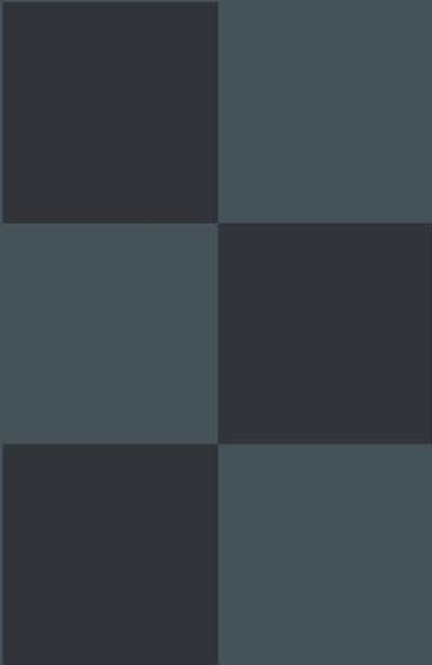


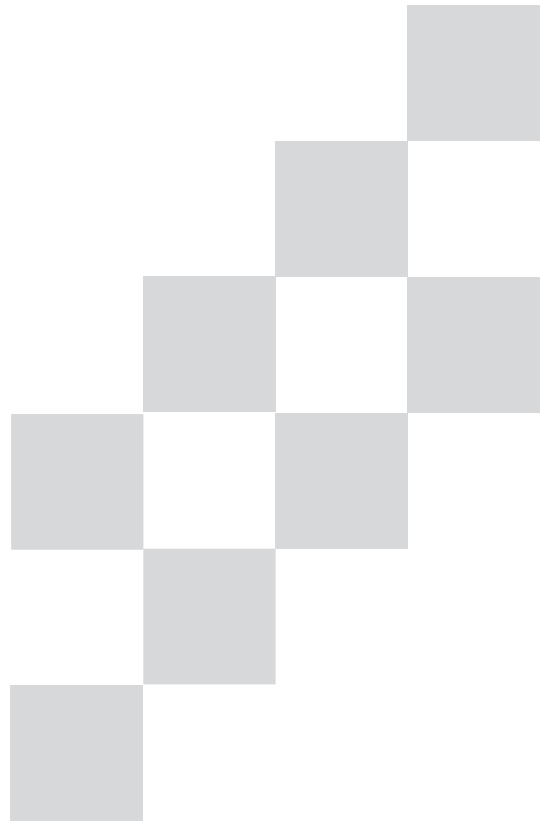
THE MEDIAGATE
GLOBALNE
OCIEPLENIE

20.04./27.05.2010



Milycon/En
Dorota Walentynowicz
Sašo Sedlaček
Jan Van Nuenen
Les Liens Invisibles
Marc Lee
Yorit Kluitman
Vít Klusák
Filip Remunda

kuratorzy: Michał Brzeziński,
Marco Mancuso i Claudia D'Alonzo (Digicult)



THE MEDIAGATE
GLOBALNE
●CIEPLENIE

Redakcja: Michał Brzeziński
Tłumaczenie: Luisa G. Bertolatti, Oktawian Bulanowski,
LIDEX – Centrum Tłumaczeń
Opracowanie graficzne: Paulina Narolewska-Taborowska
Foto: archiwum artystów

Copyright © by Łódzki Dom Kultury

Wydawca:



Łódzki Dom Kultury
90-113 Łódź, ul. Traugutta 18
tel. 42 633 98 00
www.ldk.lodz.pl

ISBN 978-83-61680-28-4

Druk i oprawa: PPHU „WIST”
95-100 Zgierz, ul. Barona 8b

Artyści:

Milycon/En, Dorota Walentynowicz, Sašo Sedlaček, Jan Van Nuenen, Les Liens Invisibles, Marc Lee, Yorit Kluitman, Vít Klusák i Filip Remunda

Kontekst

20 listopada 2009 roku, zaledwie parę dni przed konferencją COP15 w Kopenhadze, podważona została wiarygodność Międzyrządowego Zespołu ds. Zmian Klimatu przy ONZ (w skrócie IPCC). Grupa rosyjskich hakerów opublikowała serię dokumentów – e-maili i poufnych danych z Centrum Hadleya, Ośrodka Badawczego Uniwersytetu Wschodniej Anglii, jednej z głównych międzynarodowych instytucji zajmujących się badaniami zmian klimatycznych, afiliowanej przy IPCC. Akcja wydobyła na światło dzienne wysiłki naukowców i badaczy, prowadzące do falsyfikacji danych dotyczących jednego z najgorętszych problemów tego tysiąclecia – globalnego ocieplenia wywołanego czynnikiem ludzkim (ang. anthropic global warming, tzw. AGW). Afera klimatyczna wstrząsnęła sumieniami wielu ludzi: skoro międzynarodowe organy rządowe, centra badawcze, organizacje środowiskowe, a nawet ekologiczne organizacje czy grupy, takie jak Greenpeace, od lat ostrzegały ludzkość, że problemy takie, jak globalne ocieplenie, efekt cieplarniany oraz emisja szkodliwych gazów oparte są na solidnych naukowych dowodach, to co powinniśmy myśleć w związku z wyciekami takich informacji? Że globalne ocieplenie to jedna wielka gra medialna, służąca wyższemu ekonomicznym i politycznym celom? Ten pogląd podziela coraz większa liczba ludzi.

W pierwszych dniach stycznia 2010 roku wiele międzynarodowych mediów relacjonowało odkrycie zaskakującego faktu: grypa A/H1N1 wydaje się być mistyfikacją zarządzaną przez Światową Organizację Zdrowia i koncerny farmaceutyczne. Fakt ten został stwierdzony nie przez antyglobalistów, ale przez przewodniczącego Komisji Zdrowia Zgromadzenia Parlamentarnego Rady Europy, Wolfganga Wodarga, który wymógł na Radzie wszczęcie dochodzenia w tej sprawie. Po miesiącach ostrzeżeń i kroków podejmowanych przez media i instytucje państwowe na świecie w celu zapobieżenia rzekomej epidemii, pojawiają się pytania o wiarygodne źródła informacji dotyczących tak ważnej sfery życia, jaką jest zdrowie.

Szczerze mówiąc, wierzyliśmy bez żadnych wątpliwości, że Saddam Husajn miał broń masowego rażenia – powiedział były premier Wielkiej Brytanii, Tony Blair, 29 stycznia 2010 roku przed komisją śledczą w sprawie Iraku w Queen Elizabeth Center w Londynie. Blair zaprzeczył, jakoby to rząd poddał wywiadowi pomysł, że Bagdad może użyć broni masowego rażenia w 45 minut, przyznając jednak, że powiedział to *bez wielkiego przekonania* w przemówieniu we wrześniu 2002 roku. Przekonanie to udzieliło się jednak prasie. Na ile i jakie zagrożenia są realne? Jak i dlaczego wywołują „globalny strach”?

Teoria

Świat, w którym żyjemy, z jego rozwarstwieniem na mediasferę i biosferę, został już określony na wiele sposobów; najbardziej znane i jednocześnie najlepiej oddające relacje człowieka i medium wydają się dwie idee mało precyzyjnie, acz profetyczne, sformułowane niemal pięćdziesiąt lat temu przez Marshalla McLuhana: ‘globalna wioska’ (wynik tego, że media stały się przedłużeniem naszego układu nerwowego) oraz podział mediów na ‘gorące’ (czyli te, które operują dużą liczbą impulsów działających na zmysły) i ‘zimne’ (czyli te, które wymagają zaangażowania wyobraźni w proces kreacji przekazu). Paradoksalnie, często media zimne wywołują u odbiorców gorętsze emocje, gdyż odnoszą się do świata wyobraźni i związanego z nim świata emocji. Media gorące natomiast powodują często większy dystans w stosunku do przeżyć. Gorące są wszelkie media wizualne, gdyż komunikat wizualny absorbuje około osiemdziesiąt procent uwagi, lecz z chwilą pojawienia się interaktywności komunikat wizualny staje się medium zimnym, wymagającym dopełnienia od odbiorcy. Współczesne sztuki plastyczne, operujące abstrakcją lub pięknem materii artystycznej, odchodzące od form figuratywnych – są sposobem na „schłodzenie” sztuk plastycznych i włączenie wyobraźni czy wiedzy. Zdystansowana postawa widza wobec klasycznych form sztuki, która wytworzyła pewien kanon piękna, zaczyna się zmieniać z początkiem dwudziestego wieku. Sztuki plastyczne zbliżają się do literatury, choćby poprzez rozbudowanie warstwy konceptualnej dzieła, a apogeum proces ten osiąga w sztuce nowych technologii. Postaramy się na tej wystawie ukazać różne postawy artystów wobec „globalnego ocieplenia mediów” w naszej globalnej wiosce.

Konkluzje

W ostatnich latach jesteśmy świadkami rozpadu przekonań, że Internet jest na swój unikalny sposób medium wolnym, otwartym na uczestnictwo w procesie tworzenia kultury, i że stanowi opozycję w stosunku do telewizji. Pozytywny wizerunek

wczesnych lat Internetu ustępuje sytuacji, w której przyznaje się coraz częściej, że dzisiejszy Internet, nawet jeśli posiada duże obszary autonomii, podlega tym samym niebezpiecznym grom politycznym i gospodarczym mechanizmom, co media tradycyjne. Staje się to istotne nie tylko dlatego, abyśmy mogli zrozumieć, co jest prawdą o najbardziej demokratycznym medium trzeciego tysiąclecia, lecz otwiera nam oczy na podwójny charakter wszystkich mediów. Określa sposób, w jaki uczymy się poruszać strategicznie między prawdą a oszustwem.

Te strategie są tematem wielu dzieł sztuki nowych mediów: sztuka jest w istocie terytorium, na którym określa się dwoistość mediów, grę twórczości artystycznej między regułami medium a autonomią widza, a także między interpretacjami i nieporozumieniami. Sztuka jest w stanie uszkodzić automatyzację naszych odruchów odbioru medialnego, ponieważ stawia publiczności zadania, a nasza rola jako widzów lub interaktorów znajduje się w centrum dyskursu o mediach.

Wystawa Globalne ocieplenie/The Mediagate, dzięki pracom twórców o randze międzynarodowej – artystom nowych mediów, ma odzwierciedlać naszą stałą walkę pomiędzy pytaniami i wiarą w media, bez sugerowania rozwiązań. Ma powodować pojawienie się wątpliwości i pytań na temat naszej roli jako użytkowników mediów.

THE MEDIAGATE

Artists:

Milycon/En, Dorota Walentynowicz, Sašo Sedlaček, Jan Van Nuenen, Les Liens Invisibles, Marc Lee, Yorit Kluitman, Vít Klusák and Filip Remunda

On November 20, 2009, just few days before the COP 15 in Copenhagen, the credibility of the United Nations Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) – the government body that monitors the UN climate change studies, suffered a severe blow. A group of Russian hackers had published a series of documents, e-mails and confidential data from Hadley Center, Research Center of East Anglia University, one of the major international institutions of climate studies, strongly affiliated with the IPCC itself. The action seems to expose efforts of scholars and researchers to falsify data on one of the hottest media topics of the millennium: anthropic global warming, the so-called AGW. The Climategate has shaken the conscience of many: if international government bodies, research centers, environmental organizations and even ecologist organizations like Greenpeace and even eco-activists groups have been warning us for years that independent fundamental problems like global warming, the greenhouse effect, emission harmful gases, are based on solid scientific foundations, what should we think about the leak? That global warming is all a big media game, serving superior economic and political interests? It's a doubt that many are beginning to have.

In early days of January 2010, many international media revealed a striking news: the A/H1N1 flu seems to be a hoax orchestrated by the World Health Organization and the pharmaceutical companies. It was claimed not by some no-global critics, but the chairman of the Health Committee of Council of Europe Parliamentary Assembly, Wolfgang Wodarg, who forced the Council to approve a tough resolution demanding an international inquiry into the matter. After months of warnings and measures against the risk of infection involving the media and institutions around the world, one wonders when we can speak of trusted sources on a subject as important as health.

Frankly, I believed beyond any doubt that Saddam Hussein had weapons of mass destruction – said the former British Prime Minister Tony Blair, on 29th of January 2010, in front of the Commission of Inquiry on Iraq at the Queen Elizabeth Center in London. Blair denied that the government had put the idea, in the intelligence

dossier, that Baghdad could use weapons of mass destruction in 45 minutes, admitting, however, to have said so in his speech to the Commons in September 2002, although *without too much emphasis*. The emphasis was placed by the press, raising the issue that Blair now denies. So, how many and what threats are real? How and why is “global fear” started?

These “cases” exposed the incredibility of news that for months, if not years, have filled the media all over the Western world. We talk about cases and not news, because in them is put into question the very meaning of news, of factual information.

The world that we live in, with its division into mediasphere and biosphere, have been defined in many ways, among which two ideas are best known and best describe the relation between man and medium. Coined over 50 years ago by Marshall McLuhan, these ideas seem not too precise, however prophetic. One of them is the ‘global village’ theory (as a result of media becoming the extension of our nerve system), the other is the division of media into ‘hot’ (the ones that send a lot of impulses to stimulate senses) and ‘cold’ (the ones that require imagination in creating the transfer). Paradoxically, it is frequent that the cold media generate bigger emotions as they involve imagination and feelings attached to it. Hot media, on the other hand, often cause greater distance towards the experiences. All visual media are hot as the visual communication absorbs around 80 per cent of attention. However, when interactivity is involved, visual media become cold, as they require complacency from the recipient. Contemporary visual art, that use abstraction or the beauty of artistic matter, are losing the figurative forms. They are the means of “cooling” the visual art and involving the imagination or knowledge in it. Viewer’s distance towards the classic forms of art, which created a certain beauty canon, started evolving in the beginning of the 19th century. Visual art tend to approach literature, so much as through developing the conceptual layer of the work. The apogee of the process is achieved in the art of new technologies. With this exhibition, we try to present different attitudes of artists towards “global warming of the media” in our global village.

In recent years, we are witnessing the disintegration of the belief that the Internet was, for its unique nature, a free, participatory medium, in contrast to the medium of television. Positivity of the early years of the Internet is giving way to a situation in which one cannot help but admit that the Internet, even with large areas of autonomy, is subject to the same dangerous political and economic dynamics

of traditional media. It becomes crucial not just to understand what is the most democratic medium of the third millennium, but rather open our eyes to the dual nature of all media, to identify ways in which we learn to move strategically between truth and deception.

These methodologies are the focus of many works of new media art: art is in fact the territory within which lays the duality of the media, playing creatively between liabilities and autonomy of the viewer's interpretation of misconceptions and information. The art is able to expose the media automation because it puts the audience, and our role as spectators, in the center of the discourse on media.

Globalne ocieplenie/The Mediagate exhibition aims at reflecting, through the new media artworks by international artists, our constant battle between questioning and faith towards the media, without suggesting solutions, but triggering questions and doubts about our role as users. Globalne ocieplenie/The Mediagate wants to become explicit homage to the word Watergate, that has entered common parlance to describe an embarrassing and outrageous discovery, often used as a measure to test the seriousness of a sudden truth, considered to be big enough to be able to undermine any system.

Sašo Sedlaček (ur. 1974)

Artysta mieszkający w Lublanie. Jego twórczość, ogólnie, określana jest przez teorię możliwości wielokrotnego korzystania z tanich technologii i materiałów odpadowych. Jego praktyczne i pełne humoru prace, w których stosuje metodę DIY („zrób to sam”), wynikają z wyrotowego recyklowania naukowych, prawnych i technologicznych faktów. Brał udział w licznych indywidualnych i zbiorowych wystawach, takich jak m.in.: Secesja w Wiedniu, 6. Biennale Taipei, Museum of Modern Art Ljubljana, Belgrade October Saloon, Ars Electronica Linz, Museumsquartir w Wiedniu (MUMOK, Freiraum). Otrzymał wiele nagród za swoje prace, jak OHO Award (Lublana, Nowy Jork), SPAPORT – nagroda Banja Luka Museum of Contemporary Art, 2008 VIDA 11 – specjalne wyróżnienie (Madryt). Uczestniczył w ISCP w USA i IAMAS w Japonii.



Infocalypse Now!

Author: Sašo Sedlaček

Production: Aksioma – Institute for Contemporary Art, Ljubljana, 2007

Project supported by the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia and the Municipality of Ljubljana



Sašo Sedlaček (b. 1974)

He is a Ljubljana-based artist. His work is in general defined with theories of disposal, with use and reuse of cheap technologies and waste materials. His practical and humorous works result from a subversive re-cycling of scientific, legal or technological facts, employing DIY (do-it-yourself) and collaborative methods. He participated in numerous solo and group shows among others in Secession, Vienna, 6th Taipei Biennial, Museum of Modern Art Ljubljana, Belgrade October Saloon, Ars Electronica Linz, Museumsquartir Vienna (MUMOK, Freiraum). He received several awards for his work, like OHO Award (Ljubljana, New York), SPAPORT – award from Banja Luka Museum of Contemporary Art, 2008 VIDA 11 – special mention (Madrid). Residencies include ISCP, USA and IAMAS, Japan.

INFOCALYPSE NOW! installation



Wall painted in 8 test pattern colours.

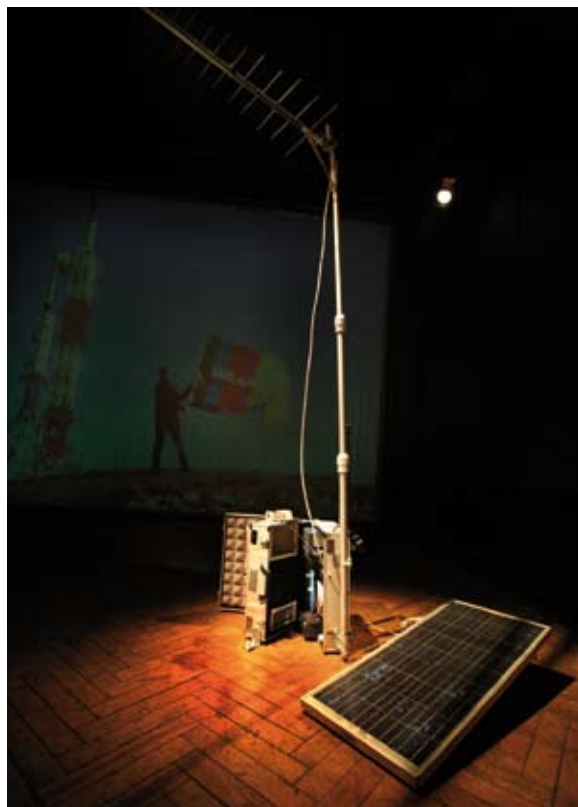


-TV monitors with Antennas (14 on this picture)
tuned to receive the signal on selected channel.

-Optionally video splitter can be used to wire up televisions
with chinch cables to DVD. In this case the suitcase doesn't
need to transmit. Useful in case of unexpected breakdown
of the transmitter.

- Transmitter in a suitcase with antenna and optionally decorative solar panel
- inside the suitcase: dvd player + transmission technology) transmitting
video Requiem for a dying media on selected channel.
- I suggest powering of the suitcase via cable on 220V. (Optionally powering on battery that I can supply is also possible
but than everyday charging of the battery must be considered).





fot. Miha Fras, prod. Aksioma – Institute for Contemporary Art
Kapelica gallery, Ljubljana, Slovenia, November 2007



Dorota Walentynowicz (ur. 1977, Gdańsk)

Absolwentka Uniwersytetu Gdańskiego, Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu i Królewskiej Akademii Sztuk w Hadze. Od 2009 roku asystentka w Katedrze Fotografii Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.

Tworzy prace fotograficzne, instalacje dźwiękowe, projekcje świetlne i obiekty kinetyczne. W swojej twórczości konsekwentnie podejmuje tematy poruszające problem przemian, jakie dotyczą współczesnych społeczeństw. Obecna jej działalność koncentruje się wokół filozoficznych uwarunkowań wynalazku obrazu technicznego jako mechanizmu wspierającego industrializację współczesnej kultury. Aparat fotograficzny pojawia się w jej pracach jako metafora aparatów społecznych.



fot. Marek Frankowski,
Bremen 26.09.2008

Dorota Walentynowicz (b. 1977, Gdańsk)

A graduate from the University of Gdańsk, the Academy of Fine Arts in Poznań and the Royal Academy of Arts in The Hague. Since 2009, the teaching assistant in the Department of Photography of the Academy of Fine Arts in Poznań.

She creates photographic works, sound installations, light projections and kinetic objects. Her work has consistently taken up the problem of change-moving subjects that affect today's society. Her current activity focuses on philosophical determinants of the invention of technological image as a mechanism to support the industrialization of modern culture. A camera appears in her work as a metaphor for the social apparatus.



fot. CSW Łańcuch – Gdańsk, 16.01.2009







Mylicon/En to duet tworzący eksperymentalne i alternatywne audiowizualne performances. Artyści starają się odzyskiwać dla przekazu wideo „performatywności” i „konkretności”, za pomocą urządzeń mechanicznych i analogowych. Ich prace koncentrują się na interakcji między mechanicznymi urządzeniami analogowymi a sferą cyfrową.

Daniela Cattivelli – jej prace obejmują różne gatunki muzyki, od rozrywkowej do klasycznej współczesnej. Zainteresowana jest twórczością artystów związanych z „nieortodoksyjnymi” gatunkami sztuki, takich jak: Fred Frith, Jon Rose, John Oswald, Butch Morris, Salvatore Sciarrino.

Lino Greco jest twórcą filmów fabularnych i dokumentalnych, a także współzałożycielem Link Project w Bolonii, obecnie współpracuje z Netmage Festival (Creative and Innovative Images on Arts, Media, Communication) i uczestniczy w sieci XING.



Mylicon/En is a duo creating experimental and alternative audio-video performances, recovering performativity and concreteness of video image through the use of analog and mechanical devices in the production of images. Their works focus on the interaction between analog or mechanical devices with the digital realm.

Daniela Cattivelli – her work spans different musical genres, from industrial to contemporary classic, as well as playing with and being directed by significant exponents of more “unorthodox” genres: Fred Frith, Jon Rose, John Oswald, Butch Morris, Salvatore Sciarrino.

Lino Greco has been releasing films and documentaries. Among the founders of the multimedia centre Link Project of Bologna, he currently collaborates with the Netmage Festival (Creative and Innovative Images on Arts, Media, Communication) and takes part to the XING network.





O KTÓREJ GODZINIE SKOŃCZY SIĘ ŚWIAT?

Jedną z głównych inspiracji pomysłu stworzenia wystawy *Globalne ocieplenie/The Mediagate* było stwierdzenie, że doświadczamy dzisiejszych mediów poprzez serie głośnych odczarowań, dotyczących głównych informacji z zakresu międzynarodowego życia politycznego i społecznego. Pandemie, ataki terrorystyczne, zagrożenia dla bezpieczeństwa publicznego, informacje i alarmy pobrzmiwają jak przyprawiający nas o zawrót głowy dźwięk tam-tamu, który przekracza granice kontynentów i różnice kulturowe i na pewien czas synchronizuje medialny ekosystem w jednostajnym rytmie lęków. Informacje pobrzmiwają od jednego do drugiego miejsca oplatając całą planetę, zmieniają się, nakładają się na siebie, tworząc dynamikę, w której bardzo ciężko lub nie sposób odnaleźć źródło – jedną z podstaw etycznych wszelkiej podawanej informacji. Twierdzenie, że całkowicie wolna informacja jest trudna do osiągnięcia, jeśli nie niemożliwa, nie jest nowym argumentem; wiemy dobrze, że praca dziennikarza przewiduje podwójną rolę: informatora i twórcy opinii publicznej. Prawdę mówiąc, nie jest to najbardziej interesujący aspekt, który może wziąć pod lupę sztuka: chodzi o rzeczywistość, która jest już ugruntowana tak, że sama stała się częścią tematów informacyjnych i polityki.

Interesujące jest natomiast zbadanie, poprzez prace współczesnych artystów, równowagi i nierównowagi mediasfery, odkrycie, jak artyści bawią się we własnych dziełach paradoksami informacji, których skrajne natury ścierają się. Wystawa nie skupia się na problemie dezinformacji, dobrego czy złego użycia mediów, instrumentalizacji politycznej informacji: to, co jest dla nas motywacją do refleksji i prowokacji, to oscylowanie między prawdą i kłamstwem. Gdy odkryjemy tę podwójną twarz, możemy zastanowić się nad następnym problemem, który dotyczy naszego codziennego postrzegania pojęcia informacji: duża część czytelników dzienników, użytkowników sieci, widzów jest świadoma, że informacja nie może być przyjmowana jako całkowita prawda, że zawsze jest margines dla kłamstwa. Mimo to, każdy z nas wciąż czyta dzienniki, każdego dnia odwiedza portale z informacjami, ogląda wiadomości telewizyjne, żeby być informowanym... czy dezinformowanym?

Wypracowaliśmy zatem rodzaj współzycia, „zrezygnowaną akceptację” paradoksu informacji, który jesteśmy w stanie przyjąć także dlatego, że w ciągu ostatnich stu lat zachodni system funkcjonowania mediów publicznych ewoluował do modelu, który znamy dzisiaj. Fałszywa informacja, którą powszechnie nazywamy ‘bufalą’

(z włoskiego: kosmiczna bzdura) ma swoją historię. Najsłynniejszy przypadek pochodzi z Grovers Hills w New Jersey. Jest 30 października 1938, głos korespondenta Carla Phillipsa przerywa program nadawcy radiowego CBS, aby ogłosić wszystkim Stanom w Ameryce, że w pobliżu farmy rodziny Wilmuth wylądowały latające talerze. Opis jest pełen emocji i szczegółów: z obcego statku kosmicznego wyszły wielkie stworzenia, posiadające broń emitującą promieniowanie, którą skierowały przeciw mieszkańcom i siłom porządkowym. W jednej chwili wzbiera fala zbiorowej paniki, około miliona radiosłuchaczy myśli, że na żywo przeżywa inwazję z kosmosu. Przerazenie powoduje różne reakcje: zajęte linie policyjne, samochody uciekające z miast, całe rodziny zabarykadowane w domu. Liczne telefony i żądania skierowane do prasy, między innymi przerażony mężczyzna dzwoni do „New York Timesa”, wykrzykując słynne pytanie: *O której godzinie skończy się świat?*

Jak wiemy, chodziło o jedną z najsłynniejszych mistyfikacji w historii, stworzoną przez młodego Orsona Wellesa. „Informacja” była w rzeczywistości słuchowiskiem radiowym na podstawie „Wojny światów” H.G. Wellsa. Przed sprawą Wellesa miało miejsce ogłoszenie wiadomości o odkryciu życia na Marsie, na stronach „New York Timesa” z 25 sierpnia 1935; ucieczce dzikich zwierząt z zoo w Nowym Jorku, opisaną na pierwszej stronie dziennika „New York Herald” 6 listopada 1874; o krwawych rozruchach i walkach na Trafalgar Square 16 stycznia 1926, o których informowało BBC.

Oczywiście śmieszą nas kosmici, którzy przyjechali zwiedzić farmę w New Jersey czy stada lwów i żyraf w Nowym Jorku. Jednak należy pamiętać, że w swoim czasie każda z tych wiadomości dla dużej części społeczeństwa była atakiem na własną nietykalność, bezpieczeństwo i ład społeczny. Także w naszym przypadku, użytkowników współczesnej informacji, mechanizm ten jest taki sam: gdy pojawia się strach, jesteśmy bardziej skłonni do poddania się, do pozwalania mediom na interpretowanie rzeczywistości. Chodzi tylko o inny strach, bardziej nam bliski, który przez to wydaje się nam bardziej prawdziwy.

Claudia D'Alonzo

AT WHAT TIME WILL THE WORLD END?

One of the fundamental sources for the creation of the concept of the Mediagate exhibition came from the acknowledgement that our current experience of the media is constellated by a series of absurd denials of news items that are central to global political and social life. Pandemics, terrorist attacks, security threats, announcements and alarms bounce in a spiralling tam-tam that goes beyond the continental boundaries and cultural differences and periodically synchronizes the media ecosystem in a constant rhythm of fear. News bounces from one side to the other of the planet, is modified and overlapped, creating a dynamic where the retrieval of sources, which is the foundation of the principle ethics of information, becomes difficult if not impossible. To affirm that a piece of information that is totally free is difficult if not impossible to find is not something new, we know very well that the journalist's job entails the double role of informer and moulder of public opinion. This however is not the most interesting aspect that can be confronted with the critical magnifying glass of art: it is a reality that is now ascertained so that it has become a part of the themes of information and politics.

It is interesting to explore, through the work of contemporary artists, the balances and imbalances of the mediasphere, discover how artists play with their own works and the paradoxes of information, on the brink between the two contrasting natures where they coexist. Mediagate therefore does not focus on the problems of disinformation, on the bad and good use of the media, on the political manipulation of information: what we find as a stimulus to activate thoughts and provocations is the oscillation between truth and lies. Once this double soul has been identified the second discussion regards our way of living every day with the concept of information, of news: most daily readers, internet users, spectators, are aware that each piece of news cannot be considered to be the absolute truth, that there is always a margin for denial. Despite this each and every one of us keeps reading daily newspapers, keeps visiting information portals, watching news reads, in other words, keeping informed... or misinformed?

Therefore we have established a kind of coexistence, a "resigned acceptance" of the paradox of information. We have metabolized it because there have been many pieces of evidence over the course of the past 100 years – relative to the period when the Western information system was configured to how we know it today – of the two faces of news. There's a real story for the false piece of news,

the hoax, as it is commonly called. The most famous episode was set in Grovers Hills, New Jersey. It was the 30th of October 1938 and the voice of correspondent Carl Phillips interrupted the program of the radiophonic channel CBS to announce to the United States that close to a farm of the Wilmuth family, flying saucers had landed. The description was rich with detail: from the alien spacecraft, monstrous creatures descended, armed with weapons and rays, pointed at the population and armed forces. A wave of collective panic swept across the nation instantly and about 1 million listeners thought they were experiencing a live alien invasion. Terror gives life to different reactions: police switchboards were jammed, cars escaped from the city, entire families locked themselves in their houses. Uncountable phone calls and requests to the press were made, and a man called the "New York Times" and shouted the famous question: *At what time will the world end?*

As we all know it was one of the most famous fakes of history, created by a young Orson Welles. The news was none other than a radio program from the book "The War of the Worlds" by H.G. Wells. But before this case created by Welles was the announcement of life on Mars on the pages of the "New York Times" on the 25th of August 1935; the escape of ferocious animals from the New York Zoo, published on the first page of the "New York Herald" on the 6th of November 1874; the bloody and tumultuous conflicts in Trafalgar Square on the 16th of January 1926, announced by the BBC.

For sure, images of aliens descending to visit a farm in New Jersey like the streets of New York filled with lions and giraffes makes us smile. It's important to remember that in the period in which these news items were released, they created a great amount of terror in people for their own safety, self-security, and social order. It is for us users of contemporary information that the mechanism has not changed: when fear gets involved we are more likely to trust, to delegate the interpretation of the reality to the media. But they are just different fears, closer to us so that they can appear more real.

Marco Mancuso dla Digicult

NIE UFAJ MEDIOM

Są ludzie, którzy nie wierzą w nic od urodzenia. Nie oznacza to, że takie osoby nie działają, nie robią czegoś ze swoim życiem, nie zajmują się czymś, nie tworzą. Inne osoby, przeciwnie, mają tę wadę, że wierzą: ich obowiązki przyjmują w ich oczach postać ideałów, które należy wprowadzić w życie. Jeśli pewnego pięknego dnia przestaną wierzyć, nawet stopniowo, przechodzą etap różnych, logicznych lub nielogicznych rozzarowań, wtedy odkrywają tę „pustkę”, która dla innych była zawsze tak bardzo naturalna. [Pier Paolo Pasolini, „Petrolio”, (Ropa naftowa), 1975]

Im dłużej rozmyśla, tym mniej żyje; im bardziej identyfikuje się z dominującymi obrazami potrzeby, tym mniej rozumie swoje istnienie i swoje własne pragnienia. (Guy De-bord, „Społeczeństwo spektaklu”, 1967)

Internet jest pierwszym szybkim, masowym środkiem komunikacji, któremu udało się rozwinąć ironiczną świadomość u widza. Dlatego rozpowszechnianie informacji nieprawdziwych i paranoicznych w sieci nie stanowi zagrożenia [Franco Berardi Bifo, „Spunti di riflessione” (Zachęta do refleksji), 1996]

W artykule z odległego już dla nas roku 1973 zatytułowanym „Akulturacja i akulturacja” („Acculturazione e acculturazione”), który pojawił się na łamach „Il Corriere della Sera”, przewidujący Pier Paolo Pasolini pisał o odpowiedzialności telewizji jako medium masowego i instrumentu kontroli.

Według włoskiego reżysera, pisarza i eseisty telewizja jest bezpośrednim przejawem ducha władzy. Nowej, współczesnej władzy faszystowskiej, potrafiącej na swoją korzyść używać środków komunikacji i informacji, które stają się coraz bardziej wyrafinowane poprzez to, że działają nie tylko jako przekaznik, ale także jako centrum tworzenia różnego rodzaju przekazu.

Traktowana w swoim czasie jako alarmująca i reakcyjna, myśl Pasoliniego jest jednak przerażająco aktualna. Zadziwiająca jest ta uparta odporność ludzi na jakąkolwiek umiejętność uczenia się na swoich błędach. Szczególnie, smutno to przyznać, mimo nadejścia Internetu i nowych mediów cyfrowych. Ich rozprzestrzenienie się w dużych częściach świata, ich wewnętrzna możliwość integrowania się we współczesnym społeczeństwie konsumpcji i informacji, ich logarytmiczny czynnik

rozwoju w związku z pojęciami integracji, przenośności, wynajmu i wzajemnych połączeń sprawiły, że w przeciągu kilku lat stały się najbardziej wszechobecnymi w historii człowieka środkami masowości, kontroli i iluzji.

Być może podobna refleksja położy ostatecznie i definitywnie kres rozróżnianiu starych i nowych mediów: telewizja i sieć, technologie analogowe i cyfrowe mogą dziś zostać poddane procesowi zbliżenia, co jest szczególnie niebezpieczne ze względów społecznych. Procesowi, który nie dotyczy tak często poruszanego problemu wolności informacji (w tym sensie Internet może się samoregenerować, rozwijając w sposób endemiczny nowe technologie, omijając systemy cenzury i znajdując małe i większe nisze wolnej ekspresji), ale coraz bardziej powszechnego problemu braku krytyki w stosunku do transmitowanej zawartości. Jeśli, z jednej strony, telewizja bombarduje nas codziennie alarmującymi wizjami, katastrofami ekonomicznymi, przewencyjnymi wojnami, kłopotami klimatycznymi, globalnymi pandemiami, to z drugiej strony Internet jej nie ustępuje, przywołując i wzmacniając ten strumień obrazów, dźwięków i informacji, integrując je i zakorzeniając w nowym systemie wirtualnych powiązań.

Ale jest drugi czynnik ryzyka dla demokracji, który niesie ze sobą to zjawisko integracji, może nawet ważniejszy od pierwszego. Chodzi o to, co wystawa *Globalne ocieplenie/The Mediatgate* określiła jako „wielką sprawę mediów”. Czy jesteśmy pewni, że wszystkie informacje, które przelewają się przez sito współczesnych mediów, są wiarygodne, bez ograniczeń, że nie są owocem kompleksowej strategii mającej na celu wzniecanie nowych strachów, paranoi, mitów, religii, w zależności od wyższego planu ekonomicznego i społecznego? Jakie są prawdziwe zagrożenia początku tego wieku? Czego naprawdę boi się człowiek? Jeśli telewizja i Internet bombardują nas codziennie nowymi zagrożeniami, jakie są przeciwności, które powinniśmy mieć, aby bronić naszej umiejętności osądu?

Cóż, sztuka na pewno jest jednym z tych przeciwności. Wystawa *Globalne ocieplenie/The Mediatgate*, dzięki wybranym artystom, krytykom i kuratorom z sieci *Digicult*, unaocznia, jak formy przemediowania i manipulacji audiowizualnej technologii analogowych i cyfrowych (*Mylicon/En*), krytyczne użycie możliwości oprogramowania w dynamice sieci społecznościowych (*Niewidzialne więzi – Les Liens Invisibles*), ludyczne użycie zawartości multimedialnych znajdujących się w sieci (*Marc Lee*), zaakcentowanie stosunku człowiek – technologia w znaczeniu interaktywnym (*Dorota Walentynowicz*) czy intelektualnym (*Yorit Kluitman*), oraz integracja między językami wideo i *motion-graphic* (*Jan Van Nuenen*) – mogą sprawić, że człowiek współczesny zada sobie odpowiednie pytania, mogą wzbu-

dzić zwątpienie i skłonić do refleksji. A być może pewnego dnia poczujemy konieczność zbudowania autonomicznej strefy medialnej, jak sugeruje nam Sašo Sedlaček, ostatni artysta wystawy. Bo nastał Czas Infokalipsy, a my nie mamy już drogi odwrotu.

by Marco Mancuso for Digicult

DON'T TRUST THE MEDIA

There are people who believe in nothing from the day they are born. This doesn't mean that they cannot take action, do something with their lives, be busy with something, produce something. Other people have the habit of believing: duties become real before their eyes in the form of ideals to be realised. If one day they will stop believing, perhaps slowly, through a successive, logical, or maybe even illogical series of disillusionments, they will rediscover that "nothingness" that for others has always been so natural. (Pier Paolo Pasolini, "Petrolio", 1975)

The more he contemplates, the less he lives; the more he accepts the fact of recognising himself in the dominant images of need, the less he will understand his own existence and desire. (Guy Debord, "La società dello spettacolo", 1967)

Internet is the first means of communication, which will soon be of mass communication, that has developed an ironic awareness in the spectator. For this the distribution of false and paranoid information on the net surely is not dangerous. (Franco Berardi Bifo, "Spunti di riflessione", 1996)

In an article from the now distant time of 1973 entitled "Acculturazione e acculturazione" ("Socialization and socialization"), Pier Paolo Pasolini, from the columns of the Italian newspaper "Il Corriere della Sera", manifested the responsibility of television as a mass medium, an instrument for control.

According to the Italian director, writer and essay writer, television is the direct manifestation of the spirit of power. A new modern fascist power, capable of using means for communication and information to its advantage, increasingly refined in operating not only as through-joints, but as centres for the elaboration of various kinds of messages.

Branded as an alarmist and reactionary in his era, Pasolini's discourse is still terribly current. What actually surprises is the stubborn impermeability of man toward a desire and capacity to learn from his mistakes; most of all, and it's sad to admit, despite the arrival of Internet and new digital media. The spreading of these media over vast areas of the planet, their intrinsic capacity to integrate themselves into modern societies of consumption and information, their logarithmic factor of development in relation to concepts of integration, their portability, locative and interconnection, over the span of a few years have made them means of massification, control and deceit of the most potentially pervasive kind that the history of man has ever known.

Perhaps by thinking in this direction the distinction between new and old media finally and definitively crumbles: TV and the net, analogical and digital technologies, risk being overcome by a process of convergence that is dangerous, especially in social terms. This process does not regard the often flagged problem of freedom of information (in this sense Internet has the capacity to self-regenerate, developing new technologies endemically, getting around systems of censorship and making space for itself in small and large niches of freedom of expression), but rather the increasing lacking of being critical regarding the transmitted content. If on the one hand TV bombards us daily with alarming visions, economical collapses, preventive wars, climatic abuse, global pandemics, on the other Internet does not come short, recalling and amplifying this flux of images, sounds and information, integrating them and branching out into the new system of virtual connections.

But there's a second democratic risk factor that this phenomenon of integration brings with it, that is perhaps more important than the first. It is what the Mediagate exhibition wants to indicate as a "great case of the media". Are we in fact certain that all the news that leaks through the meshes of contemporary mass media are true, without conditioning and not the fruit of a complex strategy that feeds new fears, paranoia, myths, religions in function to a superior social and economical plan? What are the true emergencies of the beginning of this century? What are the real fears that man should suffer? If television and internet bombard us daily with new alarms, what are the antibodies that we need to develop in order to defend our capacity of judgement?

Well, art is certainly one of these antibodies. The Mediagate exhibition, through the selected artists and critics and curators of the Digicult network, underlines how those forms of remediation and audiovisual manipulation of analogical and

digital technologies (Mylicon/En), the critical use of software potential in the dynamics of social networking (Les Liens Invisibles), the game-like reconsideration of multi-media content share on the Net (Marc Lee), the emphasis of the rapport between man and technology in interactive terms (Dorota Walentynowicz) and intellectual terms (Yorit Kluitman), as well as the integration between the languages of video and motion-graphics (Jan Van Nuenen), are all capable of arousing the right questions, doubts and thoughts in contemporary man. Because perhaps one day we will find the necessity to have to build an autonomous media zone, as Sašo Sedlaček, the last artist in the exhibition, suggests. Because the Infocalypse is Now, and perhaps we all have nowhere left to run!

Michał Brzeziński

GALERIA NOWYCH TECHNOLOGII

Chciałbym skupić się na zagadnieniu funkcjonowania sztuki nowych technologii w publicznej przestrzeni instytucjonalnej. Pretekstem do podjęcia tematyki stały się rozważania na temat tego, czy tradycyjne instytucje związane ze sztuką są potrzebne sztuce nowych mediów. Dyskusję pragnę podjąć w kontekście pokazanego tekstu, stanowiącego ostatni rozdział książki Ryszarda W. Kluszczyńskiego „Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu”. Autor rozważa sytuacje, w których sztuka nowych mediów styka się z instytucjami sztuki. Natomiast ten tekst miałby stać się rodzajem manifestu programowego dla konkretnej galerii i dotyczyć specyficznej sytuacji: publicznej galerii sztuki nowych technologii.

Na wstępie chciałbym zdefiniować różnice między używanymi w tekście pojęciami: sztuka nowych mediów i sztuka nowych technologii. Definiując nowe medium, odwołuję się do mediów audiowizualnych, takich jak: film, wideo i Internet, nie zaś do kontekstu artystycznego słowa medium w rozumieniu pędzla, farby, kamienia, dłuta, itp, które także kiedyś były nowe. Sztukę nowych technologii rozumiem w sposób szerszy niż sztukę nowych mediów, gdyż pojęcie to – dla mnie – zawiera materie takie, jak np. biotechnologie czy nanotechnologie.

Wydaje się, że wiele ze współczesnych prac, czy to wideo, czy interaktywnych instalacji sieciowych, prac software-art, czy wykorzystujących urządzenia mobilne, nie potrzebuje już instytucji takich, jak galerie, muzea lub centra sztuki współczesnej. Są one bowiem w stanie funkcjonować poza ich środowiskiem, rozprzestrzeniać się i być doświadczane poza murami goszczącej je instytucji. Co więcej – niektóre dzieła sztuki same są w stanie generować społeczności skupione dookoła nich i przekształcają się w takie nowe i wirtualne instytucje. Czy należy stwierdzić, że czas galerii definiowanych jako fora skończył się wraz z nastaniem sztuki interaktywnej?

Uczestnictwo widza w wewnętrznej strukturze dzieła sztuki jest elementem niewątpliwie nowym. Nowy jest wymiar społecznościowy generowany przez dzieło sztuki. Sztuka zawsze generowała społeczność, ale ta społeczność spotykała się w galeriach lub muzeach. Dziś dzieła sztuki zapraszają do siebie, ale czy społeczności przez nie tworzone są tymi samymi, które powstają wokół rozmaitych galerii? Odpowiedź jest prosta, ale przy tej okazji rozważyć można pytanie o to, czy nawet internetowe galerie – niekiedy posiadające umocowanie instytucjonalne, a które prezentują sztukę Internetu czy sztukę wideo – potrafią wybudować konkurencyj-

ne środowisko artystyczne w stosunku do galerii tradycyjnych? Jeśli nie posiadają zakotwiczeń instytucjonalnych, jak Saatchi, ich byty wirtualne zwykle kończą jako puste i smutne przestrzenie, z czasem zaludniane bardzo przypadkową twórczością. YouTube, Vimeo, MySpace czy inne portale pozornie promujące sztukę, służą, podobnie jak Facebook, zupełnie innym, pozaartystycznym celom i nie są w stanie konkurować ze środowiskiem galeryjnym. Z pewnością znajdziemy też społeczności konkurencyjne pod względem jakości tworzonego dyskursu w stosunku do tych, skupionych wokół galerii. Takie portale jak Artfacts, ArtReview, Rhizome, Rhiz czy inicjatywy środowiskowe oparte na konkretnych zagadnieniach, jak Digicult, skupiają ludzi aktywnie działających jako artyści, kuratorzy czy krytycy. One jednak mają zupełnie inną funkcję i stanowią wspaniałe uzupełnienie świata instytucji sztuki. Między muzeami, galeriami a nimi nie możemy wybierać, bo są one jedynie platformami współpracy z innymi instytucjami kultury lub inicjatywami oddolnymi, są też mediami piszącymi o sztuce, zajmują się rynkiem pracy w sektorze artystycznym; to swoiste tablice ogłoszeniowe, punkty kontaktowe kuratorów i artystów oferujących swe idee. Ta płaszczyzna nie istnieje jednak bez wymiaru instytucjonalnego, którego rozbudowaniu ma służyć.

Pytaniem otwartym pozostanie zasadność prezentowania w galeriach projektów net-artowych, które powstają na potrzeby innego dyspozytywu. Tworzone są po to, by można było wejść w kontakt z nimi z dowolnego punktu na ziemi, jeśli tylko posiadamy, oczywiście, łączność z Internetem i komputer. Prace takie często dotyczą zagadnień prywatności. Rolą galerii w tym kontekście staje się więc nie tyle udostępnianie, co zwracanie uwagi na przedmioty ogólnie dostępne. Poszukując istoty i uzasadnienia dla instytucji sztuki związanej z takimi projektami, należy odnieść się chyba do historii i poszukać różnic. Wyjątkowa, tak naprawdę, jest dziś skala dystrybucji i dopuszczenie interakcji z wewnętrzną strukturą dzieła oraz oderwanie od jednego przedmiotu, związane z ewolucją systemów mechanicznej reprodukcji i generowaniem przedmiotów pozbawionych oryginału. Czy stosunek malarstwa i sztuki nowych mediów do instytucji sztuki jest więc aż tak różny? Prace malarskie przecież także z reguły nie funkcjonują dla muzeów czy galerii. Funkcjonują dla przestrzeni prywatnej, domowej lub publicznej, ale z reguły nieartystycznej. Może nie tworzą wspomnianych platform społecznościowych w swojej wewnętrznej strukturze dzieła i nie wyręczają w tym zakresie galerii, ale sposób ich funkcjonowania w odniesieniu do instytucji sztuki jest pod wieloma względami tożsamy. Zarówno malarstwo, jak i sztuka Internetu od galerii sztuki oczekują promocji. Zazwyczaj galeria jest, w założeniu, tylko elementem pośrednim – usankcjonowanym dla dzieła, przez konkretną wystawę, miejscem ekspozycji przedmiotu, który docelowo miałby żyć w przestrzeni nieartystycznej, oświetlać i naznaczać ją.

W tym kontekście sztuka nowych technologii korzysta z galerii tak samo często, jak sztuka określana jako tradycyjna, choć, oczywiście, Internet wyręcza poniekąd i tylko niekiedy instytucje sztuki w kwestii dystrybucji dzieł artystycznych i tworzenia platform komunikacji. Galeria nowych technologii ma być miejscem, gdzie ten sam przedmiot – doświadczany np. za pomocą kanału YouTube, Vimeo czy Flickr, albo też ta sama instalacja sieciowa, doświadczana dzięki przywoływaniu odpowiedniej strony internetowej z serwera oddzielonego oceanem od galerii – stanie się dziełem sztuki poprzez kontekst zinstytucjonalizowanego spotkania na płaszczyźnie artystycznej, które nie wyklucza, a ma wzmacniać odbiór indywidualny.

Galerie publiczne mogą więc przyjąć jedną z dwóch strategii: albo wchodzić w koneksje, tworzyć i umacniać rynek sztuki, uznając go za coś dobrego, albo też promować te działania artystyczne, które z natury pozostają nierynkowe, zostawiając rynek samemu sobie. Jestem zdania, że publiczne instytucje są po to, aby wspierać twórców niedochodowych i rozwijających sztukę, często młodych i dopiero wchodzących w kontekst rynku, lub też z niego świadomie rezygnujących, i powinni mieć taką możliwość bez oglądania się na zysk, gdyż ta działalność byłaby obroną interesu publicznego. Sądzę jednocześnie, że promowanie jedynie sztuki obecnej w postaci digitalnych zasobów sztucznie wydartych z przestrzeni sieciowej, niedostępnych przez to dla publiczności, co jest nienaturalne dla artystów społeczeństwa informacyjnego, jest nieetyczne, gdyż powoduje, że prace posiadające wartość komercyjną są sponsorowane z publicznych środków. Takiej sytuacji nie da się uniknąć w całościowym modelu funkcjonowania galerii, jednak brak publicznej dostępności nie powinien być atutem dzieła, ale w tym przypadku jego mankamentem, gdyż próbuje odbijać stary porządek oparty na instynkcie posiadania i kapitale. Publiczne galerie nowoczesne powinny wspierać przede wszystkim prace, które są dostępne w sposób naturalny dla każdego, o ile oczywiście istnieje dla nich taka możliwość. Rolą muzeów jest natomiast tworzenie platform udostępniających, publicznych serwerów, itp., w których taka sztuka może odnaleźć swoją bezpłatną przestrzeń.

Należy tu zaznaczyć, że dotyczy to tylko części zjawisk w obrębie tzw. sztuki nowych mediów, a bardzo częste są wydarzenia artystyczne zachodzące jedynie na terenie galerii, albo akcje możliwe do zorganizowania w przestrzeni pozagaleryjnej jedynie przez struktury organizacyjne galerii lub przez inne instytucje sztuki.

Taką formą sztuki nowych mediów są instalacje i performances. Efemeryczny charakter działań medialnych jest także specyfiką galerii nowych mediów, które pełnią

funkcję inspirującą i stymulującą podobne zjawiska twórcze. Same działania często odbywają się poza galerią, w przestrzeni miejskiej lub prywatnej. Instalacje mogą być inicjowane, tworzone w przestrzeniach galerii, jednak ostatecznie przechowywanie ich odbywać się może jedynie w muzeach. Wykorzystują technologię najczęściej dostępną w chwili ich powstawania, choć na ogół jest ona dość elitarna. Wymaga też konserwacji, której zaniedbanie powoduje niekiedy bezpowrotne zniszczenie dzieła. Przykładem jest część filmów interaktywnych Grahama Weibrena czy niektóre, już niemożliwe lub też bardzo drogie do zrekonstruowania, instalacje Mirosława Rogali. Technologie odchodzące stanowią bowiem ślad epoki, którego odbicie pozostaje nie tylko w materii, ale i estetyce. Taśma wideo, dłuto czy pędzel, książka, podobnie jak program pisany dla komputera Atari lub Commodore, instalacja interaktywna wykorzystująca porty COM, LPT czy standardy nieobecne we współczesnych urządzeniach, to wszystko jest częścią ówczesnej codzienności, ale i filozofii, która zawsze stanowi metaforyczną płaszczyznę medium, a tu dodatkowo złączona jest w artystyczną całość i staje się dziełem sztuki, któremu byt mogą zapewnić tylko kolekcjonerzy i muzea. Rola galerii publicznych jest tu jedynie doraźna. Mogą starać się inspirować powstawanie nowych i rekonstrukcję niektórych dawnych prac, lecz zazwyczaj nie posiadają przestrzeni do ich przechowywania.

Trzecim rodzajem dzieł pojawiających się w przestrzeni sztuki nowych mediów są te, które poszerzają działania konceptualne i wprowadzają do nich elementy takie, jak Open source czy DIY. Duża część prac artystycznych, stanowiących instalacje interaktywne, nie realizuje się w sposób fizyczny, ale, kontynuując trop konceptualny, byt fizyczny traktuje jak artefakt. Realizacją artystyczną jest tak naprawdę idea, a wykonawcą owej pracy staje się często firma, odbiorca dzieła sztuki lub, niekiedy, przypadkowa osoba. Prace takie są w swej istocie jedynie konstrukcjami intelektualnymi, które potencjalnie każdy może wykonać, postępując według wskazówek. Realizują się one więc jedynie na płaszczyźnie idei, choć posiadają wymiar bytu lub bytów fizycznych. Niekiedy są to przedmioty, które zawierają w sobie sugestię użycia, ale jednocześnie są tak skonstruowane, że odbiorca zdaje sobie sprawę, że używając ich, może narazić swoje życie lub zdrowie. Jeśli jakakolwiek forma twórczości powinna być wspierana przez publiczne galerie, to właśnie taka, która cechuje się egalitarnością w dystrybucji. Przestrzeń galerii stanowi tu rodzaj platformy do promowania aktywności ludzkiej. Sztuką staje się więc sama aktywność, realizowanie wytyczonego przez artystę celu. Kolekcjonera nie traktuje się jak odpersonalizowane źródło kapitału, ale próbuje się przekształcić go we współtwórcę, który próbując nawiązać kontakt ze sztuką poprzez działanie, sam może mierzyć

się z poddaną mu ideą artystyczną, próbować zrekonstruować model, podążać do świata sztuki za białym króliczkiem wypuszczonym z kapelusza artysty.

Na zakończenie można pokusić się o podsumowanie i poprowadzić linię łączącą wytyczone punkty. Od projektów istniejących w sieci, projektów stanowiących rodzaj informacji egzekwowanych przez komputer przekształcający je w strumień wideo czy w interaktywny obiekt, do informacji w formie poleceń wydawanych odbiorcy sztuki. Nazwać można taki rodzaj działań medialnych **sztuką informacjami** powstającą na bazie technologii. Działania i instalacje medialne funkcjonujące w przestrzeni realnej można umownie nazwać **sztuką technologi**. Galeria Nowych Technologii ma być miejscem, w którym dzięki wsparciu publicznych finansów zarówno pierwsze, jak i drugie realizacje znajdą swój początek.

Michał Brzeziński

GALLERY OF NEW TECHNOLOGY

I would like to focus on the issue of functioning of the art of new technologies in public institutional space. Considerations concerning whether the traditional institutions associated with art are needed for new media art have become an inspiration to take up this subject. I would like to pick up the discussion in the context of a substantial text of Ryszard W. Kluszczyński which is the last chapter of his book "Interactive Art. From the Work-instrument to Interactive Performance". The author considers situations in which new media art gets in contact with art institutions. But, this text would become a kind of a manifesto for the particular gallery and cover specific situation: a public art gallery of new technologies.

At the outset I would like to define the differences between the concepts of new media art and the art of new technologies used in the text. By defining a new medium I refer to audiovisual media such as film, video and Internet, rather than to the context of artistic expression of medium within the meaning of a brush, paint, stone, chisels, etc, which also used to be new. I understand the art of new technologies in a broader manner than the art of new media, because this term – for me – includes such areas as biotechnology or nanotechnology.

It seems that many of contemporary works, whether video or interactive network installations, software-art works, or those using mobile devices, no longer need art institutions such as galleries, museums and centres of contemporary art. Indeed, they are able to function outside their environment, and spread as well as be expe-

rienced outside the walls of the host institution. What is more, certain works of art themselves are able to generate communities centred around them and they transform themselves in such new and virtual institutions. Should it be noted that the time of galleries defined as forums has ended with the advent of interactive art?

The participation of the viewer in the internal structure of a work of art is certainly a new element. The community dimension generated by the work of art is also new. Art has always generated a community, but the community met in art galleries or museums. Today, works of art invite you to itself, but are the communities, which are created by them, the same communities as those which emerge around various galleries? The answer is simple, but on this occasion the question could be examined here if web galleries – sometimes having an institutional anchor and which represent the Internet art or video art – are able to build a competitive artistic environment in relation to traditional galleries? If they do not have institutional anchors as Saatchi, their virtual beings usually end up as sad and empty spaces, and with time filling with a random creativity. YouTube, Vimeo, MySpace, or other portals seemingly promoting art like Facebook, serve entirely different purposes not related with art and, certainly, they cannot compete with the gallery environment. Surely, you will find a competitive environments in terms of quality of discourse in relation to the those focused around galleries. Portals such as Artfacts, ArtReview, Rhizome, Rhiz, or environmental initiatives based on specific issues such as Digicult, concentrate people actively working as artists, curators, and critics. However, they have a completely different function and they are a wonderful complement to the world of art institutions. We cannot choose between institutions, galleries and themselves because they are solely those platforms of cooperation with other cultural institutions, or grass-roots initiatives, they are also media writing on art, engaged in the labour market in the art sector: they are peculiar billboards, a point of contact for curators and artists offering their ideas. This sphere does not exist without the institutional dimension, which is designed to be upsized.

The justification of presenting in galleries of net-art projects that are created for the needs of a different dispositive remains an open question. They are created in order to be able to come into contact with them from any point on the Earth if only we have, of course, Internet connectivity and a computer. Such works often affect privacy issues. So, the role of gallery in this context becomes not so much sharing, but paying attention to items which are generally available. Searching for the nature and justification for the institution of art related to these projects, please

refer to history and perhaps look for differences. Today the distribution scale and allowing for interaction with the internal structure of the work as well as detachment from one item related to the evolution of mechanical reproduction systems and the generation of objects deprived of the original are really exceptional. Is the relationship of painting and new media art to the institutions of art so different? Yet paintings do not usually work for museums or galleries. They function for the private, domestic or public spaces, but usually for non-artistic ones. Perhaps they do not create such community platforms in the internal structure of work and do not replace galleries in this area, but the way of their operation in relation to the institution of art is in many respects identical. Both painting and Internet art expect promotion from galleries. Typically, a gallery is intended to be just an indirect element, sanctioned for the work by a specific exhibition, a place of exposure of an object, which could eventually live in the non-artistic space, illuminate and mark it. In this context, the art of new technology uses galleries as often as the so defined traditional art, although, of course, the Internet replaces somehow and only rarely the institutions of art in the area of distribution of artworks and creation of communication platforms. The gallery of new technologies is to be a place where the same object, experienced e.g. through the YouTube, Vimeo, and Flickr channels, or the same network installation, experienced owing to recalling the appropriate web page from the server, separated by an ocean from the gallery, will be an artwork by the context of an institutionalized meeting at the artistic level, which does not exclude, but is designed to enhance individual reception.

Public galleries can therefore assume one of two strategies: either they may enter into connections, create and strengthen the art market, recognizing it as something good, or enhance artistic activities which by their nature are non-market oriented, leaving the market to itself. I am of the opinion that public institutions should support non-profit artists and developing art, often young and just entering the market context, or knowingly giving it up and should have such a possibility without regard for profit, since this activity would be a defence of public interest. I also think that the promotion of art only present in the form of digital resources artificially snatched away from the area of network space and not accessible to the public, which is unusual for artists of the information society, is unethical, because it causes that works with commercial value are sponsored by public means. This situation cannot be avoided in the overall model of the functioning of the gallery, but the lack of public availability should not be an asset of the work, but in this case its shortcoming, as it endeavours to bounce the old order based on instinct and possession capital. Public and modern galleries should support above all the works that are available in a natural way for everyone, unless, of course, there is

such a possibility. The role of museums is, however, to create accessible platforms, public servers, etc. in which this kind of art can find its free space.

It should be noted here that this is only a part of the phenomena within the so-called new media art, and artistic events occurring only in the gallery space, or possible to organize outside the gallery space only by the organizational structure of the gallery, or by other art institutions are very common.

Installations and actions (performances) are such a form of new media art. Ephemeral nature of media activities is also the specificity of new media galleries, which play an inspiring and stimulating role for similar creative phenomena. The actions themselves often take place outside the gallery, in the urban space, or private one. Installations can be initiated, created in the gallery space, however, it is only possible to ultimately store them in museums. They use technology usually available at the time of their formation, but generally it is quite elitist. However, it requires maintenance, and its negligence sometimes causes irreversible damage to the work. An example of this is the part of interactive films by Graham Weibren or some Mirosław Rogala's installations which are no longer possible or it is very expensive to reconstruct. Disappearing technologies represent a trace of the epoch, reflecting not only in the matter, but also aesthetics. Videotape, chisel or a brush, a book, similarly as the software developed for Atari or Commodore computers, interactive installation using COM and LPT ports, or standards absent in modern equipment, are all a part of daily life existing then, but also a philosophy which is always a metaphorical plane of the medium, and they are also united in an artistic whole, and are a work of art which can only be maintained by art collectors and museums. The role of public galleries is only ad hoc. They may seek to inspire the emergence of new and the reconstruction of some ancient works, but they usually do not have space to store them.

The third kind of works appearing in the area of new media art those which broaden conceptual activities and introduce elements such as open source, or DIY to them. A significant part of the artistic works, which are interactive installations, cannot be implemented in a physical way, but, continuing a physical trail, it treats a physical being as an artefact. An implementation is really an artistic idea, and a company, the recipient of a work of art, or, sometimes, a random person may often be the executor of this work. Such works are in fact only intellectual constructs that potentially anyone can do by following the instructions. So, they are realized only at the level of ideas, but they have a dimension of existence, or physical beings. Sometimes they are objects that contain a suggestion to use,

but at the same time they are designed so that the recipient seems to realize that using them he/she may endanger his/her life or health. If any form of creativity should be supported by public galleries, it is the one that is characterized by egalitarianism of distribution. The gallery space is a kind of a platform to promote human activity. Art becomes therefore the activity itself, the realization of the purpose outlined by the artist. The collector shall not be treated as depersonalized source of capital, but one attempts to convert him/her into a co-creator, who trying to make contact with art through action, could confront himself/herself with the given artistic idea, attempt to reconstruct a model, proceed into the world of art behind a white bunny set free from artist's hat.

In conclusion, one could tempt to summarize and draw a line connecting the outlined points. From the projects existing in the network, the projects constituting a type of information enforced by a computer which converts them into a video stream, or an interactive object, to information in the form of commands issued for the recipient of art. It is possible to call this type of media activities the **art of information** emerging on the ground of technology. Media activities and installations that function in real space may be conventionally called the **art of technology**. The Gallery of New Technologies is to be a place where owing to public funding both the first and the second realizations find their origins.

MgA (MFA.) Filip Remunda (ur. 1973)

Czeski reżyser, scenarzysta i producent filmowy. W 2005 roku ukończył na FAMU Wydział Filmu Dokumentalnego. Jego „Village B.” uznano za najlepszy film dokumentalny na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Filmowej w Karlovych Varach (2002 r.) oraz na FAMU Festival (2003). Na Festiwalu Sztuki Filmowej, również w 2003 roku, otrzymał Nagrodę Don Kichota, jest także laureatem innych nagród filmowych w Europie i Stanach Zjednoczonych. W czasie studiów uczęszczał do Sam Spiegel Film and Television School w Jerozolimie. Wykładał na Flaherty Documentary Seminar w USA. Filip Remunda jest współzałożycielem Instytutu Filmów Dokumentalnych (www.docuinter.net). Prowadzi niezależną firmę producencką Hipermarket Film Ltd.



MgA (MFA.) Vít Klusák (ur. 1980)

Absolwent Wydziału Filmu Dokumentalnego na FAMU (Film and Television School of the Academy of Performing Arts) w Pradze, na którym, od 2005 roku, jest wykładowcą (seminarium „Narracja filmowa”). Studiował fotografię w Szkole Grafiki Przemysłowej w Pradze i miał dwie indywidualne wystawy fotografii. Obecnie, oprócz projektu Nošovice, przygotowuje czarną komedię filmową „Moi tři bratři”, na podstawie bajki o tej samej nazwie, autorstwa czeskiego pisarza Karel Jaromír Erben. Mieszka w Pradze.

MgA (MFA.) Filip Remunda (b. 1973)

He is a Czech director, cinematographer and producer. In 2005 he graduated at FAMU – documentary directing department. His film, “Village B.”, was named best documentary film at the 2002 Karlovy Vary International Film Festival and at the 2003 FAMU Festival, and it received the Don Quixote Award at the 2003 Art Film Festival, as well as several other prizes at festivals in Europe and the United States. During

his studies he attended the Sam Spiegel Film and Television School in Jerusalem. He lectured at the Flaherty Documentary Seminar in the USA. Filip Remunda is the co-founder of the Institute of Documentary Film (www.docuinter.net). He runs the independent production company Hypermarket Film Ltd.



MgA (MFA.) Vít Klusák (b. 1980)

Graduate of the Department of Documentary Film at FAMU (Film and Television School of the Academy of Performing Arts) Prague, since 2005 he has been teaching in the same department (“Film Narration” seminar). He studied photography at the Industrial Graphic Arts School in Prague and has had two solo shows of photography. At present, in addition to the Nošovice project, he is preparing a black comedy film “My Three Brothers” based on the fairy tale of the same name by the Czech writer Karel Jaromír Erben. He lives in Prague.







Jan Van Nuenen (ur. 1978)

Jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych st. Joost Breda w Holandii. W latach 1997-2002 zajmował się projektowaniem audiowizualnym. Van Nuenen tworzy eksperymentalne animacje wideo (interaktywne), instalacje wideo, oprogramowanie, sprzęt. Głównym tematem jego prac jest związek między ludźmi, naturą i technologią. Jego prace z zakresu animacji to głównie kolaże ze znalezionej fotografii, który został wycięty, połączony i przekształcony; artysta tworzy więc skomplikowany świat, nie odwołując się do pierwotnego znaczenia. Jego animacje są sterowane głównie przez program komputerowy. W swoich najnowszych pracach instalacyjnych bada możliwości komputerowych symulacji w czasie rzeczywistym i ich projekcji w realnym świecie. Jego prace są pokazywane na międzynarodowych festiwalach filmowych i medialnych, w galeriach i muzeach.

Jan van Nuenen (b. 1978)

Education: Art Academy st. Joost Breda, Netherlands. Audio-visual design (1997-2002). Van Nuenen makes short, experimental animation video's, (interactive) video installations, software and hardware. Main theme of his work is the relationship between humans, nature and technology. His animation works are mainly collages of found footage photography which is cut-up, combined and distorted so it creates a complex world without referring to the original meaning. The animations are mainly driven by computer code. In his more recent installation works, he's researching the possibilities of real-time computer simulations projected onto the real world. His work is shown at international media and film festivals, galleries and museums.











Les Liens Invisibles

To umowny duet artystów włoskich – „niegrzecznych chłopaków” Clemente Pestelliego i Gionatana Quintiniego. Ich prace są eklektyczną rekombinacją net-pop-kultury i technik inżynierii subwersywnej, podważają więc społeczną rolę mediów i obnażają rozmaite manipulacje.

Od 2007 roku Les Liens Invisibles przenikają do globalnej sieci, w celu połączenia i rozwinięcia niewidocznych związków między sztuką a życiem. Większość ich dzieł sztuki osiągnęła światową rozpoznawalność i jest obecna w międzynarodowym obiegu artystycznym. Prace ich obejmują np. wirtualne usługi internetowego samobójstwa, zmierzające do wykasowania wszelkich danych osobowych z sieci społecznościowych.

Les Liens Invisibles

Is an imaginary italy-based artists duo comprised of the "bad guys" Clemente Pestelli and Gionatan Quintini. Their work is an eclectic recombination of pop net culture, reverse engineering techniques, social media subvertising, and any other kind of media manipulations.

Since 2007 Les Liens Invisibles have been infiltrating the global communication networks in order to join and expand the invisible connections between art and real life. Most of their artworks and interventions – which include a virtual suicide web service, the subvertising of many popular social networking platform and a paradoxical tool to reclaim the truth through the fake – reached global media visibility and have been shown internationally.

subvert^{GAMMA}**tr**TM



archiwum artysty/artist archive

©2013 Pearson Education, Inc. All rights reserved. This publication is protected by copyright. Any unauthorized distribution or reproduction of this work is prohibited.

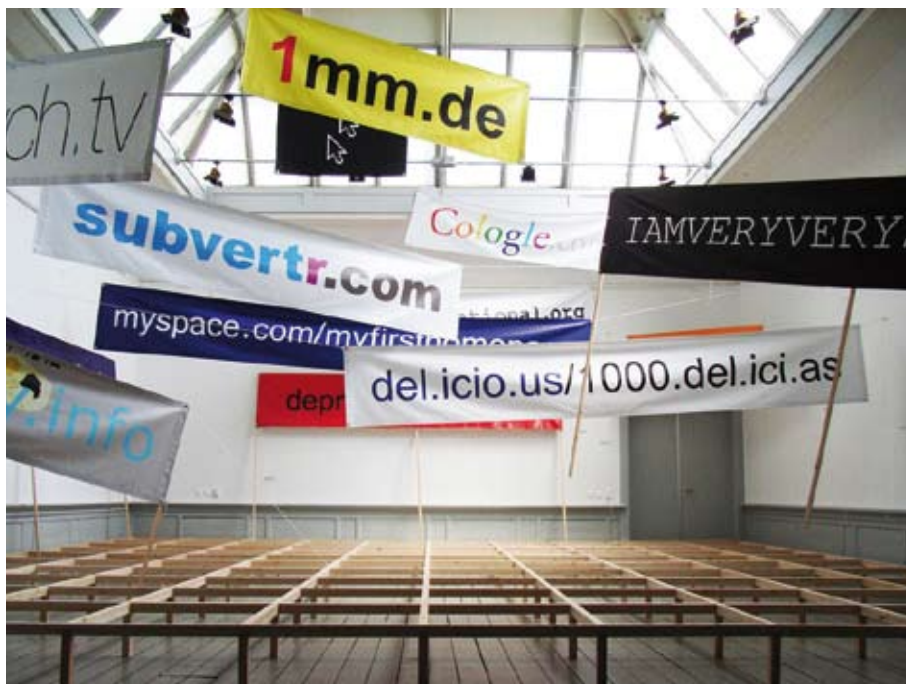
©2013-2014 [Les Liens de la Vie](#) - Tous droits réservés

Tired of flickring? Go **Subvertr**! Out Now

subvertr GAMMA **TM**

The best way to **store, search,**
subvert and **manipulate**
your mainstream imagery.

a **2.0** les liens invisibles pure artwork
www.subvertr.com



archiwum artysty/artist archive



Marc Lee

Artysta medialny, grafik i twórca oprogramowania. Eksperymentuje z technologiami informacyjnymi i komunikacyjnymi, które zawierają zarówno kulturowe, twórcze, jak i ekonomiczne oraz polityczne aspekty. Jego eksperymenty m. in. badają legitymizację dziennikarzy w dobie Internetu.

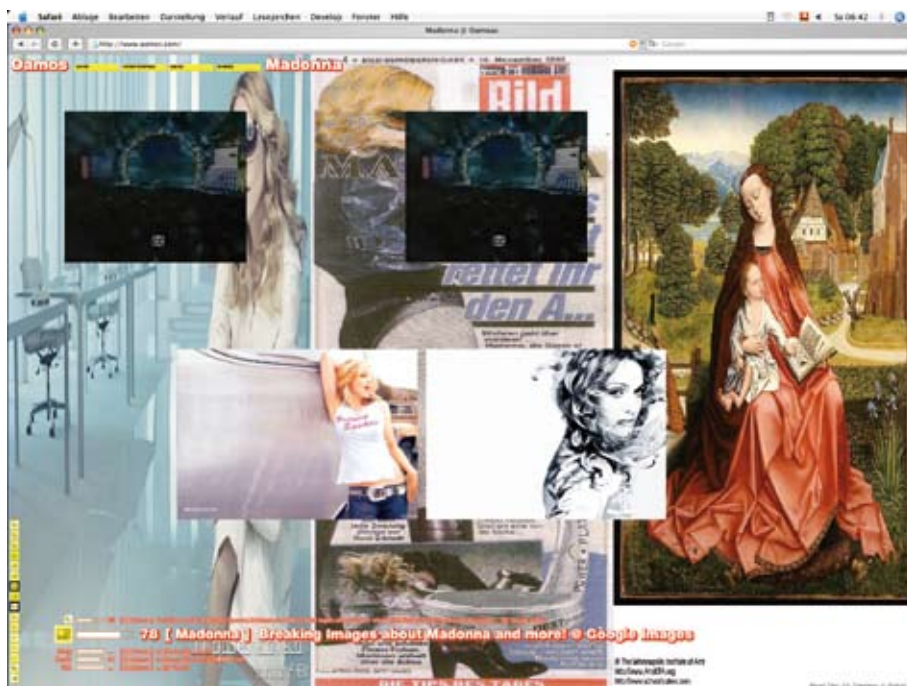
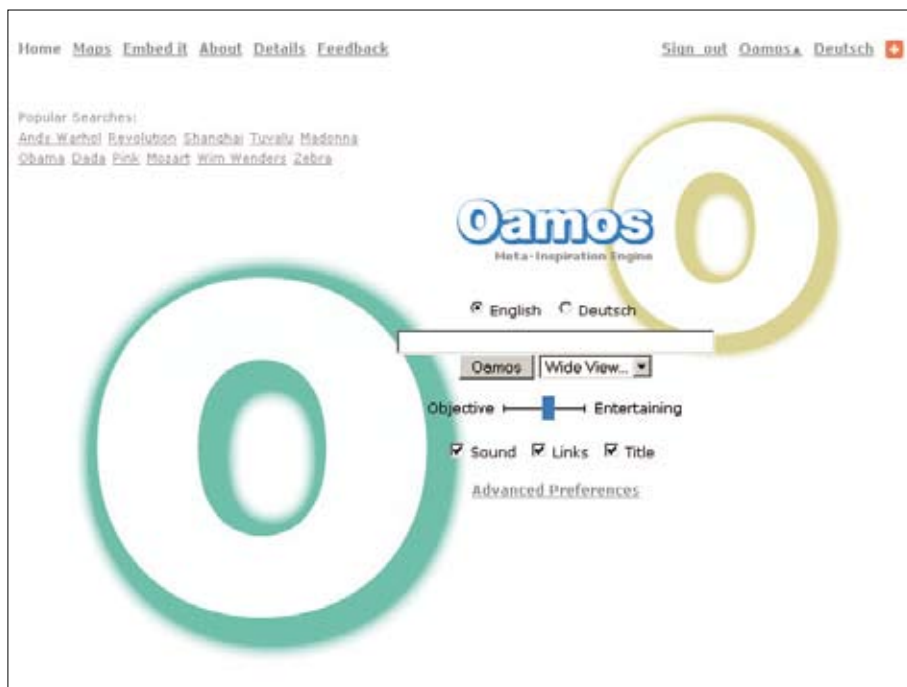
Marc Lee works as a media artist, graphic designer and software developer. He experiments with information and communications technologies, which contain cultural, creative as well as economic and political aspects. His experiments, for example, scrutinize the legitimation of journalists in the age of the Internet.











Yorit Kluitman (ur. 1980, Eindhoven)

Artysta plastyk. Wielozadaniowy, hipertekstowy, autonomiczny przedstawiciel zacieklej idei. Charakteryzuje się pewnością i zapałem do czytelnych rozwiązań formalnych. Dyplom na Willem de Kooning Academy w Rotterdamie.



Yorit Kluitman (b. 1980, Eindhoven)

Visual artist. A multitasker, hyper linker and autonomous communicator with really stubborn ideas. Characterized by certainty in form and enthusiasm for bright solutions. Graduate at Willem de Kooning Academy in Rotterdam.

Fundamentals

HIT

informal a dose of a psychoactive drug

**know your
audience**

SUCK

**invest
time**

**consume
me**

SHARE

US\$1.65 billion

**90 seconds
of fame**

**50.000
a day**



OKNO, CZYLI GLOBALNY PRZEKRĘT

W historii sztuki istnieją trzy znane metafory dotyczące okna, które opisują stosunek artysty do rzeczywistości. Jako pierwszy, Leo Battista Alberti w 1453 roku („Traktat o malarstwie”) użył znaczącego porównania, stwierdzając, iż obraz to okno, przez które obserwujemy rzeczywistość.¹ Tym samym zdawać by się mogło, iż jasno określił stosunek artysty do otaczającego świata. Twórca miał być naukowcem – mierzyć, kopiować, odwzorowywać. Metafora okna u myśliciela renesansu nie oznaczała jednak jedynie wiernego naśladownictwa, Alberti celem sztuki uczynił piękno. I tu rozpoczął się spór, kto je wytwarza. Artysta czy natura? Czy zadaniem twórcy było jedynie podążanie za realnością, czy tłumaczenie przypadkowego, niedoskonałego świata na dwuwymiarowy obraz perfekcji. Nowożytny spór sprowadzić można do pytania: prawda czy ułuda? Sztuka, według estetyki nowożytnej, miała prawo tworzyć iluzję w imię piękna.

Maurice Denis² w 1890 roku stwierdził, iż obraz, zanim stanie się koniem bojowym, nagą kobietą lub jakąkolwiek anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską, pokrytą kolorami w pewnym określonym porządku – wyznaczył zatem twórcom inną rolę. Zwrócił uwagę na język obrazu. Okno w opisie się nie pojawia, zdanie wyraża jednak zupełnie nowy stosunek artysty do rzeczywistości. Przestaje być ona ważna, artysta wycofuje się, zamyka w świecie twórczości. Nabiści³ uważali, że w sztuce świat ulega podwójnej deformacji: subiektywnej – wyrażającej osobiste przeżycia artysty i nadającej obrazowi znaczenie symbolu, oraz obiektywnej – rzeczywistości języka plastycznego, ujednolicającej poszukiwania artystyczne.

Parafrazując metaforę Albertiego, można powiedzieć, iż Maurice Denis zamknął okno Albertiego i zaczął przyglądać się jego powierzchni, a dokładniej filtrom, jakie można na nie nałożyć.

Otworzył je ponownie André Breton, mówiąc: *Nie potrafię traktować obrazu inaczej niż jak okno, i przede wszystkim staram się dowiedzieć, na co to okno wychodzi...*

Po co przywoływać trzy stare, dobrze znane, zużyte cytaty z historii estetyki? Dobrze opisują one stosunek twórczości i ułudy. W starożytności w odniesieniu do sztuki używano terminu ‘apate’, by opisać jej zwodniczość i iluzoryczność. Sofiści uważali, że słowami można wypowiedzieć wszystko, wmówić wszystko, omanąć człowieka. Apate było jednym z nieszczeń zamkniętych w puszcze Pandory.

W sztuce jednak apate miało terapeutyczny wydźwięk. Iluzja doprowadzała do 'katharsis' – oczyszczenia. Sztuka była złudą, na którą wszyscy się zgadzali.

W globalnej wiosce rzeczywistość przestała być czymś danym, staje się każdego dnia na naszych oczach. Współczesne okno skomplikowało się, rozszczepiło się na wiele okien – patrzymy na rzeczywistość przez pryzmat telewizji, komputera. Alberti, Denis, Breton nie podważali źródeł rzeczywistości, stałości natury. Problemem był stosunek artysty do otaczającego świata. Denis, Breton pragnęli zmienić sposób widzenia, otworzyć sztukę na inne obszary. Dziś realność jest o wiele bardziej płynna. Kiedyś świat był czymś pewnym, urządzonym hierarchicznie. Dziś rzeczywistość jest nieustannie konstruowana, budowana od podstaw.⁴ Media konstruuja perfekcyjny świat. Czy zatem przejęły rolę sztuki? Do jakiego katharsis prowadzą? Dopasowanego do czasów późnego kapitalizmu? Jan Sowa medialną rzeczywistość określa jako świat konsensu neoliberalnego, pisze: *Tworzy go szereg dogmatów i założeń, na których opiera się świat późnego kapitalizmu: że najważniejszą wartością jest wzrost gospodarczy, który rozwiązuje wszystkie problemy, że swobodna konkurencja powinna być podstawową zasadą regulującą każdy wymiar życia, że społeczeństwo to zbiór egoistycznych jednostek, które zawsze dążą do realizacji partykularnych interesów i z kolizji tych dążeń powstaje dobro wspólne, że nasza (zachodnia kultura) i nasz sposób organizacji rzeczywistości jest lepszy niż jakkolwiek inny, co uzasadnia neokolonialną politykę Zachodu, itp.*⁵

Współczesne okno jest o wiele wyraźniejsze, zamyka się w ekranie telewizora, komputera. Jego powierzchnia „mówi” nie tylko specyficznym językiem, posługuje się też specyficzną logiką. Pamiętać należy, iż ekranowy świat – zanim stanie się serialową gwiazdą, gadającą głową, ostatnim newsem – jest przede wszystkim strumieniem danych, którym łatwo manipulować. Stuart Hall kod mediów określał jako definiujący *pewien horyzont myślowy, pewien wszechświat możliwych znaczeń w obrębie całego sektora relacji społecznych i kulturowych*, który, występując z pozycji pozornie legitymizowanych – *wyduje się zgodny z tym, co w porządku społecznym jest „naturalne”, „nieuniknione”, „domyślnie oczywiste”*. Współcześnie nad „rzeczywistością” newsów pracują sztaby specjalistów, żeby je lepiej sprzedać.

Nasz dostęp do rzeczywistości okrywa mgiełka – pośrednictwa, reprezentacji.⁶ Rzeczywistość zapośredniczona wydaje się jedyną prawdziwą. Okno, przez które patrzymy, nie deformuje świata w imię piękna. Tworzy już nie rzeczywistość lepszą, lecz hiperrzeczywistość⁷, w której zacierają się granice umowy funkcjonowania w nierzeczywistym, wykreowanym spektaklu. Odo Marquard uważa, że estetyka wyszła poza obszar teorii sztuki. Pojęcie estetyzacji definiuje jako zjawisko, kiedy *sztuka spod znaku estetyki – zapominając o granicach sztuki – wciąga całą rzeczywi-*

stość w majak i trans sztuki i niejako rzeczywistość zastępuje sztuką. Żyjemy po drugiej stronie okna Albertiego, w zapośredniczonym obrazie, codziennie generowanym i podtrzymywanym, powoli zatracając świadomość umowy. Wiemy, że obrazem można manipulować. Paradoksalnie bardziej wierzymy jemu niż własnym oczom.

Wolfgang Welsch zauważał, iż estetyka nie jest już tylko domeną sztuki, ale coraz bardziej rozszerza się, stając się znakiem materialnej rzeczywistości. Wyróżnił on dwa poziomy estetyzacji: powierzchowną i głęboką. Pierwszą z nich określić można jako upiększanie rzeczywistości, czynienie jej „łatwą, lekką i przyjemną”. Do opisu drugiej Welsch użył terminologii informatycznej, określił ją jako zamianę hardware’u z software’em. Nabywamy opakowania i powiązane z nimi style życia oraz ideologie, nie interesuje nas to, co w środku.

Z tej perspektywy przyjrzyjmy się bliżej globalnemu ociepleniu, czyli zjawisku podwyższania się na naszej planecie średniej temperatury, obserwowanej od połowy XX wieku. Na tej podstawie media wykreowały profetyczną wizję zagłady naszej cywilizacji. Scenariusz dobry dla filmu science fiction, o wiele jednak atrakcyjniejszy, gdyż oparty na faktach. Mówili o tym wszyscy, odbywały się konferencje, powstawały fora internetowe. Działania rosyjskich hakerów pokazały, że wokół naukowej hipotezy powstała nowa rynkowa ideologia, a to, co przyjęto jako fakt, było jedynie jedną z naukowych hipotez. Nastąpiła zamiana opakowania z jego zawartością. Powstała kolejna wersja rzeczywistości lub jedynie odsłoniła się kolejna warstwa. Globalne ocieplenie okazało się kantem propagowanym poprzez okno mediujące naszą rzeczywistość. Uwypukliło rysę na szkłe, której nie chcemy być świadomi. Czy jesteśmy w stanie odkryć reguły rządzące oknem?

Jakie strategie może zająć artysta wobec „artystycznej, estetyzującej hiperrzeczywistości”? Czy okno okazało się globalnym przekrętem?

Najbardziej aktualna wydaje się recepta Bretona – sztuka jest oknem – jednak na jaki świat/okno ona wychodzi?

PRZYPISY

¹ Leo Battista Alberti, O malarstwie, w: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce*, red. Jan Białostocki, Warszawa 1978.

² Patrz. *Artyści o sztuce, Artyści o sztuce*, red. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Warszawa 1963.

³ Przedstawicielem tego kierunku był Maurice Denis.

⁴ Roy Ascott opisuje tę zmianę m. in. jako przejście od natury (nature) do zmiennej rzeczywistości (variable reality) oraz pewności (certainty) do ewentualności (contingency).

⁵ Jan Sowa, last news is first news is every news, w: *Last news*, Gdańsk 2007 (CSW Łaźnia – katalog wystawy).

⁶ Brian Wallis, Introduction, w: *Art after modernism: Rethinking representation*. New York 1999, s. XV.

⁷ Jean Baudrillard, twórca tego pojęcia, uważał, iż współcześnie utożsamiamy obraz z rzeczywistością, tracimy świadomość spektaklu, umowy.

Agnieszka Kulazińska

THE WINDOW IS A GLOBAL SCAM

In the history of art, there are three well-known metaphors of the window, which describe the artist's relationship to reality. In 1453 Leo Battista Alberti (the "Treaty on Painting") as the first used a significant comparison stating that the picture is a window through which we see reality.¹ Thus, it seemed to be that he clearly defined the relationship of the artist to the surrounding world. The creator had to be a scientist – to measure, copy, reproduce. The metaphor of the window in the Renaissance thinker, however, had meant not only a faithful imitation, Alberti made beauty the aim of art. And the dispute began here who produces them. The artist or nature? Was the creator's task only to follow the reality or translate accidental imperfect world into two-dimensional image of perfection? The modern dispute can be reduced to the question of truth or illusion. According to the aesthetics of modernity art had the right to create the illusion in the name of beauty.

In 1890 Maurice Denis² stated that before the picture becomes a battle horse, a naked woman, or any anecdote, it is essentially a flat surface covered with colours in a particular order – to appoint a different role to creators. He drew our attention to the language of images. The window in the description does not appear, however, the sentence expresses a new artist's attitude to the reality. It ceases to be important, the artist withdraws, and closes in the world of creative output. Nabists³ believed that the world is subject to double deformation in art: the subjective one, expressing the artist's personal experiences and giving symbolic meanings to the image, and the objective one, i.e. the reality of artistic language unifying artistic exploration.

To paraphrase Alberti's metaphor it can be said that Maurice Denis closed Alberti's window and began to look at its surface, and being more precise, at the filters which we can impose on them.

André Breton opened it again saying *I cannot treat the image differently than a window, and above all, I try to find out, what the window looks onto...*

What is the need to recall the three old and well known, timeworn quotations from the history of aesthetics? They describe well the relationship between creativity and delusion. The term 'apate' was used in antiquity in relation to the art in order to describe its deceptiveness and illusiveness. Sophists believed that words could say anything, to convince everybody, deceive man. Apate was one

of the misfortunes sealed in Pandora's box. However, apate had a therapeutic tone in art. The illusion led to the 'cathartic' purification. Art was an illusion to which all agreed.

The reality no longer is something given in the global village, it becomes every day before our eyes. Today's window is complicated, it has been divided into many windows – we look at the reality through the prism of television and computer. Alberti, Denis, Breton did not challenge the sources of the reality, the constancy of nature. The problem was the artist's relationship to the surrounding world. Denis and Breton wanted to change the way of our view, open art to other areas. Today, the reality is much more fluid. Once the world was something certain, arranged hierarchically. Today, reality is constantly constructed, built from scratch.⁴ Media construct the perfect world. Do you think that they took over the role of art? To which catharsis do they lead? The one suited to the times of late capitalism? Jan Sowa defines it as the world of neo-liberal consensus, he says: *It is composed of a series of dogmas and assumptions on which the world of late capitalism is based: that the most important value is economic growth, which solves all the problems that free competition should be the basic principle governing every dimension of life, that society is a collection of selfish individuals who always strive to achieve the particular interests and the common good arises from these conflicts, that our (Western culture) and our way of organizing the reality is better than any other, which justifies the neo-colonial policy of the West, etc.*⁵

Today's window is much clearer, it closes in on television and computer screens. Its surface "speaks," not only a specific language, it also uses a specific logic. It should be remembered that the screen before it becomes a world film series star, a talking head, the most recent news, is primarily a data stream, which can easily be manipulated. Stuart Hall defined the media code as *a horizon of thought, a universe of possible meanings within the sector of social and cultural relations* and it leaves a position seemingly legitimized – *it seems to be consistent with what is "natural", "inevitable", "default clear" in the social order*. Today, staffs of professionals are working on the "reality" of the news to sell them better.

A mist of representation mediates our access to the reality.⁶ The mediated reality seems to be the only true one. The window through which we see does not deform the world in the name of beauty. It no longer creates a better reality, but hyper-reality⁷ where the boundaries of agreement of operating in an unreal and created performance become blurred. Odo Marquard believes that aesthetics has gone beyond the theory of art. He defines the concept of aestheticization as a phenomenon, when *the art under the sign of aesthetics – forgetting the limits of*

art – draws the entire reality in phantom and trance of art and in a way it replaces the reality by art. We live on the other side of Alberti's window, in the mediated image, generated and sustained every day, slowly losing the consciousness of the contract. We know that the image can be manipulated. Paradoxically, we trust it more than our own eyes.

Welsch Wolfgang pointed out that aesthetics is no longer just the domain of art but has increasingly become a sign of material reality. He distinguished two levels of aesthetic appearance: a superficial and deep. The first of these can be defined as the beautification of reality, making it "easy, light and pleasant." Welsch used computer technology terms in order to describe the other, he defined it as the replacement of hardware by the software. We acquire packaging and lifestyles as well as ideologies related to them, we are not interested in what is inside.

Let us look closer to the global warming phenomenon that is raising the average temperatures observed since the mid-twentieth century from this perspective. On the basis of it the media created a prophetic vision of the destruction of our civilization. The scenario for a science fiction movie, but a lot more attractive because based on facts. Everybody talked about it, conferences took place, internet forums were created. Around the scientific hypothesis, as shown by the action of Russian hackers, a new market ideology has arisen. The activities of Russian hackers have shown that what was accepted as a fact was only one of a number of scientific hypotheses. There was a substitution of container and its contents. Another version of reality has been formed or just another layer has been unveiled. Global warming turned out to be a humbug propagated through a window mediating our reality. It highlighted the rift on the glass, which we do not want to be aware of. Are we able to discover the rules that govern the window?

What strategies can the artist assume towards "artistic, aesthetic hyper-reality"? Has the window become a global scam?

Breton's recipe appears to be the most up-to-date – art is a window, but what kind of the world/window does it look onto?

ENDNOTES:

¹ Leo Battista Alberti, O malarstwie. In: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce*, Ed. by Jan Białostocki, Warszawa 1978.

² See: *Artyści o sztuce, Artyści o sztuce*, Ed. by Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Warszawa 1963.

³ Maurice Denis was a representative of this artistic current.

⁴ Roy Ascott describes this change e.g. as a transgression from nature to the variable reality and from certainty to contingency.

⁵ Jan Sowa, last news is first news is every news. In: *Last news*, Gdańsk 2007 (CSW Łaźnia – an exhibition catalogue).

⁶ Brian Wallis, Introduction. In: *Art after modernism: Rethinking representation*. New York 1999, p. XV.

⁷ Jean Baudrillard who coined this concept believed that nowadays we identify the image with reality, we lose the conscience of the spectacle, agreement.

Lucrezia Cippitelli

OD DÉTOURNEMENT DO POETYKI T.A.Z.: MODELE ODWRÓCENIA SPEKTAKLU

*Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli (Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles).*¹ Tym zdaniem, w 1967 roku, Guy Debord rozpoczyna swoje najważniejsze dzieło „Społeczeństwo spektaklu”. Wyciąga więc wnioski z doświadczenia kulturalnego i politycznego po publikacji „Międzynarodówka Sytuacionistyczna” (1958-1969). Jest to esej polityczny, a nie (jak podkreśla sam Debord), dzieło filozoficzne; tekst ten nawiązuje do „Kapitału” Marksa, rozpoczynającego się deklaracją, według której bogactwo społeczeństwa, opierającego się na modelu produkcji kapitalistycznej, wyraża się poprzez *wielką akumulację towaru*.²

Według Deborda życie współczesne, życie społeczne okresu boomu przemysłowego i ewolucji środków komunikacji masowej przekształciło się w to, co nazwano *społeczeństwem spektaklu*. Debord określił to jako *kapitał, który osiągnął taki stopień akumulacji, że stał się obrazem*. Tekst dostosowuje w ten sposób marksistowską ideę tworzenia kapitału do współczesnej kultury konsumpcjonizmu, zamieniając towar na obraz: to niepokojąca przenikliwość, widziana oczami człowieka pierwszej dekady XXI wieku, porównywalna jedynie do przenikliwości Pasoliniego, który w słynnym wywiadzie mówi o faszyzmie realizującym się poprzez społeczeństwo konsumpcyjne.³

Znaczącym przykładem tej analizy, która sankcjonuje główną rolę obrazu w społeczeństwie postindustrialnym, jest logo McDonald'sa. Jest to „czysty obraz”, jak podkreśla to ojciec „Visual studies” Nicolas Mirzoeff.⁴ To nie tylko szyld, ale głównie obietnica: tanie jedzenie dla niewystarczająco dobrze opłacanych pracowników. Miejsce godne zaufania i zawsze takie samo dla rodzin klasy średniej i młodzieży. W odróżnieniu od Forda, którego logo zapamiętujemy z trudem, i którego siła leży w samym produkcie (solidny i godny zaufania samochód przedsiębiorstwa z ponadwiekową tradycją), McDonald's ukrywa swą siłę handlową w wyobrażeniu, wyrażonym przez swoje logo.

W artykule z 1956 roku⁵ Debord mówi o antidotum przeciw temu, co nazwalibyśmy dzisiaj pełnym zwycięstwem marki, określając je jako: „détournement” lub „możliwość przerwania strumienia spektaklu”.

W 1921 roku Duchamp, wraz z Man Rayem, zaprojektował pierwszy przykład détournement z opakowaniem perfum Belle Haleine (Piękny oddech): Eau de Voilette (dosłownie Beautiful Breath: Veil Water) – posługując się zmianą etykiety faktycznie znajdującego się w sprzedaży i bardzo popularnego produktu. Na etykiecie znajduje się gra słów: „Piękny oddech”, która przywodzi na myśl substancję do odświeżania oddechu. Perfumy, o które chodziło, to Rigaud, których komercyjny obraz związany był z prowokacyjnie nagą kobietą, oczarowaną zapachem perfum. Uwodzicielski wizerunek marki (przywołany w haśle New York – Paris pod nazwą perfum) jest odwrócony przez zdjęcie (zrobione przez Man Raya) mrugającego i przebranego za kobietę Duchampa. Zdjęcie mężczyzny przebranego za kobietę (na którym Duchamp uosabia swoje alter ego Rose Selavy), hasło, które przywołuje na myśl halitozę i podobne opakowanie – niszczą wizerunek marki.

Po Duchampie sztuka pokazała różne przykłady détournement, których autorami byli artyści i aktywiści: od Fluxusu do Barbary Kruger, od Alfredo Jaara do Luthera Blisseta i Yes Mana. Praktyka tworzy, za pomocą koniecznych środków, odwrócenie znanego sensu i przyjmuje różne formy i definicje: dywersja, dystorsja, przywłaszczenie, przechwytywanie, odwrócenie, sabotaż kulturalny – zagłuszanie kultury, subvertising (z ang. sub advertising, przeciwreklama). Wspólny jest *modus operandi*: przeciwstawianie się spektaklowi poprzez jego odwrócenie. *Wszystkie znane środki wyrazu zleją się w jeden ogólny ruch propagandowy, który obejmie wszystkie, znajdujące się w stałej interakcji aspekty rzeczywistości społecznej (Tous les moyens d'expression connus vont confluer dans un mouvement général de propagande qui doit embrasser tous les aspects, en perpétuelle interaction, de la réalité sociale)*, mówi Debord.⁶ Estetyka zostaje przekroczone, w celu zakończenia obecnego zamieszania. Amerykański kolektyw Critical Art Ensemble używa określenia „aktywizm kulturowy”, aby określić artystów, którzy działają według tej procedury w okresie między końcem XX wieku i początkiem XXI wieku.⁷

Elementami tego kulturalnego i politycznego projektu, który, co jest podkreślone, ma na celu przekroczenie sztuki poprzez wpisanie się w rzeczywistość są:

- depersonalizacja autora/artysty, który nie ma już indywidualnej tożsamości, ale występuje w formie kolektywu lub ma pseudonim;
- inwazja przestrzeni innej niż ta przeznaczona dla sztuki (przestrzeń miejska, gazety i publikacje, strony internetowe);
- brak krytyki komunikacji reklamowej (i co za tym idzie komunikacji oficjalnej), ale odwrócenie tego modelu komunikacji w celu wywołania reakcji widza;
- Internet, cyfrowe miasto, które zastępuje lub znajduje się obok przestrzeni pu-

blicznych współczesnego miasta – znajdujących się w centrum krytyki społecznej prowadzonej przez Międzynarodówkę Sytuacjonistyczną – staje się głównym miejscem akcji.

W roku 1985, niezależny wydawca New York Autonomedia publikuje epokowe dzieło „T.A.Z. Obszar Tymczasowej Autonomii”⁸. Mieszając awangardę sytuacjonistyczną i cyberpunkową literaturę (szczególnie zbuntowaną i zdecentralizowaną utopię z „Wysp sieci” Bruce’a Sterlinga), jego autor Hakim Bey proponuje model odwrócenia zwykłego znaczenia społeczeństwa spektaklu poprzez odwrócenie jego przestrzeni produkcji: amour fou, chodzenie nago po ulicy, organizowanie improwizowanych zabaw w miejscach, które nie służą zabawie (na przykład banki i biura), tworzenie graffiti w celu uniknięcia nudy w przestrzeni publicznej. Każde wydarzenie, które może pociągnąć za sobą rozpad społeczeństwa spektaklu, jest według Beye PT – Poetyckim Terroryzmem – praktykowanym bez określania go jako artystyczny.

Bey kroczy po drodze, która została już wytyczona w poprzednich dziesięcioleciach, szczególnie powołując się na przekroczenie estetyki poprzez włączenie się w doświadczenie społeczne: *Nie uprawiajcie PT dla innych artystów, róbcie to dla ludzi, którzy nie będą zdawać sobie sprawy (przynajmniej przez jakiś czas), że to, co zrobiliście, jest sztuką. Unikajcie rozpoznawalnych kategorii sztuki, unikajcie polityki, nie angażujcie się w kłótnie, nie bądźcie sentymentalni; bądźcie bezwzględni, podejmujcie ryzyko, niszczone tylko to, co musi być zniszczone, zróbcie coś, co dzieci zapamiętają na całe swoje życie – ale nie bądźcie spontaniczni, chyba że zawładnęła wami muza poetyckiego terrorizmu. Przebierzcie się. Zostawcie fałszywe nazwisko. Bądźcie legendarni. Najlepszy PT to taki, który jest wbrew prawu, ale nie dajcie się złapać. Sztuka jako przestępstwo, przestępstwo jako sztuka.*⁹

Détournement jest tymczasową strefą autonomiczną, uwolnieniem przestrzeni kapitalizmu postindustrialnego od funkcjonalności, ziemią, na której „wojna kulturowa” już stworzyła nowy sens: [...] *operacja partyzancka, która uwalnia jakiś obszar (miejsca, czasu, wyobraźni), a następnie rozpada się, by uformować się ponownie gdzie indziej/kiedy indziej, zanim Państwo zdąży ją zmiażdżyć. Ponieważ Państwo troszczy się w pierwszym rzędzie raczej o pozory niż o treść, T.A.Z. „okupuje” te obszary w sposób skryty i przez pewien czas realizuje swoje radosne cele we względnym spokoju. Być może niektóre małe T.A.Z. trwały przez całą długość życia, ponieważ pozostały niezauważone, jak dzikie enklawy – ponieważ nigdy nie były zainteresowane Spekta-*

*klem, nigdy nie pojawiły się poza tym prawdziwym życiem, które jest niewidoczne dla agentów świata Pozorów.*¹⁰

PRZYPISY:

¹ *In societies where modern conditions of production prevail, all of life presents itself as an immense accumulation of spectacles.* Guy Debord, *Spółczesność spektaklu* (La société du spectacle), Paris, Buche/Chastel 1967.

² Karl Marx, *II Kapitał*, 1867, Księga I.

³ Paolo Brunatto, Pasolini i forma miasta (Pasolini e la forma della città), dokument z roku 1973, w którym Pasolini stwierdza: *Prawdziwy faszyzm to władza społeczeństwa konsumpcyjnego, które niszczy Włochy.*

⁴ Nicolas Mirzoeff, *Oglądać wojnę. Obrazy globalnej władzy* (Guardare la guerra. Immagini del potere Globale), Rzym, Meltemi 2004, str. 25.

⁵ Guy-Ernest Debord, Gil J. Wolman, *Instrukcja odwrócenia* (Mode d'emploi du détournement), w: *Les lèvres nues* nr 8, Bruksela, maj 1956.

⁶ Wszystkie znane środki ekspresji zbiegną się w ogólny ruch propagandowy, który musi zawierać wszystkie nieustannie oddziałujące na siebie aspekty rzeczywistości społecznej. <http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_deto-urnement.html>

⁷ In Critical Art Ensemble, *Electronic Disturbance*, New York, Autonomedia 1993. Bez praw autorskich, do pobrania ze strony artystów: <<http://www.critical-art.net/books/ted>>

⁸ Hakim Bey, *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, New York, Autonomedia 1985 e 1991, bez praw autorskich, do pobrania tutaj <http://hermetic.com/bey/taz_cont.html>

⁹ Ivi, <<http://hermetic.com/bey/taz1.html#labelChaosSection>>

¹⁰ Ivi, <<http://hermetic.com/bey/taz3.html#labelTAZ>>

Lucrezia Cippitelli

FROM DÉTOURNEMENT TO T.A.Z. POETICS: MODELS OF ENTERTAINMENT SUBVERSION

*Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles.*¹ In 1967, that is how Guy Debord, summarising the cultural and political experience of the publication "Internazionale Situazionista" (International Situationist, 1958-1969), began the "Società dello spettacolo" ("Entertainment Society"). A political essay and not (as Debord himself underlines) a philosophical piece, the text takes from Marx's "Capital", which began by declaring that the richness of society founded on the capitalist production model was expressed through an *immense accumulation of merchandise*.²

According to Debord, modern life, that of the industrial boom and evolution of mass media for communication, has been transformed into an *Entertainment Society*, which is defined as being *capital to a point of accumulation to becoming image*. The text adapts the Marxist theory of formation of capital and the modern con-

sumerist culture, transforming merchandise into image: a scary insight, seen from the eyes of this first decade of the XXI century, equal only to that of Pasolini who in a famous interview talked about fascism through consumer society.³

A poignant example of this analysis that sanctions the central role of image in post-industrial society is the McDonald's logo. This is "all image", as the father of "Visual studies" Nicolas Mirzoeff states.⁴ It's not only a sign, but most of all a promise: cheap food for underpaid workers; reliable space that is always the same for middleclass families or adolescents. In contrast with Ford, whose logo is not so memorable and whose strength is all in the product itself (the solid and reliable car produced by the company for over a century), McDonald's puts its commercial force in the notion expressed by its logo.

In an article from 1956⁵ Debord talks of an antidote to that which today we would call victory of the brand: 'détournement' or "possibility to interrupt the flow of the spectacle".

In 1921, Duchamp, with the help of Man Ray, had already planned the first example of détournement with Belle Haleine: Eau de Voilette (literally: Beautiful Breath: Veil Water). It was a perfume bottle, created by modifying the label of a product that really was being produced and was very popular. The label had a play on words, "Belle Haleine", which makes one think of a lotion to freshen one's breath. The perfume in question was Rigaud, whose commercial image was connected to that of a provocative and naked drawn woman, as she was being seduced by the scent of the perfume. The seducing notion of the brand (re-evoked in the wording New York – Paris under the name of the perfume) was overturned by a photograph (taken by Man Ray) of Duchamp being seductive and dressed as a woman. With the photo of a man dressed as a woman (where Duchamp personifies his alter ego Rose Selavy), the title suggests halitosis and the packaging destroys the notion of the brand.

From Duchamp onwards, art is crossed by different examples of détournement, operated by artists and activists: from Fluxus to Barbara Kruger, from Alfredo Jaar to Luther Blisset to Yes Man. Practice with every means necessary builds a subversion of common sense and assumes mutable forms and definitions: diversions; distortions; indebted appropriation; hijacking; overturning; cultural sabotage (cultural jamming); Subvertising (= sub advertising). This *modus operandi* is common: resistance to entertainment through its subversion. *Tous les moyens d'expression connus vont confluer dans un mouvement général de propagande qui doit embrasser tous les aspects, en perpétuelle interaction, de la réalité sociale*, Debord says.⁶ The ob-

jective is to overcome aesthetics in order to carry out the upheaval of the present. The American collective Critical Art Ensemble uses the term “cultural activism” to define artists who work this way between the end of the XX century and the XXI century.⁷

The elements of this cultural and political project that, and this must be underlined, aim to overtake art through the insertion into reality are:

- de-personalisation of the author/director, who no longer appears as an individual identity but rather as a collective or nickname;
- The invasion of spaces different from those destined to art (urban spaces, newspapers and publications, internet websites);
- The critique of advertising communication is not used (nor that of official communication), but rather the twisted use of this communicative model to activate a reaction in the spectator;
- Internet, the digital city that substitutes or moves alongside advertising spaces in contemporary cities – central to the social critique conducted by the International Situationist – becomes a principle place of action.

In 1985, the independent editor of New York Autonomedia published an epic volume, “T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone.”⁸ Mixing situationist avant-gardism and cyberpunk literature (in particular the utopia of rebel and decentralized autonomy in *Islands in the Net* by Bruce Sterling), its author Hakim Bey proposes a model of subversion in the common sense of entertainment society through the twisting of its productive spaces: amour fou, walking naked on the street, organising impromptu parties in spaces that are not used for entertainment (for example banks or offices), producing graffiti to avoid the boredom of public spaces. Every intervention can determine the dissolution of entertainment society, according to Bey PT (Poetic Terrorism), and must be practiced without wanting to define oneself an artist.

Bey retraces the paths that have already been laid out in previous decades, most of all invoking the overcoming of aesthetics through the insertion into social life: *Don't do PT for other artists, do it for people who will not realize (at least for a few moments) that what you have done is art. Avoid recognizable art-categories, avoid politics, don't stick around to argue, don't be sentimental; be ruthless, take risks, vandalize only what must be defaced, do something children will remember all their lives – but don't be spontaneous unless the PT Muse has possessed you. Dress up. Leave a false name. Be legendary. The best PT is against the law, but don't get caught. Art as crime; crime as art.*⁹

The détournement is a temporary autonomous zone, the freeing of spaces from post-industrial capitalism of functionality, a land where the “cultural guerrilla” has constructed a new meaning: [...] *a guerrilla operation which liberates an area (of land, of time, of imagination) and then dissolves itself to re-form elsewhere/elsewhen, before the State can crush it. Because the State is concerned primarily with Simulation rather than substance, the T.A.Z. “occupy” these areas clandestinely and carry on its festal purposes for quite a while in relative peace. Perhaps certain small T.A.Zs have lasted whole lifetimes because they went unnoticed, like hillbilly enclaves – because they never intersected with the Spectacle, never appeared outside that real life which is invisible to the agents of Simulation.*¹⁰

ENDNOTES:

¹ *In societies where modern conditions of production prevail, all of life presents itself as an immense accumulation of spectacles.* Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buche/Chastel 1967.

² Karl Marx, *Il Capitale*, 1867, Libro I.

³ Paolo Brunatto, *Pasolini e la forma della città*, a documentary from 1973 during which pasolini stated: *True fascism is this of the power of consumer society that is destroying Italy.*

⁴ Nicolas Mirzoeff, *Guardare la guerra. Immagini del potere Globale*, Roma, Meltemi 2004, p. 25.

⁵ Guy-Ernest Debord, Gil J. Wolman, *Mode d'emploi du détournement*, in: *Les lèvres nues* n.8, Bruxelles, maggio 1956.

⁶ All known means of expression are going to converge in a general movement of propaganda which must encompass all the perpetually interacting aspects of social reality. Please see <http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detoournement.html>

⁷ In Critical Art Ensemble, *Electronic Disturbance*, New York, Autonomedia 1993. No copyright and freely downloadable from the artists': <<http://www.critical-art.net/books/ted>>

⁸ Hakim Bey, *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, New York, Autonomedia 1985 e 1991, no copyright, downloadable here <http://hermetic.com/bey/taz_cont.html>

⁹ Please see <<http://hermetic.com/bey/taz1.html#labelChaosSection>>

¹⁰ Please see <<http://hermetic.com/bey/taz3.html#labelTAZ>>

Valentina Tanni/marzec 2010

ERA NIESKOŃCZONYCH WERSJI

Obfita i tania dystrybucja faktów oznacza obfitą, taną i nieograniczoną różnorodność narracji, na życzenie, w każdej chwili. (Bill Wasik)¹

Korek na informacyjnej autostradzie

Nasza epoka to czas niepewności dla mediów. Zestaw dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych środków komunikacji (telewizja, radio i drukowany papier) został dosłownie zniszczony przez nadejście środków cyfrowych i sieci telematycznych, które w przeciągu kilku dekad spowodowały kryzys niewzruszonego systemu. Zmusiły nas do zastanowienia się nad formą i zawartością, językiem i formatem. W najlepszym przypadku byliśmy świadkami pojawienia się zbawienego kryzysu tożsamości, z wynikającymi z niego motywacjami poprawy; w najgorszym – roszad w obronie domniemanej, zdobytej i nietykalnej władzy. Ale jeśli stary system wydaje się osłabiony i odsunięty, nowy horyzont medialny nie osiągnął jeszcze równowagi. Niezaprzeczalne możliwości nowych kanałów komunikacji medialnej, identyfikowane głównie z dostępnością do informacji i nieskończoną różnorodnością, pełne są sprzeczności i przeciwwskazań, które musimy jeszcze zrozumieć.

Internet z natury jest królestwem możliwości, miejscem, gdzie wszystkie głosy mogą odnaleźć swoją przestrzeń, gdzie antyinformacja podbija platformy i rodzi rezonatory. Gdzie świadomość krytyczna obywateli może się rozprzestrzeniać i wzajemnie wzmacniać, gdzie stary jedyny i scentralizowany punkt widzenia zastępowany jest przez wiele wersji, a przede wszystkim, gdzie debata i konfrontacja są zasadą, nie wyjątkiem.

Jednak bardziej czujni obserwatorzy nie pomijają nowych niebezpieczeństw tej nieznanej dotąd obfitości informacji, która łączy się z tym, co możemy nazwać dyktaturą czasu rzeczywistego, co sprawia, że poszukiwanie prawdy jest często misją trudną, jeśli nie niemożliwą.

Jak zauważa Bill Wasik – amerykański pisarz i dziennikarz, znany między innymi z tego, że zorganizował w 2006 r. pierwsze Flash Mob – człowiek, gdy wyrobi sobie jakąś opinię, w naturalny sposób stara się szukać faktów i informacji, które ją potwierdzają (w psychologii nazywamy to skłonnością do potwierdzania). Według Wasika tendencja ta, która na pewno nie jest nowa, świetnie sprawdza się w Inter-

necie, gdzie można – w bardzo krótkim czasie – znaleźć niesamowitą ilość przeciwnych informacji, tak, że każda opinia znajdzie oczywiste oparcie. Nie bez przyczyny w sieci jest mnóstwo bardzo szczegółowych stron, poświęconych tak zwanym teoriom spiskowym, pełnych tekstów, wideo, obrazów i świadectw, które mają zdemaskować to, co nazywają światowym kłamstwem (ataki z 11 września były zorganizowane przez Amerykanów, człowiek nigdy nie był na księżycu, AIDS została stworzona w laboratorium, Paul McCartney umarł, i tak dalej). Także w tym przypadku nie mamy do czynienia z czymś niespotykanym, jednak łatwość, z jaką te strony mogą być rozpowszechniane, przyczyniała się do wzmocnienia tego zjawiska, mącąc i tak już mało przejrzystą informację.

Musimy zauważyć, że zarówno w starych jak i nowych mediach zawsze liczy się sensacyjność, połączona z tendencją do preferowania wielkich wydarzeń – prawdziwych czy zwanych prawdziwymi – a zaniedbuje się małe zmiany, które są mniej widoczne, ale wpływają bezpośrednio na życie ludzi (na przykład zmiana ustawy lub przedstawienie wniosku w parlamencie).

Długi ogon prawdy

Możliwość odnalezienia nieskończonej ilości „wersji” tej samej historii jest określona, ciągle przez Wasika, jako „The Long Tail of Truth” (Długi ogon prawdy); pojęcie to tworzy ciekawą paralelę do znanej teorii „Long Tail” (Długiego ogona), stworzonej przez Chrisa Andersona w celu opisanego nowych modeli ekonomicznych i handlowych, powstałych w sieci: *W królestwie dyskursu politycznego i, prawdę mówiąc, w narracji w ogóle, obawiam się, że znaleźliśmy się w o wiele gorszej sytuacji. Można ją opisać jako Długi ogon prawdy: jeśli ktoś chce zidentyfikować jakiś trend panujący w świecie – czy to dotyczący popularności jakiegoś słowa lub zespołu muzycznego, fałszerstw polityka lub naukowca, powstania lub zniknięcia jakiejś mody – w Internecie może łatwo przekonać sam siebie, że dany trend istnieje, jeśli tylko będzie wykorzystywał ukierunkowane wyszukiwanie lub przeglądać strony o konkretnym profilu.*²

Wykrzywienie opisane przez Wasika jest szczególnie obrzydliwe, można je zauważyć w mediach na całym świecie: obsesyjne dążenie dziennikarzy do tendencji, do tworzenia „prawdziwych przypadków”, trendów, które wędrują od artykułu do artykułu, od dziennika telewizyjnego do innego, rodzaj wyrażonej autolegitymizacji. Można by mówić o „samopotwierdzającej się przepowiedni”. Chodzi tutaj prawdopodobnie o najbardziej powszechną i niebezpieczną chorobę w świecie współczesnej informacji, polegającą na obsesyjnym poszukiwaniu historii, bez względu na wagę opisywanych zdarzeń. Niechby jeszcze ogłaszane tendencje dotyczyły

dziwnych hollywoodzkich diet, designerskich butów czy celów wakacyjnej podróży, gorzej, gdy mówi się na przykład o wirusowej chorobie, która ma zarazić całą populację światową.

Wielość punktów widzenia, którą na początku nazwaliśmy możliwością, może zatem zmienić się, dla zwykłego obywatela, w kalejdoskopową pułapkę.

Witajcie w erze nieskończonych wersji.

System alarmowy

Możliwości manipulacyjne mediów – starych i nowych – są tematem, na który coraz częściej wypowiadają się współcześni artyści. Mediascape – przestrzeń medialna, w której się znajdujemy, jest tak bardzo inwazyjna, wszechobecna i kontrowersyjna – oraz w fazie redefiniowania – że nie możemy jej ignorować. Oczywiście to głównie artyści, używający mediów jako platformy do swych eksperymentów, zdają sobie z tego sprawę. To oni pokazują nam słabości systemu, jego sprzeczności i ryzyko. Czasem za pomocą dzieł otwarcie politycznych, czasem za pomocą ironii i zmylenia przeciwnika, czasem używając medium do nieprzewidzianych celów. Sztuka to system alarmowy, memento, budzik dla zaspanych świadomości, przypomnienie oglądającemu, że można być „publicznym” bez bycia „publicznością”. Że Internet, mimo sprzeczności, jest głównie miejscem uczestniczenia w wiedzy i platformą dzielenia się nią. Jak mówi Clay Shirky: *Intencja użytkowników ma większy wpływ niż intencja projektantów*.³ Technologia jest zatem używana, a jej użycie nie jest i nie może być wcześniej określone przez przemysł. Artyści jeszcze raz pomagają nam nie zapomnieć, że to, czym będą media w przyszłości, zależy od tego, jak będziemy ich używać dzisiaj.

PRZYPISY:

¹ Bill Wasik, *And Then There's This*, Viking Penguin, New York, 2009, p. 168.

² *Ibid.*, p. 167.

³ Clay Shirky, lecture at 2009 Non-Profit Technology Conference – <http://ntn.org/ntc>

Valentina Tanni/march 2010

THE ERA OF INFINITE VERSIONS

Abundant, cheap distribution of facts means an abundant, cheap, and unlimited variety of narratives, on demand, all the time. (Bill Wasik)

There's a traffic jam on the information highway

This is an uncertain era for the media. The 19th and 20th centuries' set-up of communication media (TV, radio and print) was literally swept over by the arrival of digital technology and network systems, that in a few decades have created a crisis in a system that is solid and affirmed in every way, obliging it to rethink its shape and content, languages and format. In better cases, we witnessed the appearance of brief identity crises with consequent pushes to renewal; in the worst cases the shielding to defend a presumably acquired and untouchable authority. But if the old system appears weak and lost, the new media horizon does not seem to have reached its own balance yet. The undeniable potential of the channels of media communication, identifiable mostly through the accessibility of information and the endless variety, are accompanied by contradictions and side effects that still need to be understood.

Internet is by nature the reign of the alternatives, a place where all voices can find a place, where counter-information acquires platforms and resounding bodies. Where the critical consciousness of citizens can proliferate and become stronger, where a single and central point of view is substituted by multiple visions. Most of all, debate and conflict are a rule and not an exception.

But the more attentive observers will not miss the new dangers of this never-before-seen information abundance, which together with what we could call a real-time dictatorship, often makes the search for the truth of the facts a difficult if not impossible task.

As stated by Bill Wasik, a famous American writer and journalist, known for having organised the first Flash Mobs in 2006, once a human being has formulated an opinion, it tends to search for facts and information that supports it (in psychology this is called 'confirmation bias'). This tendency, which is certainly nothing new, in Wasik's opinion finds a privileged place of action on the Internet, where it is possi-

ble to gain access to – in a short amount of time – an enormous quantity of information with opposing opinions, capable of giving any kind of opinion some kind of foundation. It isn't surprising then that the most popular sites are dedicated to "conspiracy theories", pages and pages of detailed information, full of texts, videos, images and statements, trying to de-mask what are presented as global lies (the 9/11 attacks were organised by the U.S., man has never been on the moon, AIDS was created in a laboratory, Paul McCartney is dead, etc.). In this case, we are not faced with a new phenomenon, but certainly the ease and vastness with which these pages can be shared contributed to making them stronger, confusing the already murky waters of information.

It must be said that, in the old and new media, sensationalism has never lost its footing, with the consequent tendency to give a broad amount of space to the real or presumably real big events, neglecting the small changes that are perhaps less visible but that influence people's lives directly (the changing of a law for example, or the presentation of motions in parliament).

The Long Tail of Truth

The possibility of finding endless "versions" of the same story, is defined by Wasik, as being "The Long Tail of Truth", establishing a parallel interest with the renowned theory of the "Long Tail" coined by Chris Anderson, to describe the new economical and commercial models created with the Net: *In the realm of political discourse, and indeed of narrative in general, I fear we have fallen into a far less salutary situation. One might call it the Long Tail of Truth: given any trend that one wants to identify in the world – about the popularity of a buzzword or a band, the mendacity of a politician or a pundit, the rise and fall of any fashion – on the Internet one can readily convince oneself that the trend exist, as long as one runs the targeted search or browses the properly biased sites.*

What Wasik describes is a particularly unpleasant distortion that can be recognized in the media all over the world: the journalistic obsession for trends, for the creation of cases, trends that exaggerate from one article to another, from one News show to another, in a kind of exponential auto-legitimation. You could almost say it was a self-fulfilling prophecy. This is the most common and dangerous disease in the contemporary information field, forced into the obsessive search for the story, as microscopic and used as a pretext as it may be. This isn't so bad when the trends that are being waved around are bizarre Hollywood diets, designer shoes or vacation spots, but the risk is when the case, for example, is a viral disease

destined to spread over the whole global population.

The multiplication of points of view, that in the opening we cited as potential, then risks becoming a kaleidoscopic trap for the citizen.

Welcome to the era of infinite versions.

An alerting system

The manipulative possibilities of the media – the new and the old – is a theme that is increasingly dealt with by contemporary artists. The mediascape that we are immersed in is so invasive, omnipresent, and controversial – as well as in full redefinition – that it cannot be ignored. Naturally, artists are the ones who realise this and use the media as a platform for their experimentation. They expose the weaknesses of the system, its contradictions and its risks. Sometimes with openly political works, sometimes with the weapon of irony and disorientation, other times simply detouring the medium through unforeseeable uses. Art works as an alarm system, an alarm clock for slumbering consciousnesses, a memento of awareness, to remind those who watch that they can be “the public” without being “the audience”. That Internet, despite its contradictions, is mostly a place for participation and a platform for the sharing of knowledge. As Clay Shirky states, *the intention of users has more impact than the intention of the designers*. Technology therefore must be taken into our hands and used, and its uses are not and must not be predetermined by the industry. The artists help us to remember, once again, that what the media will become in the future will depend on how we use them in the present.

Krzysztof Siatka

KILKA USTALEŃ O JĘZYKU JAKO MEDIUM KREACYJNYM, CZYLI ODWIECZNE POTYCZKI KOMUNIKATU Z PRZEKŁADEM

Z początkiem 2010 roku dotarła do mnie informacja o postępach w przygotowaniu systemu tłumaczeń, w oparciu o które będzie pracował przyszły telefon firmy Google. Urządzenie ma, w założeniach, tłumaczyć rozmowę w trakcie jej trwania na około 6000 języków. Program tłumaczący, dzięki znajomości bilionów danych (m. in. z Internetu) – przykładów użycia języka, ma rozpoznawać sens wypowiedzianych zdań i w konsekwencji tłumaczyć je na wybrany język obcy.

Telefon, „przyzwyczajając” się do sposobu wypowiedzania myśli, formułowania zdań i intonacji mówiącego, możliwie wiernie odwzoruje komunikat w wybranym języku.

Na polu sztuki podobne zamiary już od pewnego czasu są demaskowane. W 1997 roku na Documenta X w Kassel Antonio Muntadas przedsięwziął akcję zatytułowaną *On Translation. Internet Project*.¹ Projekt polegał na przetłumaczeniu jednego zdania na wiele języków według procedury przypominającej zabawę w głuchy telefon. Każdy kolejny uczestnik „zabawy” dokonywał translacji zdania na inny język. Sentencja w języku angielskim brzmiała: *Communication systems provide the possibility of developing better understanding between people: in which language?* Po transformacji na linki kilku innych języków, polski odpowiednik zdania wyjściowego wyglądał następująco: *Wszystkie intensywne systemy analityczne poprawiają jakość międzynarodowych przyrządów służących do porozumiewania się. Problem dotyczy tego, jakiego używa się języka.*²

Jeśli skuteczność telefonu Google będzie podobna do wniosków z analiz Muntadasa, w przyszłości za jego pomocą będę mógł, co najwyżej, umówić się z moim chińskim przyjacielem na kawę, bez pewności, że opisana kawiarnia jest właśnie tą, którą mój rozmówca miał na myśli.

Futurologiczne zamiary technokratów, którzy pokładają nadzieje w staraniach o stworzenie inteligentnej maszyny, łączą się z namiętnościami współczesnej cywilizacji – z pojęciami: globalizacja i komunikacja. Pierwsze unifikuje różnorodności lokalne na rzecz supremacji ogólnych wartości, drugie – w oparciu o niemal doskonałą technologię przekazywania informacji – gwarantuje dostęp do wiedzy w ułamku sekundy. Telefon jest protezą umożliwiającą komunikację. Ten zamierzony przez Google jest jeszcze doskonalszą protezą, ponieważ umożliwia przełożenie języka – kodu uniwersalnej komunikacji, który jest przecież niedoskonały. Należy zastanowić się nad językiem, który jest medium na pierwszym poziomie wykorzystania i dalej nad translatorem, który, na potrzeby niniejszego wywodu, nazwijmy medium wtórnym.

Wydaje się, że język jest rodzajem kamienia u nogi, który spowalnia pęd – hamuje globalizację i utrudnia komunikację. Uwarunkowania lokalne i przywiązanie do tradycji nie pozwalają na zapomnienie języków narodowych. Wszystko byłoby prostsze, gdyby translacja jednego języka na drugi była bezproblemowa. Sformułowania charakterystyczne dla języka pozostają w rzeczywistości nieprzekładalne. Bliskie prawdy jest twierdzenie o niemożności przełożenia poezji. Nieudane próby

skutkują zanikiem siły ukrytej między znaczeniami użytych słów, a misterna struktura rytmiczna jest nieodtwarzalna.

Problem translacji pojawia się wówczas, gdy komunikacja wykorzystuje wyrafinowany, pełen gier znaczeniowych kod. Im bardziej jest skomplikowany, tym mocniej ukryty we własnej niszy. Pozostaje nienaruszony przez najwybitniejszych lingwistów i poliglotów. Muzułmanie nie dopuszczają przekładu Koranu, twierdząc, że jako prawda objawiona w języku arabskim, ulega przekłamaniu w chwili tłumaczenia. Aby nie szukać egzotycznych przykładów, nawet rodzime liryki Mickiewicza są unieruchomione przez język polski. Doskonale opanowaliśmy jedynie procedurę tłumaczeń języka urzędowego, pozbawionego metafor i wieloznaczności. Językiem takim nie posługuje się kultura...

Język zniewala literaturę i człowieka. Konieczność przyswajania sobie języka obcego stanowi immanentne ograniczenie naszej swobody działania na obczyźnie. Sytuację znakomicie oddał Zygmunt Bauman: *Wchodząc w język ojczysty, nie zauważylibyśmy pewnie, że posiada on gramatykę, gdyby nas o tym nauczyciele, w pierwszej chwili ku naszemu zdumieniu, a nieco później i irytacji, nie powiadomili. Gramatyka jest cerberem zagrażającym wstęp do wszystkich języków – z wyjątkiem ojczystego (...).*³

Groźbę ubezwłasnowolnienia przez język obcy wykazała w kilku pracach Kinga Araya – artystka polskiego pochodzenia, którą koleje losu poprowadziły przez doświadczenia emigracji we Włoszech, Kanadzie, Niemczech i USA. Zawieszenie międzykulturowe jest niejako wpisane w jej życie i program artystyczny. W 1998 roku powstała praca zatytułowana *Ćwiczenia mowy*. Stalowa maska, przytwierdzona do twarzy artystki, wyposażona była w anormalnej długości kilkumetrowy język, który uniemożliwiał jakikolwiek ruch. Dosłownie i metaforycznie język unieruchomił właścicielkę. Był nieprzydatnym obcym ciałem, które trudno jest udźwignąć.

Problem przekładu znalazł odzwierciedlenie w koncepcji kuratorskiej weneckiego Biennale w 2009 roku. Powołując się na poetę i krytyka literackiego Édouarda Glissanta, kurator wystawy, Daniel Birnbaum, stwierdził przekornie, że proces tłumaczenia nie zubaża materiału wyjściowego, np. wiersza, jak mogłoby się wydawać w oparciu o tradycyjne przeświadczenia. Przeciwnie, translacja wzbogaca każdy wytwór o wartości zakorzenione w nowym języku. Każdy język, którego nie użyjemy, przyczyni się do zubożenia tekstu.⁴ Wizja Glissanta i za nim Birnbauma pozostaje doprawdy bardzo optymistycznym rozwiązaniem, jednak dopuszczalnym w obszarze sztuki, która nie ma celu przekazu na zasadzie konsensusu.

Dzieje rozwoju myśli o sztuce w XX wieku w znakomitej większości uwypuklają doktryny, których twórcy do zagadnień języka podchodzili w sposób raczej nieufny. W 1921 roku Ludwig Wittgenstein, myśliciel najbardziej zasłużony dla nurtu językowego sztuki, w jedynym za życia opublikowanym dziele – „Tractatus Logico-Philosophicus” symbolicznie zerwał z filozofią, którą uznał za dziedzinę mętną, której możliwości poznania i ekspresji w skrajnie logicznym języku są niemożliwe. Język nie jest bowiem zapisem myśli, lecz indywidualnych uwarunkowań, kontekstu, w którym narodził się. Krytyka zależności między językiem a rzeczywistością, sformułowana przez Wittgensteina, zainspirowała przemyślenia artystów amerykańskiej awangardy w latach 60. XX wieku. Wydaje się, że teza zawarta w zdaniu *O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć* jednoznacznie wskazywała na ułomność języka jako medium przekazu myśli.⁵

Dla konceptualistów nie było sprawą sporną traktowanie dzieła sztuki jako rodzaju zdania analitycznego. Joseph Kosuth w artykule „Art after Philosophy” pisał: *językowe formy, w jakie artysta ujmuje swe zdanie, stanowią często „prywatne” kody lub języki*. I dalej, dowodząc zamknięcia języka we własnym kontekście, twierdził: *dzieło sztuki jest pewnego rodzaju zdaniem, sformułowanym w kontekście sztuki jako komentarz dotyczący jej samej*.⁶ Realizacje Kosutha o charakterze artystycznym ukazują nieprzydatność kodu wypracowanego przez człowieka do opisu zjawisk. Instalacja zrealizowana w 1965 roku, zatytułowana *Box, Cube, Empty, Clear, Glass*, przedstawiała pięć identycznych obiektów sześciennych wykonanych ze szkła, które były zarówno pudełkiem, sześcianem, jak i pustym i czystym obiektem ze szkła. Pięć identycznych przedmiotów, według powszechnej umowy językowej, można nazwać aż pięcioma różnymi terminami.

W podobnym czasie na znaczeniu i popularności zyskały teorie Marshalla McLuhana. Z najsławniejszej z nich, zawartej w sloganie *medium is a message* można intuicyjnie wysunąć trzy wnioski: (1) żadne medium nie ogranicza się do parametrów technicznych; (2) środki komunikacji mogą mieć większy wpływ na ludzi niż sama przekazywana wiadomość; (3) medium nie jest obiektywnym odwzorowaniem idei.⁷

Ruch osławiania tak zwanych nowych mediów w środowisku twórców, które ni czemu nie zawdzięcza więcej niż wizjom McLuhana, wykazał z wielką skutecznością nieodpowiedniość reprezentacji artystycznej w stosunku do rzeczywistości. Film i fotografia są interpretacją świata, nie zaś jego opisem. Wyraźnie widać te wnioski w realizacjach Bruce Naumana, Christiana Boltanskiego, Jana Dibbetsa czy Wolfa Kahlana.

McLuhan pojmował media w charakterze ich protetycznej funkcji względem ciała. W obszarze badań współczesnej humanistyki, skoncentrowanej na analizie obrazu, pojawiła się ostatnio nowa wizja medium. Przyjmując założenie, że człowiek czerpie 80% informacji zmysłem wzroku, Hans Belting stwierdził, że *oko jest wiodącym medium naszej kultury*.⁸

Pogląd dobrze tłumaczy doświadczenia sztuki postkonceptualnej, która w sposób pragmatyczny wybiera język kreacji, a nie analizuje go, jak postulował np. Kosuth. Kreacja fikcyjnego świata w oparciu o strategie przekazu mass mediów stwarza realność, do złudzenia podobną do rzeczywistej, lecz całkowicie fikcyjną. Przykładem mogą być realizacje Cindy Sherman, która od lat 70. wykonywała cykl *Untitled Film Stills*. Fotografie obrazowały sytuacje, do złudzenia przypominające kadry znanych filmów. W rzeczywistości jednak nigdy taki film nie powstał. Artystka umiejętnie zbudowała świat nierzeczywisty, który przypomina ten już wcześniej wykreowany.

Belting definiuje media jako gospodarza, którego obraz potrzebuje, aby stać się widzialnym. Po to, aby uczynić obrazy widzialnymi i aby można się nimi komunikować potrzebne są media. *Język obrazowy jest medialnością obrazów*.⁹

Język mass mediów, rządzony prawami pozbawiającymi go kontekstu jego powstania – zwracał na to uwagę Muntadas i wcześniej wielu postkonceptualistów – potrafi precyzyjnie oszukiwać. Dlatego zdarza się nam dzisiaj doświadczać *Matriksu*, w którym prawdy *massmediosfery* są kreowane na potrzeby racji konkretnej grupy interesów.

Zasadne jest postawienie pytania: czy inteligentne urządzenie elektroniczne jest w stanie sprostać idei niezrealizowanej przez tysiąclecia? Czy jest w stanie stworzyć język, o którym marzył Wittgenstein? Wątpliwe... Co więcej, cel ten został poważnie rozmyty i może wydawać się nieuchwytny. Jest oddalany od horyzontu naszych możliwości przez doraźne cele ekonomiczne.

Refleksję o obiektywizmie maszyny cyfrowej snuje CODEMANIPULATOR. Kluczowe dla artysty jest pojęcie interpretacji. Interpretatorami w procesie *oswajania* idei – kodu są przeglądarki internetowe, programy 3D, mechanizmy importu, eksportu oraz konwertery danych. Wymienione przetworniki gwarantują „odczytanie” kodu, którym jest dzieło w swojej prymarnej postaci. Znajomość kodu HTML i CSS, zastosowana przez artystę, w kreacji doprowadziła do realizacji dzieła

HTML-CSS-Malevich (2001). Kod zapisu idei w procesie tłumaczenia jest zarówno czarnym kwadratem, jak i kołem Malewicza, a różnicę powoduje użyta przeglądarka internetowa.¹⁰

Twórczy wkład w wiedzę na temat języka w kategoriach mediów cyfrowych i świata wirtualnego wnieśli również Birgit Rinagl i Franz Thalmair – kuratorzy wystawy *You Own Me Now Until You Forget About Me* z 2008 roku. Wychodząc od zainteresowania językiem w kontekście rozwoju systemów porozumiewania się, stworzyli refleksję nad procesem pojawiania się języka, jego bycia i zanikania. Założyli, że język jest wirtualnym produktem komunikacji, którego istnienie rozpoczyna się i kończy w chwili realizacji – jest konstruowany w momencie mówienia. Zgromadzili dzieła – projekty zazwyczaj związane z Internetem, które determinowane są kodem. Mogą stać się „realne” i przybrać formę (czegokolwiek) dopiero, gdy kod zostanie zinterpretowany. Pytają jednak retorycznie: *co się stanie, jeśli kod zostanie zablokowany lub uczestnicy procesu przestaną mówić?*¹¹

Dzisiaj, w dobie głębokiego zanurzenia osobowości w świecie wirtualnym (teleobecności), który to stan ma podobnie protetyczny charakter, jedyną rozsądną odpowiedzią na problem postawiony przez Birgit Rinagl i Franza Thalmaira, wydaje się porównanie zamknięcia źródła informacji do sytuacji organizmu pozbawionego wszelkich receptorów zmysłowych. Nikomu ten stan nie jest na rękę...

PRZYPISY:

¹ Projekt jest również dostępny pod adresem <http://www.adaweb.com/influx/muntadas/project.html>

² Działalność A. Muntadasa, jako klasyka współczesności, dogłębnie analizuje Grzegorz Dziamski: G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Poznań 2009, s. 132.

³ Z. Bauman, *Nieludzkość jest w ludzkiej mocy*, http://wyborcza.pl/1,76842,6612492,Nieludzkość_jest_w_ludzkiej_mocy____cz__1.html

⁴ *Making Worlds 53rd International Art Exhibition*, Wenecja 2009.

⁵ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Warszawa 1997.

⁶ J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, w: Stefan Morawski, *Zmierzch estetyki: rzekomy czy autentyczny?*, Warszawa 1987, s. 239-258.

⁷ M. McLuhan, *Zrozumieć media: Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004.

⁸ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkic do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 35.

⁹ H. Belting, op. cit., s. 36.

¹⁰ Kwadrat – Opera 5, koło – Internet Explorer 5,5.

¹¹ *You Own Me Now Until You Forget About Me*, Mała galerija/Moderna galerija, SI-1000 Lublana, Słowenia, kwiecień 2008.

Krzysztof Siatka

SEVERAL FINDINGS ABOUT LANGUAGE AS A CREATIVE MEDIUM THAT IS THE ETERNAL SKIRMISHES OF THE COMMUNIQUÉ WITH THE TRANSLATION

At the beginning of 2010 I received information on the progress in preparing a translation system, based on which a future Google phone will work. The device is in the assumptions to translate a conversation while it takes place into around 6000 languages. The translation software, by knowing billions data (e.g. from the Internet) – examples of the use of language, is to recognize the meaning of uttered sentences and, therefore, translate them into the selected foreign language. The phone while being “accustomed” to the way of expressing thoughts, formulating sentences and intonation of the speaker, will possibly faithfully replicate the communiqué in the chosen language.

Similar intentions have been unmasked in the field of art for quite some time. In 1997, Antonio Muntadas took the action entitled *On Translation. Internet Project*¹ at Documenta X in Kassel. The project consisted in translating one sentence into many languages according to the procedure resembling fun of telephone. Each additional participant of the „fun” carried out the translation of the sentence into another language. The operative part in English was: *Communication systems provide the possibility of developing better understanding between people: in which language?*; after transformation into links of several other languages, the Polish equivalent of the input sentence was as follows: *Wszystkie intensywne systemy analityczne poprawiają jakość międzynarodowych przyrządów służących do porozumiewania się. Problem dotyczy tego, jakiego używa się języka.*²

If the effectiveness of the Google phone is similar to the conclusions from Muntadas’ analysis, in the future I will be able to, at best, make an appointment with my Chinese friend for coffee, with no certainty that described cafe is that one which my interlocutor had in mind.

Futurological intentions of technocrats who have their hopes in the efforts of creation of intelligent machines are connected with the passions of modern civilization – the concepts of: globalization and communication. The first one unifies local diversity for the benefit of supremacy of general values, the second one – based on nearly perfect information technology – ensures access to knowledge in a split second. The phone is a prosthesis allowing communication. This one intended by Google is

an even more perfect prosthesis, because it allows to translate the language – the code of universal communication, which is still imperfect. One should reflect on the language, which is the medium on the first level of use and then the translator, whom let us call the secondary medium for the purposes of this argument.

It seems that language is the type of the stone in the leg, which slows down the momentum – it inhibits globalization and hinders communication. Local circumstances and attachment to tradition do not allow for forgetting national languages. Everything would be easier if the translation of one language to another was unproblematic. Specific wording for the language is in fact untranslatable. The assertion of the impossibility of translating poetry is close to the truth. Failed attempts result in loss of strength between the hidden meanings of words used, and the subtle rhythmic structure is unreconstructable.

The problem of translation occurs when the communication uses a sophisticated and full of semantic games code. The more complicated, the more hidden in its own niche. It is unaffected by the greatest linguists and polyglots. Muslims do not allow translation of the Koran, saying that as the truth is revealed in Arabic, it is distorted at the time of translation. In order not to look for exotic examples, even the native poetry of Mickiewicz is immobilized by the Polish language. We have perfectly mastered only the process of translation of the official language, devoid of metaphor and ambiguity. Culture does not use such a language...

Language enslaves literature and man. The need to absorb a foreign language is an immanent limit our freedom of action abroad. The situation was excellently described by Zygmunt Bauman: *Going into the native language, we probably would not notice that it has a grammar, if we were not informed at first, to our surprise, and a little later an irritation, by our teachers about it. Grammar is the Cerbere barring an introduction to all languages – except for the native one (...).*³

Kinga Araya – artist of Polish origin, who is led by the vicissitudes of the experience of exile in Italy, Canada, Germany and the USA, has shown in several works the threat of incapacitation by a foreign language. Intercultural suspension is somehow placed in her life and artistic program. In 1998 she executed the work entitled *Exercises of Speech*. A steel mask, attached to the face of the artist, was equipped with a tongue of abnormal length of several meters that prevented any movement. The tongue literally and metaphorically immobilized its owner. It was a useless foreign body, which is difficult to bear.

The problem of translation was reflected in the curator's concept of the Venice Biennale in 2009. Referring to the poet and literary critic Édouard Glissant, Daniel Birnbaum, the exhibition curator, said defiantly that the translation process does not impoverish the output material, e.g. a poem, as it might seem on the basis of traditional beliefs. On the contrary, translation enhances each product with the values rooted in a new language. Each language, whichever we use, will contribute to the depletion of the text⁴. Glissant's vision and Birnbaum's one following it is really a very optimistic approach, however, permitted in the area of art, which does not aim at transferring the message on the basis of consensus.

The history of thought about art in the twentieth century highlights in the vast majority of cases the doctrines, whose authors approached the issues of language in a rather suspicious way. In 1921, Ludwig Wittgenstein, the thinker, who is the most meritorious for the current of language art, symbolically broke with philosophy, which he considered to be a muddy field, whose capabilities of cognition and expression are impossible in extremely logical language as outlined in the only work published during his life – "Tractatus Logico-Philosophicus". Thus, language is not a record of thoughts, but individual circumstances, and context in which it was born. Criticism of the relationship between language and reality, formulated by Wittgenstein, inspired thoughts of American avant-garde artists in the '60s of the twentieth century. It seems that the thesis contained in the sentence *What we cannot speak about we must pass over in silence* clearly pointed out the frailty of the language as a medium of communication of thought.⁵

It was not a contentious issue in treatment works of art as a kind of analytic statement for conceptualists. Joseph Kosuth in his article "Art after Philosophy", wrote: *linguistic forms in which the artist recognizes his opinion, are often "private" codes or languages*. And further, arguing in his own language closing the context he argued: *a work of art is a kind of a sentence, formulated in the context of art as a commentary on itself*.⁶ Kosuth's artistic realizations show the unsuitability of the code developed by man to describe phenomena. The installation completed in 1965, entitled *Box, Cube, Empty, Clear, Glass*, presented five identical cubic objects made of glass, which were both box, cube, and empty and clean glass object. Five identical items, according to conventional language convention, can be called up to five different terms.

At the same time Marshall McLuhan's theories gained importance and popularity. One may intuitively draw three conclusions from the most famous of them, containing the slogan *medium is a message*: (1) no medium is limited to techni-

cal parameters, (2) means of communication may have greater impact on people than does the forwarded message, (3) the medium is not an objective concept mapping.⁷

The movement of taming of the so-called new media in artistic environment that does not owe anything more than visions of McLuhan, demonstrated with great effectiveness artistic inadequacy of representation in relation to reality. Film and photography are the interpretation of the world, not its description. These conclusions may be clearly seen in realizations of Bruce Nauman, Christian Boltanski, Jan Dibbets or Wolf Kahlen.

McLuhan understood media as their prophetic functions relative to the body. There was recently a new vision of the medium in the area of contemporary humanities research, focused on image analysis. Assuming that the person will take 80% of the information from sense of sight, Hans Belting said that the *eye is the leading medium of our culture*.⁸

The view truly explains the experience of post-conceptual art, which pragmatically chooses the language of creation, and does not analyze it, as postulated for example by Kosuth. The creation of a fictitious world based on communication strategies for the mass media creates reality, the illusion is similar to the real, but entirely fictitious. An example may be the realization of Cindy Sherman, who since the 70s performed a series of *Untitled Film Stills*. Her photographs depicted situations, reminding staff of the illusion of well-known films. In reality, however, such a movie has never been made. She skilfully built an unreal world, which resembles the one created earlier.

Belting defines media as the host, whose image needs to become visible. In order to make the images visible, and make it possible to communicate with them the media are needed. *The image language is a mediality of images*.⁹

The language of mass media, ruled by the rights depriving it from context of its creation – Muntadas and earlier many post-conceptualist drew out attention to it – can accurately cheat. Therefore, it happens to us today to experience *Matrix* in which the truths of *massmediasphere are created for specific interest groups*.

It is reasonable to ask: Is intelligent electronic device able to cope with the idea unperformed for millennia? Is it able to create a language which Wittgenstein had dreamed of? Doubtful... What's more, this objective has been seriously blurred and

it may seem elusive. It is a distance away from the horizon of our possibilities by short-term economic objectives.

CODEMANIPULATOR spins a reflection on the objectivity of the digital machine. The concept of interpretation plays a key role for the artist. Interpreters are web browsers, 3D programs, mechanisms for import, export, and data converters in the process of *domestication* of the idea-code. These transducers guarantee “reading” of the code, which is a work in its primary form. Knowledge of HTML and CSS codes, used by the artist in the creation of work has led to the realisation of *HTML-CSS-Malevich* (2001). The code of recording of the idea in the translation process is both a black square and Malevich’s circle, and the difference causes the used web browser.¹⁰

Rinagl Birgit and Franz Thalmair – curators *You Own Me Now Until You Forget About Me* in 2008 – also made creative contributions to the knowledge about language in terms of digital media and virtual world. Starting from the interest in language in the context of development of communication systems, they reflected on the process of the emergence of language, and its being and disappearance. They assumed that the language is a virtual product of communication, whose existence begins and ends at the time of execution – it is being constructed at the time of speaking. They assembled works – projects typically associated with the Internet, which are determined by the code. They can become “real” and take the form (of anything) only when the code is interpreted. However, asking rhetorically: *what happens if the code is blocked or the participants of the process will no longer talk?*¹¹

Today, in the era of deep immersion of the personality in the virtual world (telepresence), whose state has the same prosthetic nature, the only sensible response to the problem posed by Birgit and Franz Rinagl Thalmaira seems to be comparing the closure of sources with the situation of the body deprived of all sensory receptors. This state suits nobody...

ENDNOTES:

- 1 This Project is available at: <http://www.adaweb.com/influx/muntadas/project.html>
- 2 Grzegorz Dziamski profoundly analyzes A. Muntadas’ activity as a modern classic: G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Poznań 2009, p. 132.
- 3 Z. Bauman, *Nieludzkość jest w ludzkiej mocy*, http://wyborcza.pl/1,76842,6612492,Nieludzkość_jest_w_ludzkiej_mocy_cz_1.html
- 4 *Making Worlds 53rd International Art Exhibition*, Wenecja 2009.
- 5 L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Warszawa 1997.
- 6 J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, w: Stefan Morawski, *Zmierzch estetyki: rzekomy czy autentyczny?*, Warszawa 1987, p. 239-258.
- 7 M. McLuhan, *Zrozumieć media: Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004.
- 8 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkic do nauki o obrazie*, Kraków 2007, p. 35.
- 9 H. Belting, *op. cit.*, p. 36.
- 10 Kwadrat – Opera 5, kolo – Internet Explorer 5,5.
- 11 *You Own Me Now Until You Forget About Me*, Mała galerija/Moderna galerija, SI-1000 Lublana, Słowenia, April 2008.

GALERIA NT / IMAGINARIUM

galeria nowych technologii

Łódzki Dom Kultury

90-113 Łódź, ul. Traugutta 18

tel. 42 633 98 00 w. 227

galeria@galeria.nt.pl

galeria-nt.pl

THE MEDIAGATE
GLOBALNE
OCIEPLENIE

GALERIA NT/IMAGINARIUM
90-113 Łódź, ul. Traugutta 18
tel. 42 633 98 00 w. 227
galeria@galeria.nt.pl
galeria-nt.pl

