjonizmu sztuka jest częścią kultury tylko o tyle, o ile funkcjonuje w ważnych przepływach. Dzieło sztuki zamienione w komunikację, zgodnie z prawami sieci, może być rozpoznane tylko przez węzły mocy, które mają w tym swój interes. Dlatego problem znaczenia sztuki w społeczeństwie sieciowym, jak słusznie wskazują społecznie zaangażowani teoretycy sztuki (np. Artur Żmijewski²⁴), to przede wszystkim problem władzy, a dopiero później interpretacji artystycznej.

Sztuka współczesna nie jest autonomiczna w sensie możliwości uzasadnienia swojej wartości kategoriami artystycznymi, ugruntowanymi w dyskursach estetycznych, bo te są nieistotne. Przekonywująco pokazała to już Maria Anna Potocka w książce *Estetyka kontra sztuka*²⁵, choć w nieco innej perspektywie. Natomiast przepływy artystyczne mogą być autonomiczne, jeśli przez autonomię rozumieć zdolność do realizacji swoich własnych celów i interesów. Te cele mogą być dowolne w zależności od kuratorsko-sieciowych splotów. W tej perspektywie sztuka to rodzaj globalnej subkultury, kompatybilnej z innymi systemami kognitywnego kapitalizmu, dodająca im lekkości i kolorytu.

3. Autonomia artysty w sieciach społecznych zależy od jego zdolności „programowania” sieci. Nie różni się w tym od innych „kreatywnych podmiotów społecznych”, które walczą o autonomię. Dzieło artysty podlega „gramatyzacji” tak samo jak inne „akty twórcze” kapitalizmu kognitywnego, np. powstanie kredytów subprime, które funkcjonowały, opierając się na subtelnej architekturze estetycznej.

W społeczeństwie sieciowym artystą programującym jest każdy na miarę swoich możliwości. Wiedza zaczerpnięta z estetycznego pojmowania świata ujawnia struktury znaczeniowe, których wykorzystanie leży w żywotnym interesie aktora. Ci, którzy są zainteresowani przeżywaniem życia zmysłowo, sięgają do estetyki wrażeń, a ci nastawieni refleksyjnie i poszukujący światopoglądu mogą dotrzeć do estetyki jako źródła wiedzy o świecie²⁶. Refleksja nad sztuką konceptualną przybliży ten

²⁴ A. Żmijewski „Stosowane sztuki społeczne” *Krytyka Polityczna* 11–12.

²⁵ M.A. Potocka *Estetyka kontra sztuka* Warszawa 2007.

²⁶ W. Welsch *Estetyczne podstawy myśli współczesnej* wyd. cyt.

cel, gdyż konceptualizm pokazuje lokalność i kontekstualność wszelkich sensów, co dobrze współbrzmi z doświadczeniem życia w przepływach i z ideologią postmodernistyczną. Dobrze znany postulat Josepha Beusa, że wszystko jest sztuką i każdy jest artystą, znalazł wreszcie swoje spełnienie. Pytając dzisiaj o autonomię artysty sieciowego, pytamy o wolność człowieka w ogóle.

4. Hegemonia wirtualnego obrazu prowadzi do ogromnej inflacji wszelkiej formy, którą siłą rzeczy próbuje się ująć estetycznie. Zmienia się natura tworzenia map mentalnych rzeczywistości, bo obraz i hipertekst wypierają język w wytwarzaniu interakcji z siecią rzeczywistością. Opisanie procesów komunikacji w modelach wirtualnych wykracza poza tradycyjną problematykę teorii poznania, gdzie sens rozgrywa się pomiędzy podmiotem a przedmiotem. Postmodernizm ze swoimi multiperspektywicznymi i semiologicznymi metodologiami przygotował grunt epistemologiczny do zrozumienia nowej rzeczywistości, natomiast jego znaczenie powoli się wyczerpuje, bo słabnie prymat tekstu i myślenia pojęciowego w tworzeniu reprezentacji.

Dominacja „narracji sieciowych”, pomimo subiektywnego poczucia ich plastyczności, w stopniu przemożnym i nieokreślonym determinuje świadomość indywidualną. Nie wiadomo, jak matriks sieciowy łączy się z matriksem neuronalnym w mózgu, choć są już czynione poważne próby zrozumienia tego zjawiska²⁷. Dlatego pojęcie dyskursu, kluczowe dla zrozumienia sztuki, wymaga nowego teoretycznego opracowania, odrywającego go od tradycyjnej postmodernistycznej bazy filozoficznej w kierunku nowoczesnych analiz z obszaru socjologii, psychologii społecznej, neurofizjologii i kognitywistyki.

Art in the Network Society

The rise of the network society has substantially changed the structure of human experience in all important fields of life and culture. In his ground-breaking trilogy entitled *The Rise of the Network Society*, Manuel Castells has created a theoretical framework for understanding this new reality we live in. The article attempts to regard contemporary art as one of the global flows, which is a term coined by Castells to describe the network reality. As far as art is concerned, conclusions drawn from this analysis are unappealing.

Maciej Gutkowski – e-mail: m.gutkowski@mepha.com

²⁷ M. Castells *Communication Power* New York 2009.