

JOLANTA DĄBKOWSKA-ZYDRŃ

STATUS DZIEŁA W PRZESTRZENI MIX-MEDIALNEJ

Opozycja mediów tradycyjnych i nowych (najczęściej utożsamianych z terminem media elektroniczne) wpłynęła paradoksalnie na powstanie szczególnego fenomenu artystycznego. Przestrzeń potraktowana została jako narzędzie kreacji dzieła o sprzężeniu zwrotnym: wysyłającym impulsy, ale i chłoniącym te, które do niego docierają. Posługując się nią jako narzędziem, artysta wprowadza nas w stan niepewności co do charakteru samego dzieła. Tak naprawdę nie mamy pewności, gdzie ono jest zakorzenione, skoro „zawieszono” zostało na wielu obiektach o nieokreślonej hierarchii, bez podpowiedzi, kogo uznać za autora, jak je zapisać i utrwalić. Tę szczególną przestrzeń nazwać możemy mix-medialną. Wyznacza ona nowy porządek w sztukach nie tylko wizualnych. W jego ramach mieści się twórczość Christiana Marclaya, a wcześniej Merce’a Cunninghama, Roberta Rauchenberga, Johna Cage’a i innych. Rozszerzenie przestrzeni artystycznej wydaje się procesem ciągłym i nieskończonym, przestrzeń mix-medialna jest jedynie etapem w tej ciągłości.

W obszarze refleksji związanym ze współczesną praktyką artystyczną ujawnia się z coraz to większą wyrazistością zatarcie dychotomii pomiędzy autotelicznością dzieła a jego heterotelicznością. Wynika to z faktu, że autoteliczność dzieła odnosi się także do skomplikowanej, pełnej interakcji zwrotnych sytuacji komunikacyjnej, w którą zostało ono, z woli artysty, uwikłane. Wykracza ono zatem poza stosunkowo prosty model eksplikacji *per se*, nie porzucając przy tym tajemnicy właściwej jedynie konkretnemu dziełu. Sens przełamania autoteliczności wyprowadzić można z podglądów Johna Deweya, uważającego, że „środki wyrazu w sztuce nie są ani obiektywne, ani subiektywne. Chodzi bowiem o nowe do-

świadczenie, w którym pierwiastki subiektywne i obiektywne współdziałają ze sobą w takim stopniu, że ani jedno, ani drugie nie istnieją same przez się”¹.

Jednym z symptomów rozchwiania statusu dzieła jest usytuowanie go w nowej przestrzeni: polimedialnej, wskazującej na różne, ale wyraźnie określone media konstytuujące odbiór sztuki, czy mix-medialnej, tworzącej konglomerat powiązanych ze sobą i trudnych do rozszczepienia mikroprzestrzeni wizualnych, sensualnych, audialnych i innych. Nelson Goodman w niezwykle ważnej książce *Languages of Art*² pisał, iż „to, czego dowiadujemy się dzięki sztuce, czujemy w kościach, nerwach i mięśniach, jak również pojmujemy umysłem”³. I chociaż uwaga filozofa nie odnosiła się do formowania nowej przestrzeni medialnej, intuicyjnie może ona prowadzić do takiej konstatacji. Przestrzeń mix-medialna ustanawia nowy status dzieła – jest ono zarówno jej rezultatem, jak i kreatorem.

Sytuacja artystyczna rozgrywająca się w przestrzeni mix-medialnej nie powinna, w moim przekonaniu, zostać utożsamiona jedynie z dziełem mix-medialnym, kierującym uwagę na media jako środki kreacji. Taki rodzaj przestrzeni prowokuje bowiem do podjęcia co najmniej kilku problemów badawczych, określających zarówno samą sztukę mix-medialną, jak i jej osadzenie w tradycyjnych mediach, względnie jego brak, oraz próbę wyodrębnienia przynajmniej kilku różnych poziomów dzieła w ramach omawianej przestrzeni.

Tradycyjna przestrzeń medialna wobec sztuki mix-medialnej

W skomplikowanym i uwarunkowanym coraz to nowymi kontekstami świecie wizualnym pytanie o status dzieła sztuki wydaje się kwestią drugorzędną. Można by się zastanowić, czy ma ono jeszcze sens. Otóż ma. Pożądane jest nie tylko w komunikacji między uczestnikami procesu „stawania się” dzieła w jego bycie intencjonalnym, lecz potrzebne jest również marszandom i historykom sztuki, krytykom oraz estetykom. Nie deprecjonując roli intuicji i doświadczenia, należy stwierdzić, że brak dyskursu o sztuce powoduje uczucie pustki. Nie oznacza to, w moim przekonaniu, że warunkiem koniecznym zaistnienia dzieła jest jego zwerbalizowanie czy dokumentacja.

¹ Podaję za: C. Freeland *Czy to jest sztuka?* R. Bartoń (tł.) Poznań 2004 s. 184.

² N. Goodman *Languages of Art* Indianapolis 1976.

³ C. Freeland, wyd. cyt. s. 184.

Joseph Margolis, pytając o ontyczną strukturę dzieła, przyjmuje dwa sposoby rozstrzygnięcia tej kwestii. „Przede wszystkim dzieła sztuki (tak jak osoby, działania i zdania) nie są w pełni określone, ale dają się, co charakterystyczne, interpretować w Intencjonalny sposób, gdyż własności Intencjonalne nie są w pełni określone. (...) Po drugie, pomimo tego stwierdzenia i mimo posiadania takiej natury, dzieła sztuki są dość *ograniczone co do ilości*, dają się zindywidualizować i zmieniają swoją tożsamość”⁴.

Dwuogoniskowy byt dzieła zdaje się odpowiadać jego statusowi, nie posiada jednak wymiaru uniwersalnego i nawet nie rości sobie do niego prawa. Wręcz przeciwnie. Nieco dalej Margolis dodaje trzecią uwagę, stanowiącą zakwestionowanie dwu poprzednich. Zauważa, że „warunki wyznaczające granice interpretacyjnego dyskursu, zarówno wtedy, gdy rozważana jest stałość odniesienia, jak wówczas, gdy rozważa się, co należy skonstruować jako milczące cechy (naturę) konkretnego dzieła, same są wytyczane w zgodzie z etycznymi (Stillich) praktykami (...) bądź przez poparcie tej czy innej krytycznej ich rewizji”⁵.

Struktura intencjonalna dzieła w ujęciu Margolisa poszerza, a właściwie ustanawia obszar artystyczny danego wytworu jako nieskończony, przenosząc odpowiedzialność za jego istnienie na wspólnotę osób i procesów je tworzących.

Nie sposób nie zauważyć, jak bardzo powyższe stwierdzenie, a zwłaszcza teza o konieczności złączenia osób i procesów konstytuujących dzieło poprzez spełnienie się w jednym czasie, powiązane jest ze stosunkowo młodą sztuką, powstałą na bazie happeningu i performance’u. Sztukę mix-medialną i performance łączy wiele. Przede wszystkim można wy prowadzić obie, zgodnie z szeroko dyskutowanym stanowiskiem Rose-Lee Goldberg, z niektórych form happeningu (często utożsamianych zresztą z performance’em)⁶. Klasycznym podłożem dla powstania przestrzeni mix-medialnej był m.in. głośny happening z udziałem Merce’a Cunninghama, Roberta Rauschenberga i przygodnego psa, a także nie mniej sławna kompozycja Cage’a *4’33* w wykonaniu Dawida Tudora. W tym pierwszym zdarzeniu zasadniczą rolę odegrał brak wyraźnie spre-

⁴ J. Margolis *Relatywizm i względność kulturowa* M. Jakubczak (tł.) [w:] *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki* K. Wilkoszewska (red.) Kraków 2004 s. 87.

⁵ Tamże.

⁶ Spór dotyczył głównie lansowanej przez autorkę tezy o rewolucyjnym, nastawionym na zerwanie z tradycją charakterze performance’u oraz wznowieniu idei konceptualnych. Szerzej na ten temat: R. Goldberg *Performance Art. From Futurism to the Present* London 1988.

cyzowanego związku treściowego pomiędzy czynnościami wykonywanymi przez wszystkich uczestników: Cage czytał Mistra Eckharta, Tudor grał na fortepianie, Rauschenberg nastawiał stare płyty w gramofonie, a na suficie odtwarzano filmy, z których jeden, przedstawiający zachód słońca, przesuwany był ku dołowi w miarę obniżania się realnej pozycji słońca na niebie. W tym samym czasie Merce Cunningham znajdował się poza sceną, komponując i tańcząc wśród zgromadzonej publiczności.

Polimedialność stanie się wkrótce jedną z bardziej znaczących cech performance'u. Znakomitą egzemplifikacją nagromadzenia różnych środków i narzędzi artystycznej ekspresji były działania amerykańskich performerów, takich jak Joan Jonas czy Laurie Anderson, którzy połączyli w jednym dziele video, diapozytywy, śpiew, taniec, a także spontaniczne wystąpienia opisujące wizualnie fragmenty własnej biografii, przemyslenia, dramaty. Powstała zatem przestrzeń mix-medialna, mimo że media elektroniczne odgrywały rolę zdecydowanie drugoplanową w stosunku do osoby autora. Rodzi się zatem pytanie, czy przestrzeń mix-medialna jest wynikiem, kontynuacją tradycyjnej przestrzeni medialnej, czy też stanowi jej opozycję. A może jest wszystkim tym i czymś jeszcze więcej? I jaka jest w obliczu tych problemów relacja przestrzeni mix-medialnej do pojedynczego dzieła stworzonego w różnych mediach? A zatem, czy przestrzeń mix-medialna oczyszcza poszczególne jej składniki, czy je zaciera?

Po obejrzeniu wystawy *Inside the Visible* w Whitechapel Gallery w 1966 roku jeden z krytyków napisał: „po tej wystawie ani historia, ani teoria, ani praktyka sztuki nie będą już wyglądały tak samo”⁷. Jeżeli pominiemy feministyczny aspekt wystawy – eksponowane były tam prace 37 artystek tworzących w różnych latach dwudziestego wieku – to istotą jej wyda się poszukiwanie śladów pamięci zatartych przez sztywność granic, które ustawia język. Stało się to możliwe poprzez świadome użycie przestrzeni jako medium scalającego różne media, w których artystki zawarły swoje wypowiedzi. Każde z dzieł uwikłane zostało w specyficzny kontekst znaczeniowy, wzbogacany sąsiedztwem innych eksponatów.

Dla Susan Hiller są to znaki pozbawione sensu i znaczenia, które stanowią elementy osobliwej dekoracji. W pracy *Ellan* (1982) wykorzystuje ona białe znaki pisma automatycznego, świecące w dużych czarnych panelach zawieszonych na ścianie. Przedmiotom towarzyszy głos wypowiadający nierozpoznawalne słowa. W taki sposób artystka buduje

⁷ P. Leszkowicz *Korespondencja z Londynu* [w:] „Magazyn Sztuki” 1996 nr 4 s. 224–245.

oralno-wizualne dzieło lettrystyczne, a także przestrzeń mix-medialną. Carrie Nae Weems przedstawiła trzy skórzane, wyścielone aksamitem szkatułki (*From the very Beginning*). Otwierając je, słyszymy tekst mówiony ciepłym, kobiecym głosem, w tle słychać śpiewy i afrykańskie rytmy. Autorka próbuje zrekonstruować specyficzne cechy kultur afrykańskich, zatartych przez unifikującą kulturę masową. Obraz stworzony przez kulturę masową podlega konfrontacji z kulturą autentyczną, zamkniętą w czarnoskórych skrzyneczkach.

Inside de Visible wydaje się w sposób bezpośredni odpowiadać wyzwaniom stawianym przez świat rozsypujących się wartości, reaguje na historyczne, kulturowe i etniczne konteksty tego świata. Przesłaniem wystawy staje się próba odnalezienia w sztuce i poprzez sztukę różnych miejsc i różnych przestrzeni obecnie zagubionych, ale istniejących w podświadomości.

O ile refleksja teoretyczna dotyczy wielu stanowisk badawczych i jest nadbudowana nad bardzo różnymi dziełami z przestrzeni mix-medialnej, o tyle próbę typologii statusu dzieła w tej przestrzeni staram się przeprowadzić, opierając się na wyraźnie skryształizowanej sztuce Christiana Marclaya (ur. 1955) – amerykańskiego twórcy, który posługuje się na tyle różnorodnymi mediami, że status powstającego dzieła rysuje się na coraz to nowym poziomie. Szczególną wagę przywiązuję do statusu dzieła na poziomie odczuć, przeczuć oraz na poziomie intencji. Marclay komponuje prace w oparciu o złożone relacje między przedmiotem, dźwiękiem, fotografią, video i filmem. Jest autorem wielomedialnych kolaży, rzeźb, malarstwa oraz performance'ów. Uważany jest za prekursora użycia jako artystycznego medium płyt gramofonowych i odtwarzaczy w celu stworzenia dźwiękowego kolażu.

Centralną pracę retrospektywnej wystawy Christiana Marclaya w UCLA Hammer Museum (2003) stanowił *Video Quartet* (2002), w którym twórca zmiksował wybrane filmy, podobnie jak DJ miksuje nagrania. Powstała 17-minutowa projekcja, będąca kalejdoskopową tapetą często zabawnych znaków i dźwięków. Skala pracy była monumentalna – składały się na nią cztery emisje symultanicznie odtwarzanych podkładów muzycznych do ponad stu filmów, rozmaite formy dźwiękowe: od śpiewu aktorów i performerów, rytmu stepowania, muzyki instrumentów, po dźwięki samochodów i spadających ze schodów blaszanych puszek. Odbiorca nie był w stanie podążyć za impulsem identyfikacji różnych znanych mu postaci: Arthura Rubinsteina, Elvisa Presleya, Marii Callas, Julie Andrews czy Marylin Monroe, mógł jedynie biernie uczestniczyć w kakofonii dźwięków i obrazów.

Status dzieła na poziomie odczuć

Marclay rozpoczyna od zestrzajania instrumentów, następnie prowadzi nas przez szczyty i doliny różnych dźwięków ku *crescendo* wybuchów wysokiego C. Unika przytłoczenia nadmiarem akustycznego chaosu poprzez rozwinięcie czystych tematów, takich jak dźwięki prostych instrumentów lub śpiew wokalistów – słowa „yes” lub „no” w enigmatycznej rozmowie. Dźwięki porządkują obrazy, które stanowi kilka clipów przeskakujących z ekranu na ekran. Całość przyjmuje wyraźną wizualną i słuchową formę oraz strukturę. Zwiężle i odseparowane od oryginalnego kontekstu obrazy nie posiadają znaczenia, a doświadczenia odbiorców nakazują spojrzeć na działanie artystyczne jak na abstrakcję, aktywną i rytmiczną bezpostaciowość.

Doświadczenie wizualne i foniczne powstaje bardziej na poziomie odczuć niż intelektu. Tam plasuje się zatem i status dzieła.

Status dzieła na poziomie przeczuć

Christian Marclay często nie odnosi się do aktualnego dźwięku, lecz do jego potencjalnej możliwości. Prezentacja z UCLA stwarza wrażenie, że nie ma tu nic stałego, skończonego albo że nie ma takiej płyty gramofonowej, której artysta nie poddałby próbie użycia poprzez złamanie, zamalowanie, chodzenie po niej, umieszczenie w prasie drukarskiej lub skrobanie po powierzchni. Kiedy Marclay odchodzi od wszechobecnych płyt CD, stwarza nowe dzieło: buduje rodzaj fontanny z taśm magnetofonowych, które przewija aż do oczyszczenia, a następnie opakowuje nimi skrzypce. Nowe/stare myślenie – styl Christo, ale z przecuciem, że zapis muzyczny na taśmach jest możliwy do odtworzenia, a skrzypce mogą wydać dźwięk. Albo odwrotnie: wytarte taśmy magnetofonowe nawet przy największym natężeniu dźwięku wydadzą jedynie szmer, a skoro tak, to i skrzypce są obiektem martwym, nigdy nie zagrają.

Powstają także wyszukane w formie, a jednocześnie przedziwne zniekształcone obiekty rzeźbiarskie – instrumenty, na których nie można zagrać, bębny o silnie rozrośniętym trzonie, stworzonym jakby dla wielkoluda, akordeon przypominający wyglądem chińskiego noworocznego smoka, odwrócone powierzchnie gitary. Poprzez przeróbki instrumentów Marclay prowokuje odbiorcę, chce, aby wyobraził on sobie, w jaki sposób można zagrać na wymyślonym i przekształconym instrumencie – obiekcie sztuki – oraz jaki wyda on dźwięk.

Jest w tych instrumentach wyraźne odwołanie do fortepianu Josepha Beuysa, instrumentu ubranego w szary pokrowiec na meble. Carol Diehl zauważa: „jak wiele z Marclayowskich instrumentów, fortepian Beuysa posiadał delikatnie antropomorficzny wygląd z powodu takiego przykrycia pedałów, że sugerowały one buty. Kiedy zobaczyłam zwykły fortepian w pokoju, natychmiast wiedziałam, że jest to właśnie fortepian, nic więcej. Jednak, kiedy oglądam go w filcowym pokrowcu, automatycznie wyobrażam sobie dźwięk, jaki może wydać”⁸. Niezwykle silne przecucie towarzyszy pracy *Drumsticks (Paleczki do bicia w bęben)*, obiektowi wykonanemu ze szkła. Niemożliwe jest neutralne przyglądanie się ich formie bez uzmysłowienia sobie niewygodny użycia: każdemu uderzeniu towarzyszyłoby złamanie i dźwięk kruszonego szkła.

Na poziomie przecuć mogą zostać odebrane mix-medialne, mobilne obiekty peruwiańskiego rzeźbiarza, związanego z postsurrealistycznym ruchem Phases, Fabiana Sanchez. Posługuje się on gotowymi, metalowymi elementami starych maszyn do szycia. Artysta łączy poszczególne ich części w taki sposób, że za sprawą wyglądu i nadanego im ruchu zaczynają przypominać fantastyczne zwierzęta. Owe ziemskie i pozaziemskie stwory poruszają łapkami, wysuwają języki i oczy, odkrywając w swoim wnętrzu pulsujący mechanizm – serce dzieła.

Mamy silne przecucie, że oto obcujemy ze światem możliwym do zaistnienia, światem ożywionym, chociaż irracjonalnym. Jednocześnie emanuje on urokliwym pięknem koronkowego metalu, delikatnych ornamentów barwnych, drgających drucików i sprężynek, przesuwających się tarcz. Maszyna do szycia, przedmiot służący człowiekowi do wykonywania konkretnej pracy, nabrała nowych wartości – wartości innego wymiaru, gdzie to, co „martwe”, poprzez artystyczne przetworzenie „martwym” być przestaje.

Zestawienie Marclaya z Sanchezem jest w pełni uprawomocnione nie tylko z uwagi na kreowanie nowej przestrzeni: mobilnej, wizualnej i akustycznej. W „Journal of Contemporary Art” ukazał się wywiad Jonathana Selingera z Marclayem. Krytyk sztuki zapytał wprost o związki jego dzieł z obiektami dadaistycznymi i surrealistycznymi. Artysta przyznał, że niebawale trudno jest oddzielić twórczość od historii sztuki, zresztą ma w swoim dorobku prace, które są pod wyraźnym wpływem Cage’a czy Duchampa; wywodzą się z tradycji, ale i stanowią jej część. „Dla mnie – opowiada Marclay – związki z surrealizmem opierają się na subtelnych powiązaniach z erotycznym kontekstem obiektów, który

⁸ C. Diehl *Mixmaster* “Art in America” 2003 No. 9 s. 90.

podkreślali Duchamp, Max Ernst czy Picabia. Mechaniczna jakość płyt jest dla mnie bardzo ważna. Adapter jest perfekcyjnym urządzeniem na podobnej zasadzie jak *kawalerowie* w Duchampowskim rozumieniu”⁹.

Status dzieła na poziomie intencji – odejście czy powrót do materii?

„Ważne jest, aby przedmiot był wizualnie atrakcyjny, ponieważ wciąga on w swoją obecność ludzi bez względu na ich związki z dziełem”¹⁰. Stwierdzenie Marclaya leży na antypodach Duchampowskiego poszukiwania przedmiotu neutralnego tak na poziomie wyglądu, jak i emocji. Sięgając pamięcią do dzieciństwa, artysta przypomina sobie, że pierwszą płytą, która wywarła na nim trwałe wrażenie, był *White Album* Beatlesów. Okładka płyty nawiązywała do sztuki konceptualnej i została wykonana przez brytyjskiego pop-artystę Richarda Hamiltona, który pozostawał w tamtym okresie pod silnym wpływem Duchampa. Wpływ ten był o wiele większy od tego, na jaki mógłby przystać Marclay w swym poszukiwaniu wizualnej atrakcyjności rzeczy z intencją wyzwolenia emocji odbiorczych.

Stąd zwrot od Duchampa ku dziełom Beuysa i Jaspersa Johnsa. W rzeźbie *Glasses* (1991) artysta zastępuje soczewki okularów słuchawkami telefonicznymi na podobnej zasadzie, na jakiej Johns umieścił mówiące usta w oprawkach okularów – *The Critic Sees* (1961). W pracy *Boneyard* (1990) Marclay pokrywa podłogę galerii białymi gipsowymi słuchawkami telefonicznymi na wzór Nancy Graves, która rozrzuciła w ten sposób kości.

Prace o takim charakterze określa Marclay jako *art puns* (artystyczne dwuznaczności). Wydają się mieć charakter jednorazowy, są krótkim impulsem, zadrapaniem odbiorcy. Ciężar „zamknięcia” ich działania spoczywa na odbiorcy. Marclay, kierując się intencją zadrażnienia przestrzeni i zadrażnienia w sferze odbioru, jest może bliższy przedmiotowi, otwiera o wiele więcej odniesień niż puszki zupy Campbella.

W mix-medialnej przestrzeni, która powstaje na poziomie intencji, rzeczywistość obiektów zdaje się naginać do wymogów świata wewnętrznego – wedle André Bretona – „ludzkiego, rządzącego prawami pragnienia, podsuwając mu [odbiorcy] z całego bogactwa możliwości,

⁹ [Http://www.jca-online.com/marclay.html](http://www.jca-online.com/marclay.html).

¹⁰ C. Diehl, wyd. cyt. s. 90.

jakimi dysponuje, właśnie te i tylko te, które są odpowiedzią na najgłębsze dążenia, potrzeby i oczekiwania danej jednostki ludzkiej”¹¹. Zanim w takiej sytuacji ściśła relacja między tym, co realne, a tym, co wyobrażone.

Konkluzje

Oczekiwano, że wraz z pracami wykorzystującymi technikę holografii zniknie dystans między podmiotem/widzem a przedmiotem/obrazem przedmiotu. Przedstawienie wykreowane wejdzie w przestrzeń realną. Jednak doświadczenia wizualne poszły w kierunku odwrotnym. Jak zauważyła Maryla Hopfinger, „audiowizualny, ale płaski obraz ekranowy otwiera się teraz na odbiorcę, zaprasza do ustrukturalizowanej na nowo przestrzeni trójwymiarowej. Już nie tylko przywodzi na myśl rzeczywistość, nie tylko ją uobecnia, także ją imituje bardziej kompletnie i doskonale. Teraz jest wprawdzie mniej umowna, lecz jeszcze bardziej sztuczna”¹².

Zakładając, że media są instrumentami kreowania wirtualnej rzeczywistości¹³, czy nie możemy o przestrzeni takiego rodzaju mówić już w odniesieniu do sztuki wykorzystującej zabieg techniczny zwany od XVII wieku anamorfozą. Hans Holbein, malując w 1533 roku *Ambasadorów*, wykorzystał anamorfozę do nagłego ukazania ludzkiej czaszki, widocznej, gdy spojrzy się na obraz z odpowiedniej odległości i pod odpowiednim kątem. Plama gęstej szarości powoduje, że przy zastosowaniu przemysłowej siatki zniekształcającej wizerunek obiektu wydaje się on unosić nad powierzchnią obrazu.

Uderza nie tylko efekt wzajemnej zależności poszczególnych mediów, ale i cel, w jakim dzieło powstało. Zawieszona było na klatce schodowej w posiadłości Jeana de Dienteville’a (jeden z ambasadorów) w taki sposób, aby osoby wchodzące do posiadłości od razu znalazły się w przestrzeni przypominającej o śmiertelności człowieka.

Czy nie inaczej było z krótką historią hologramu sprzed około trzydziestu lat?

¹¹ A. Breton *Les vases communicants* Paris 1932.

¹² M. Hopfinger *Kultura audiowizualna u progu XX wieku* Warszawa 1997 s. 28.

¹³ K. Goban-Klas *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy radia, telewizji i Internetu* Warszawa – Kraków 2002 s. 151-156.

Przestrzeń mix-medialna wydaje się trwale wiązać z aktywnością artystyczną w przeróżnych jej wariantach. Niczego tak naprawdę nie burzy.

Konsekwencją bowiem nagromadzenia mediów o przeróżnych właściwościach, ich wzajemnym przemieszaniu i nakładaniu, paradoksalnie nie jest sytuacja wizualnego, akustycznego i sensorycznego chaosu, w skrajnej postaci (czy raczej recepcji) utożsamianego z kulturą masową. Zygmunt Bauman kategorycznie sprzeciwił się poglądom, że to media masowe tworzą kulturę masową. Wręcz przeciwnie, w jego przekonaniu stanowią one rezultat homogeniczności kulturalnej¹⁴.

Przestrzeń mix-medialna jest przestrzenią homogeniczną, a taki sam status przysługuje poszczególnym jej wyznacznikom.

Status of the Work in the Space of Mixed-Media

The opposition between traditional and new media (usually identified with the term: electronic media) paradoxically contributed to creation of a specific artistic phenomenon. The space has become not only a place or its illusion, but was treated as a tool for the creation of feedback: sending impulses but absorbent ones to reach him.

Using space as a tool, the artist leads us into a state of uncertainty the status of the work. In fact, we do not know where it is entrenched because it's 'suspended' in many objects but without the destination of their hierarchy. Who is considered the author, how to save and preserve it? This particular space we can name mixmedia space. It sets a new order in arts, not just visual. Enlargement of artistic space appears to be an permanence process and the infinite. The mixmedia space is only step in this continuity.

Jolanta Dąbkowska-Zydroń – e-mail: jzydron@interia.pl

¹⁴ Z. Bauman *A Note on Mass Culture* cyt za: K. Goban-Klas, wyd. cyt. s. 135.