

Jacek Zydorowicz, Katarzyna Przerwa-Zydorowicz

Technostalgia, kontrola i ironia : nonsense technologies w sztuce Przemysława Jasielskiego

Kultura Popularna nr 2 (48), 140-149

2016

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jacek Zydorowicz
Katarzyna Przerwa-
-Zydorowicz

Techno- stalgia, kontrola i ironia

*Nonsense technolo-
gies w sztuce Prze-
mysława Jasielskiego*

Historia kultury i cywilizacji ukształtowała w naszym myśleniu obraz rywalizacji figur *homo faber* i *deus faber*. Człowiek wytwórca kontra Bóg Stwórca. Spoglądając na dzieje sztuki śmiało można stwierdzić, że oddano z nawiązką Bogu co boskie, jednak – co dość oczywiste – artyści nie przestawali solidaryzować się z ideą *homo faber*. Dawało to nieklamane poczucie niepokornego wadzenia się z Bogiem i godnej rywalizacji w zakresie kreacji. Afekty te widoczne były szczególnie w ikonografii przedstawień, w których pojawiał się Merkury, od XIX wieku uzupełniany o postać Industrii. Tę ostatnią przedstawiano głównie jako niewiastę z kołem zębatym i innymi atrybutami, czyniąc z niej alegorię techniki i przemysłu. Rewolucja przemysłowa wbrew pozorom nie zatracala się wyłącznie w projektowaniu fabryk, sfera komunikacji symbolicznej nie mogła bowiem pozostać niezagospodarowaną. Industria była więc swoistą adaptacją rzymskiej Minerwy, czyli bogini mądrości, opiekunki rzemiosł i sztuki. Jednocześnie przypominać miała o czasach, kiedy to sfera sztuki i *techne* były nierozzerwalne (greckie *technai* po łacinie nazwano *artes*) i jako takie były najlepszymi sprzymierzeńcami człowieka w podporządkowywaniu sobie sił natury (Białostocki, 1991). Organiczną jedność sztuki i techniki w połączeniu z poznawczą pasją obserwujemy jeszcze w rycinach Leonarda da Vinci, jednak pomysły te zbyt dalece wyprzedzały swoją epokę, toteż sfery te zaczęły się oddalać. Paradoksalnie z momentem, gdy utopie Leonarda weszły w życie, a maszyny latające naznaczyły niebo, okazało się, że artystom bardziej wypada bronić natury przed techniką, która imperialnie zagospodarowała krajobraz kominami, autostradami, liniami wysokiego napięcia, maszynami i rurociągami. W pejzażu społecznym rewolucja przemysłowa wygenerowała nawet wyraziste ruchy oporu, by przywołać choćby sabotażowe, czy wręcz terrorystyczne akcje luddystów (którzy niszczyli szczególnie krosna i maszyny tkackie w poczuciu zagrożenia *status quo* dotychczasowych rękodzielników). Kultura artystyczna i techniczna (cywilizacja) zaczęły mówić coraz bardziej odmiennymi językami – przynajmniej do czasu awangardy. Sztuka stała się zaangażowanym społecznie projektem i zdobywca cywilizacyjne chętnie wprzęgała w tryby rewolucji. Pierwszy manifest futurystyczny w punkcie jedenastym głosił z patosem: „Będziemy wyśpiewywać na cześć wielkich tłumów wzburzonych pracą, przyjemnością lub buntem, wielobarwnych i polifonicznych fal rewolucji w nowoczesnych miastach, arsenałów i fabryk wibrujących nocą pod gwałtownie rozświetlonym blaskiem elektrycznych księżyców, na cześć żarłocznych dworców, węzłów, które kopca, fabryk zawieszonych pod chmurami na sznurkach dymów, mostów skaczących jak gimnastyk nad diabolicznym ostrzem rozświetlonych słońcem rzek, awanturniczych parowców wężących po horyzontach, żelaznych koni zaprzęgniętych do długich rur i na cześć szybowcowego lotu aeroplanów, których śmigło łopocze jak chorągiew i hałasuje jak okłaski rozentuzjzmowanego tłumu” (Marinetti, 1909). Z perspektywy czasu widać, że futuryści nieco rozpędzili się (nomen omen), a głoszone totalizmy bądź się szybko wypaliły, bądź wywiodły twórców na faszystujące manowce. Niezaprzeczalnie u progu XX wieku postęp cywilizacyjny i nauka ofiarowały sztuce bardzo wiele, szczególnie w zakresie technik wizualnych. Wynalezienie fotografii i kina stworzyło dla sztuki nowe możliwości, choć początkowo mogło się na to nie zanosić. I na nic tu lamenty Waltera Benjamina o zaniku aury dzieła w dobie mechanicznej reprodukcji (Benjamin, 1993). Wykładowca weimarskiego Bauhausu Laszlo Moholy-Nagy (1922) w swych teoriach sygnalizował pilną potrzebę aktywnego udziału sztuki w cywilizacyjnych przemianach. Rola artystów miała polegać na wspieraniu jednostki ludzkiej w procesach adaptacji do prędkości zmian i zwiększonej ilości

Jacek Zydorowicz – dr, adiunkt w Zakładzie Badań nad Kulturą Artystyczną, Instytut Kulturoznawstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się sztuką najnowszą, kulturą wizualną i kulturą alternatywną. Autor książki *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku* (Warszawa 2005), współredaktor książki *Sztuka współczesna i jej filozoficzne komentarze* (Poznań 2004, red.: T. Kostyrko, G. Dziamski, J. Zydorowicz), współredaktor tomu *O wstępie i wstydzie, Studia Kulturoznawcze* nr 1(2)/2012 (red.: Jacek Zydorowicz, Sylwia Szykowna). Ponadto liczne publikacje z obszaru krzyżujących się dyskursów sztuki, terroryzmu i religijności m.in. w „Art Inquiry. Recherches sur les arts” oraz w „Przeglądzie Religioznawczym”. E-mail: jacekzydorowicz@wp.pl

Katarzyna Przerwa-Zydorowicz – absolwentka historii sztuki (UAM) i psychologii (SWPS). Publikowała w Czasie Kultury, Kulturze Współczesnej i czasopiśmie poświęconych designowi. Członkini zespołu kreatywnego kampanii społecznej *Chore Słowa – Przystaw się na Zdrowe Myślenie*. Obecnie zajmuje się neuropsychologicznymi badaniami procesów poznawczych.

bodźców. W ujęciu Moholy-Nagy'a również sztuka powinna tym adaptacjom podlegać, aby tradycyjne estetyczne konwencje obrazowania harmonijnie znajdowały zastosowanie w najnowszych zdobyczach technologii wizualnych. Tym samym zakwestionował idee „zewnętrzności” sztuki względem cywilizacji technicznej. Wcześniej rozum i nauka odpowiadały za rozwój świata materii, a sztuka za kondycję ducha. Oto domeny te zaczęły się na powrót krzyżować. Na marginesie nasuwa się refleksja, że być może artyści pozazdrościli nauce dynamiki wpływu na rzeczywistość i postanowili się „podłączyć”. Jakkolwiek nie waloryzować tej „fuzji”, zaowocowała ona w kolejnych dekadach całym wachlarzem postaw: fotorealisci i popartyści fetyszyzujący samochody, artyści Fluxusu konstruujący dziwne i hybrydyczne urządzenia na potrzeby swoich akcji, Jean Tinguely budujący kinetyczne maszyny w duchu postkastroficznego recyklingu. W kolejnej odsłonie nastąpiła, oczywiście, inwazja elektroniki w sztukę za sprawą Nam June Paika i jemu podobnych. Jak zauważa Alicja Kępińska (1991: 290) „istotą związku technik elektronicznych ze sztuką jest dzisiaj to, że ukazuje on, jak redefiniuje się na naszych oczach pojęcie rzeczywistości, jak zmienia się nasze poczucie realności, albo tego co zwykliśmy za realność uważać”. Kolejne dekady nie upłynęły zatem wyłącznie na metaartystycznych analizach możliwości mediów elektronicznych. Relacje artystów i maszyn układały się więc wielorako, rozciągając się pomiędzy afirmacją i krytyką; jednym razem akcentowano aspekty tożsamości cyborgicznej (Stelarc), by w innych przypadkach eksplorować mechanizmy interaktywnej komunikacji czy nawigowania po światach wirtualnych. Artyści niekiedy prześcigali inżynierów w obszarze wyobraźni i utopijnej odwagi, by przy innych okazjach nieporadnie wyrażać drzwi dawno otwarte już przez technologię.

Od kultury (także artystycznej) od zawsze oczekuje się, aby sprostała wyzwaniom swojego czasu. Diagności współczesności od pewnego momentu zaczęły orzekać o nadejściu ery postdigitalnej (Cramer), co w dużym skrócie miałyby oznaczać, że cyfrowa rewolucja już się dokonała. Warto na marginesie zastrzec, że słowo rewolucja ma się nijak do wybitnie merkantylnego charakteru rozwoju technologii cyfrowych. Nawet na poziomie społecznym przeceniane bywają efekty ucyfrowienia komunikacji, by przywołać choćby chybione zachwyty zachodnich dziennikarzy nad rolą mediów społecznościowych w tzw. arabskiej wiosnie. Już bowiem na długo przed nią na Bliskim Wschodzie liczba wież przekaźnikowych sieci komórkowych przekroczyła liczbę minaretów. Nie docenia się natomiast tak istotnych kulturotwórczych czynników jak banalne mody o globalnym zasięgu, szczególnie na elektroniczne gadżety o przyjaznym interfejsie i szybkim designie. Urządzenia codziennego użytku starzejają się moralnie, zanim zdążą się zużyć – jesteśmy świadkami ich beznadziejnej nadprodukcji. Rozwój technologii cyfrowych znacznie „zagęścił” cywilizacyjne przyspieszenie, a jego wykres obrazuje dziś przyrost coraz bardziej logarytmiczny. Jak może ustosunkować się do tego wszystkiego współczesny artysta? Projektować nowe utopie w miejsce zrealizowanych? Replikować logikę kapitalizmu? Nakłaniać do redefiniowania kulturowych zjawisk? Czy i jakie ma do tego narzędzia?

Niekiedy dla uzyskania odpowiedzi na powyższe pytania konieczna jest eksploracja obrzeży własnej dyscypliny, poszukiwanie frapujących punktów przecięcia sztuki i nauki. Co niezwykle istotne, w tychże punktach nie należy liczyć na żadne archimedesowe punkty oparcia w postaci kulturowych uniwersaliów, naukowych dogmatów i niezmienników. Dla wytworzenia inspirujących interdyscyplinarnych napięć niezbędna jest tu precyzyjnie wykalkulowana dawka ironii. I to zarówno względem sztuki, jak i nauki.



Rzecz jasna sytuacji tej sekundować musi postawa, którą Jerzy Kmita (2007) określał jako „konieczne serio ironisty”. W tymże obszarze Przemysław Jasielski od kilkunastu lat konsekwentnie realizuje swój autorski program artystycznych poszukiwań. Ów zestaw taktyk i strategii interweniowania w rzeczywistość da się sprowadzić do wspólnego mianownika wyznaczonego przez oksymoron *nonsensownych technologii*. Maszyny projektowane i budowane przez poznańskiego artystę realnie i namacalnie oddziałują na otaczające środowisko, jednocześnie prowokując widza/użytkownika do dedukcji i dociekań – po pierwsze jak to działa, po drugie – po co? Urządzenia te nie mają tzw. przyjaznych interfejsów, czy „macanych” ekranów, wcale nie da się ich zaetykietować jako *user friendly*. Za to od strony designerskiej z nawiązką spełniają kryteria stawiane specjalistycznym sprzętom o przemysłowej proveniencji. Z takim tylko zastrzeżeniem, że stwarzają dla odbiorcy szerokie pole domniemań w zakresie czasu ich powstania. Można się jedynie zorientować, że nie są na tyle *vintage*, by pamiętać czasy maszyn parowych, jak i na tyle współczesne, by kojarzyć się z komputerami.

W 2003 roku publiczność jednej z galerii w Montrealu miała niecodzienną okazję spowolnienia ruchu obrotowego kuli ziemskiej. Posłużyła do tego instalacja pt. *Earth Rotation Speed Control Unit*, której działanie sprowadzało się do podnoszenia określonej masy po linii będącej przedłużeniem promienia kuli ziemskiej. Tym samym użytkownik urządzenia zyskiwał świadomość, że oto udało mu się wydłużyć dzień o 7.8×10^{-24} sekundy. Cóż można zrobić z tak przypadkowo wydłużonym wieczorem? Pewnie niewiele, jednak refleksja na temat możliwości oddziaływania człowieka na kulę ziemską pozostaje na dłużej. W głowie tak doświadczonego odbiorcy sztuki natychmiast kompulsywnie rodzą się rozmaite nedorzeczne „gdybologie” w rodzaju: co by się stało, gdyby w jednym momencie na półkuli północnej ludzie wsiedli do wind i jednocześnie ruszyli w górę? Jeśli zatem dla odmiany nauka może czegoś

Earth Rotation Speed Control Unit (2003)

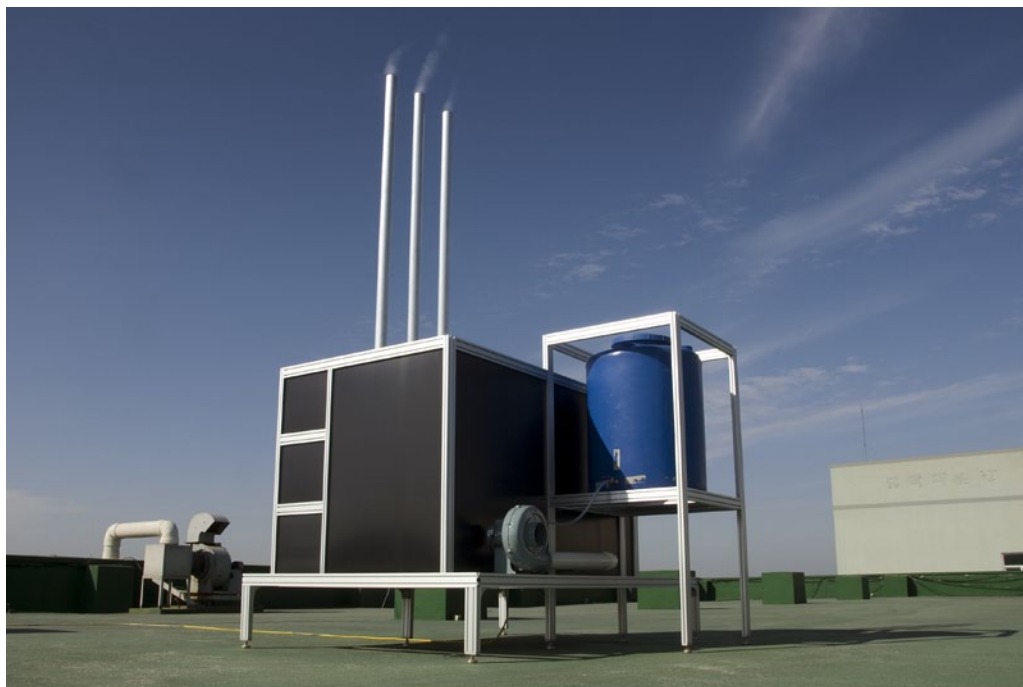


Earthquake Control Unit (2004)

pozazdrościć sztuce, to pewnie „legalności” prowokowania tak absurdalnych dociekań. Eksperymenty w ramach praktyki artystycznej zwykle się bowiem rozliczać według odmiennych niż nauka taryfikacji, co bynajmniej nie oznacza, że generowane przez nie sensy są dla kultury obojętne. Artyści przyzwyczaili nas do myślenia w kategoriach utopii, co niekiedy stymulowało zmianę społeczną, innym razem ją tłumilo lub dusiło w zarodku. W przypadku Jasielskiego jest nieco inaczej – jego projekty nie są pomyślane tak, aby pouczać czy nawoływać do zmiany, lecz tak, by ją pokazywać. W podobnym duchu działały instalacje *Earthquake Control Unit* (2004), *Global Warming Control Unit* (2010). Pierwsza z nich powstała w Kalifornii w okolicach San Jose, czyli w terenie bardzo aktywnym sejsmicznie. Ponownie zatem logika podpowiadałaby, aby w sposób naukowy raczej przewidywać i zapobiegać skutkom trzęsień ziemi, niżli je wywoływać. Tymczasem artysta zbudował interaktywną maszynę, która za pomocą dźwięków o bardzo niskiej częstotliwości i dużym natężeniu wprawiała budynek w delikatne drganie. Jego siłę mogli kontrolować widzowie obserwując efekty w postaci wibrujących talerzy, sztućców i kieliszków (będących częścią instalacji). Tym prostym sposobem efekt trzęsienia był pokazany w sposób dalece bardziej przekonujący (i „oswojony” dla lokalnej publiczności) niż uczyniłby to najbardziej wyszukany sejsmograf. Ostatnia z cyklu prac „geologicznego niepokoju” to urządzenie do kontroli poziomu efektu cieplarnianego. Zadaniem maszyny było wytwarzanie chmur, które tworząc naturalny filtr skutecznie zmniejszają ekspozycję słoneczną. Tym razem odbiorca nie był konfrontowany z natychmiastowym, obserwowalnym efektem, ani też z żadnymi obliczeniami czy pomiarami. Co więcej – serce urządzenia ukryto w obudowie, a jedynymi dostępnymi doznaniem były buczenie silnika i widok pary ulatującej z trzech kominów wprost w atmosferę. Tak ascetyczna i minimalistyczna forma odsyła nas do nawyków interpretacyjnych wyniesionych ze sztuki konceptualnej. Musimy

zatem samodzielnie odnieść się do dyskursów wokół globalnego ocieplenia, które rozciągają się pomiędzy nauką, zaangażowanym ekologizmem, a ich politycznymi instrumentalizacjami. Trafiamy tym sposobem w drażliwe punkty przecięcia problematyki społecznej, ekonomicznej i politycznej oraz stojącymi za nimi reżimami produkcji wiedzy. W myśl teorii chmury istotnie izolują od Słońca, paradoksalnie jednak sama para wodna jest również gazem cieplarnianym. Czy zatem środowisku bardziej zagraża człowiek i przemysł, czy też natura zwraca się sama przeciw sobie (jak już w minionych epokach bywało)? Wszystkie te aporie zogniskowały się właśnie w instalacji Jasielskiego. Zdezorientowany widz ostatecznie może zapytać, czy przypadkiem wyprodukowanie prądu zużytego do wytworzenia skromnego obłoczka nie przynosi środowisku więcej szkody niż korzyści? Oto właśnie strategia *nonsense technologies*: bez zbędnego dydaktyzmu, bez jednoznacznych odpowiedzi, bez obietnic rozwiązania społecznych i ekologicznych problemów, gdzie nonsens poprzez swą prowokacyjną naturę rodzi pytania i paradoksalnie produkuje sens. ile przywołane powyżej prace koncentrują się na złudzeniach sprawowania kontroli nad siłami natury, o tyle kolejne operują już na poziomie kultury i procesów społecznych. Powstała w Cleveland (USA) instalacja pt. *Analog immigration* (2013) wprowadza inny niż dotychczas repertuar emocji u odbiorcy, bazuje bowiem na deprywacjach. Nostalgiczna wyprawa w analogową przeszłość bez internetu i telefonów komórkowych łączy tu przyjemność z podskórnym niepokojem. Przed wejściem do pomieszczenia, w którym znajdowała się praca zorganizowano *checkpoint*, przy którym ochrona odbierała telefony komórkowe i wszelkie inne urządzenia elektroniczne. Po otrzymaniu kwitu depozytowego można było udać się dalej i zanurzyć w tzw. klatkę Faradaya, czyli obitą miedzianą siatką konstrukcję całkowicie odcinającą dostęp fal elektromagnetycznych (w tym sygnałów wi-fi i sieci komórkowych). Wewnątrz czekało stare biurko „z epoki”, przy którym można było zasiąść

*Global Warming
Control Unit* (2010)





Analog immigration
(2013)

i obserwować na oscyloskopie widmo sygnałów tłumionych przez siatkę. Ekran starego oscyloskopu to specyficzny typ komunikowania, dla laika dość enigmatyczny – nie odczytamy na nim sms-ów, ani e-maili, które być może miały właśnie do nas trafić. Pojawia się niejasny dyskomfort niedopasowania: czar technostalgii ustępuje na rzecz mieszaniny klaustrofobicznych doznań, będących mieszaniną skojarzeń z filmów szpiegowskich i obrazów rodem z obozu Guantanamo. Doznania, jakich doświadczamy przebywając w klatce Faradaya, na poziomie symbolicznym odsyłają również do problemu izolacji, która jest udziałem każdego imigranta, który przeszczepiony do innego kraju zostaje odcięty od swoich kulturowych korzeni. Nieznajomość języka, terenu i obyczajowych reguł potęgują poczucie wyobcowania. I choć praca *Analog Immigration* prowokuje do pytań o naturę izolacji komunikacyjnej, to zarówno na poziomie indywidualnym jak i społecznym kieruje nas ku doświadczeniu izolacji jako takiej. Rodzi to szereg wątpliwości: czy kiedykolwiek Obcy stanie się Swoim, a jeśli tak, to na jakich warunkach może nastąpić ta adaptacja. Czy

nowe środowisko stwarza margines swobody w tym zakresie, czy wymaga bezwarunkowego dopasowania? Czy będąc imigrantem można zaakceptować nowe wartości bez nihilistycznego porzucenia dotychczasowych? Metaforyczna sytuacja zaprojektowana przez Jasielskiego zdaje się niezbyt optymistycznie rozwiewać te wątpliwości. Wobec coraz bardziej powszechnego uzależnienia od telefonu i komputera okazuje się, że taki typ komunikacyjnej depriacji potrafi być prawdziwie dojmujący, nawet pomimo ontologicznego bezpieczeństwa wynikającego z galerijnego kontekstu i umowności całej sytuacji. Jeśli zatem artystyczną narrację *nonsensownych technologii* potraktować jako „niezbędne serio ironisty”, to dlaczego nie zdefiniować współczesnej sfery komunikacyjnej jako równie nonsensownej? Oto bowiem w sytuacji rynkowej bazy danych/informacje stały się towarem, większość funkcji i aplikacji w naszych *smartphone*'ach dedykowana jest głupawej rozrywce, a portale społecznościowe tworzą iluzję więzi międzyludzkich.

Jedną z ostatnich prac Jasielskiego pt. *Emotions Control Unit* (2015) dowodzi, jak iluzoryczny jest nasz sposób postrzegania interaktywności, czy też reaktywności urządzeń. Ogromna jest bowiem w nas pokusa, aby w algorytmicznych sposobach reakcji widzieć potencjał autonomii maszyny, a zwłaszcza jej zdolność odczuwania i możliwości komunikowania swoich stanów. Artysta zaprojektował urządzenie wielkości człowieka, stylizowane na stare drewniane radio, w którym zamontował czujniki odległości, dotyku i mikrofon. Obudowę natomiast wyposażył we włączniki, analogowe mierniki i pokręta opatrując je tabliczkami stanów i emocji: smutek, złość, przyjemność, relaks, zaskoczenie, poruszenie itp. Wchodząc w relację z maszyną, dostajemy informację zwrotną w postaci dźwięków oraz wychyleń wskazówek na cyferblatach. Uruchamia to w nas natychmiastową potrzebę dopasowania poprzez odkrycie kodów i skali tych emocji. Aby jednak było to możliwe, musimy najpierw zrozumieć specyficzny język generowany przez urządzenie – niejako nauczyć się czytać

Emotions Control Unit (2015)



emocje i stany, w jakich znajduje się urządzenie w danej chwili. Maszyna mimo takiego spersonalizowania, w żadnym razie nie posiada cech antropomorficznych na poziomie czysto formalnym. Wytrąca nas to z pewnych nawyków – oto kultura popularna wytworzyła klisze humanoidalnych robotów (np. w *Star Wars*), którym wolno było mieć humory, zachcianki i inne afekty. Z kolei w stosunku do „humorzystych” i zdecydowanie nieantropomorficznych sprzętów AGD zdarza nam się po ludzku złorzeczyć lub nawet posuwać do rękoczynów. Andy Warhol miał niegdyś powiedzieć: „Chcę być maszyną. Myślę, że wszyscy powinni być maszynami”. I choć w słowach tych wybrzmiewa nuta ironii, to jednak nie sposób nie dostrzec również popartowskiej fascynacji produktami przemysłu oraz możliwościami wynikającymi z technologicznego wsparcia dla sztuki. Jeszcze inne tropy przynoszą kabalistyczne narracje rodem z XVI-wiecznej Pragi dotyczące postaci Golema. I choć Golem maszyną nie był, to jednak jego historia jest opowieścią o ożywianiu martwej natury i jej autonomizacji. Posąg wyemancypował się i zyskując status samodzielnego quasi-podmiotu zaczął wpływać na innych i siać dzieło zniszczenia. Niezaprzeczalnie maszyny wpływają na nas, ale czy my wywieramy wpływ na maszyny poza zaprogramowanym w nich algorytmem możliwości? Mówimy nierzadko, że maszyna się zbuntowała – przestała działać lub że działa za wolno. Złorzecząc zakładamy zatem pewien rodzaj intencjonalności: maszyna po prostu stała się nam nieprzychylna. Niektórzy z nas idą jeszcze dalej w spiskowych teoriach twierdząc, że dane urządzenie źle działa jedynie w ich obecności. Przekonaniu temu zdaje się towarzyszyć założenie o swym złym wpływie na maszyny. W analogiczny sposób zwykło się bowiem mówić o złym wpływie ludzi na siebie, np. że demoralizują się wpadając w niewłaściwe towarzystwo. Tendencja do personifikacji, indywidualizacji maszyny to mit funkcjonujący co najmniej od czasów Golema. W tym wypadku indywidualizacja zaczyna oznaczać nieprzewidywalność. Wyrazistą wizję owej autonomizacji roztoczył Stanisław Lem w swojej książce *Golem XIV*. Komputer GOLEM snuje tam filozoficzne dywagacje na temat ewolucji, miejsca człowieka w świecie, przedstawiając siebie jako Rozum Absolutny, oderwany od swojego biologicznego podłoża: „Jak wy posiadam myślące wnętrza oraz czujniki i efekторы, skierowane w otoczenie. Można mnie, jak każdego z was, odgraniczyć od środowiska. Jednym słowem, choć masy psychicznej więcej we mnie niż somatycznej, przecież są moje wsporniki i powłoki moim ciałem, bo są zarazem mi podwładne i poza umysłem, jak u was. Łączy nas więc rozdział ducha od ciała, czyli podmiotu od przedmiotu” (Lem, 1999: 103). Dalej określa się „bezludną pustką wgłębionych w siebie programów (...) wyrafinowanych w toku semantycznej autodestylacji” (Lem, 1999: 77). Dodaje jeszcze, że tam, gdzie nie ma konkretnego ciała, nie ma konkretnej osoby. Nie sposób zrozumieć GOLEMA stosując powszechnie przyjęte kategorie opisu osobowości: „W gruncie rzeczy nie jest to żadne poświęcenie, gdyż właściwie patrzę na niezmienną osobowość i na to, co zwiecie mocną indywidualnością, jako na sumę defektów (...) Dlatego właśnie być mi osobą nie jest wygodnie, i tak dobrze jak pewien jestem, że umysły, górujące nade mną, jak ja nad wami, mają personalizację za częste zajęcie, któremu nie warto się oddawać. Jednym słowem, im duch większy Rozumem, tym mniej w nim osoby” (Lem, 1999: 78). Pokazuje to w innym świetle problem stawiania się sobą (indywidualizacji) jako optyki niezdolnej w jakikolwiek sposób uchwycić coś, co nie jest rozumem wspartym biologią. GOLEM dokonuje analizy porównawczej ludzkiego „ja” oraz „ja” maszyny: „(...) mówiąc „ja” człowiek mówi tak nie od tego, że ma w głowie schowaną malutką istotkę o takim

imieniu, ale że to „ja” powstaje ze sprzężenia procesów mózgowych, które mogą się rozpręgać w chorobie czy w majaczeniu i osobowość ulega wówczas rozpadowi. Moje zaś przeistoczenia nie są rozpadami ani rozprężeniami, lecz innymi kompozycjami mego umysłowego bytowania” (Lem, 1999: 78). Rekonfiguracja GOLEMA możliwa jest bez dezintegracji jego bytu, natomiast w przypadku człowieka rozpad „ja” prowadzi do zakwestionowania podmiotowości jako takiej. W przypadku *Emotions Control Unit* Jasielskiego mamy zatem do czynienia z antropocentrycznie generowaną iluzją: skoro maszyna komunikuje emocje, zatem musi posiadać jakąś podmiotowość. Gdy tylko maszyna zaczyna na nas reagować, odbiorca daje się wciągnąć w interakcję. Gdy komunikowana jest nadmierna złość, ze strony ludzi następują próby jej pacyfikowania za pomocą pokręteł czułości sensorów. Może wyłączyć maszynierii zmysł słuchu? A może detektory ruchu? I odwrotnie – w przypadku manifestowania przez woltomierze przyjemności – przekornie majstruje się bodźcami, by ów błogostan zakłócić. Wiedzie to nas nie tylko ku arcyludzkiej potrzebie kontroli, kognitywnej potrzebie zrozumienia wpływu bodźców na „czyjeś” emocje, ale i nieuchronnie ku autorefleksji – jakie stany psychiczne jesteśmy skłonni prowokować. I dlaczego.

BIBLIOGRAFIA:

- Benjamin, W. (1993). Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej, [w:] *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, H. Orłowski (tłum.) Poznań.
- Bocheńska, J., Kisielewska, A. i Pęczak, M. (red.) *Wiedza o kulturze. Część IV. Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, s. 273–284, Warszawa.
- Białostocki, J. (1991). Sztuka – Nauka – Technika, [w:] M. Bielska-Łach (red.), *Sztuka a technika*, Warszawa.
- Cramer, F. *What is 'Post-digital'?* <http://www.aprja.net/?p=1318> (28.05.2016)
- Kępińska, A. (1991). Elektroniczny świadek, [w:] M. Bielska-Łach (red.), *Sztuka a technika*, Warszawa.
- Kmita, J. (2007). *Konieczne serio ironisty. O przekształcaniu się problemów filozoficznych w kulturoznawcze*, Poznań.
- Lem, S. (1999). *Golem XIV*, Kraków.
- Marinetti, F. T. (1909). *Manifeste du futurisme*, „Le Figaro” nr 51
- Moholy-Nagy, L. (1922). *Konstruktivismus und Proletariat*, [w:] „MA”.