

Cezary Józef Olbromski

Temporalność teraźniejszości w konfrontacji z dynamiczną (de)figuratywnością dzieła sztuki [uobecnienie vs. odtworzenie] : analiza fenomenologiczna nowych mediów

Sztuka i Filozofia 43, 28-35

2013

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.

Cezary Józef Olbromski

Temporalność terażniejszości w konfrontacji z dynamiczną
(de)figuratywnością dzieła sztuki [uobecnienie vs. odtworzenie] —
analiza fenomenologiczna nowych mediów

Materia uwalniała się od funkcji
reprezentacji Piękna,
aż piękno uwolniło się od materii.

Tytułem wprowadzenia¹

Możliwe jest potraktowanie najnowszych i łatwo poddających się komercjalizacji sposobów zdigitalizowanego tworzenia dzieł sztuki lekceważąco i stwierdzenie, iż (zasłyszane, nie pamiętam źródła) „komputery rozwiązują większość problemów nieistniejących wówczas, gdy nie było komputerów”, ale można także starać się wykorzystać/przewidzieć ich możliwości w dziedzinie przekazu estetycznego.

Moja — szkicowana dopiero — propozycja dotyczy przewyższenia tradycyjnego odbioru dzieła sztuki, lecz także stanowi polemikę z tradycyjnym ujęciem specjalizacji kanałów informacyjnych; zatem fenomenolog nie powinien sobie zbyt dużo obiecywać po analizie fenomenologicznej [nowych] mediów. Jednakże temporalizacja tego, co do tej pory wymykało się percepcji ma swoje podstawy.

Na wstępie przybliżę zawarte w tytule terminy: temporalność terażniejszości oraz dynamiczna (de)figuratywność.

Temporalność terażniejszości — mimo iż brzmi to paradoksalnie, terminu tego używam na określenie zadanej przez twórcę dzieła sekwencji poszczególnych terażniejszości wrażenia estetycznego. Terminu tego nie używam w kontekście fenomenologicznej konstytucji wewnętrznej świadomości czasu. Jednakowoż wrażenie estetyczne konstytuowane przez świadomość dokonuje się w czasie.

(De)figuratywność — na podstawie przedstawiania figuratywnych i abstrakcyjnych artystycznych zdarzeń cząstkowych odbiorca tworzy własną figuratywność dzieła. Dokonuje się to poprzez dowolne przemieszanie domen zmysłowości i tworzenie nowych interpretacji wrażeń. Termin ten nie jest pochodną postmodernistycznego terminu autorstwa J. Derridy „dekonstrukcja”.

Dynamiczna (de)figuratywność — terminem tym określam nowy wymiar dzieła sztuki, nową jakość relacji twórcy ↔ źródło wrażeń artystycznych ↔ odbiorca.

1 Tekst powstał przy współpracy z Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation.

Jej cechą zasadniczą jest uwolnienie odbioru dzieła sztuki od tradycyjnego postrzegania zmysłowego określanego przez specjalizację zmysłów. Dokładnie, chodzi tutaj o przemieszanie domen zmysłowości i łączenie wrażeń w niemal dowolny sposób.

Komentarza wymagają ponadto dwa klasyczne już terminy:

Uobecnienie (Vergegenwärtigung) „Uobecnienie jakiegoś przeżycia *a priori* leży w zasięgu mojej wolności” (Husserl 1989: 402). Dokonuje się przez odtworzenie przez świadomość.

Odtworzenie (Reproduktion) tego, co zadane jest przez twórcę w zdigitalizowanym dziele.

Podam teraz kilka przykładów gradacji sensu:

odczuwanie kolorów	smak światła	odgłos rozmiaru jakiegoś obiektu	zapach wiersza
≠	≠	≠	≠
kolor nastroju	światlistość głębi wywodu	przestrzenność idei	rytm przestrzenności
≠	≠	≠	≠
nastój stanu psychicznego/ /obiekta naturalnego	logiczna kla- rowność barwy dźwięku	idealna forma zmysłowości	przestrzenność głębi/ciemności

ale także: zapach smaku; przejrzystość pustki; harmonia proporcji; kolor barwy; wewnętrzna strona powierzchni.

Pojawiają się także inne liczne pytania. Oto niektóre z nich: „jak wyrazić piękno krajobrazu, którego nie można pokazać?”; „jak wyrazić stan psychiczny, o którym ktoś nie ma żadnego pojęcia?”; „jak pokazać różnicę między bezsenssem a pustką ontologiczną?”.

To tylko kilka pojawiających się samorzutnie konstelacji sensu możliwych do wyrażenia przy pomocy dynamicznej (de)figuratywności. Widzimy, iż niektóre z przytoczonych przykładów — chociażby „przejrzystość pustki”, „harmonia proporcji” — stanowiły dotychczas przedmiot pozaartystycznej sfery działalności intelektualnej niezwiązanej bezpośrednio z przekazem artystycznym.

A

Klasyczny podział na sztukę figuratywną oraz sztukę abstrakcyjną uzupełniony jest właśnie o dynamiczną (de)figuratywność. Wprowadzam kolejną jakość, wedle której percypowane jest dzieło. Cechy charakterystyczne tej jakości są następujące. (1) W przeciwieństwie — przykładowo do tradycyjnego filmu, w którym reżyser nie jest w stanie do końca intersubiektywnie panować nad formą przekazu: gra aktorów, poprzez którą wyrażane są wartości artystyczne, nie całkowicie adekwatnie wyrażające zamysł twórcy; ograniczenia techniczne związane z niemożnością oddania tego, co się przedstawia w umyśle; ograniczenia odtworzeniowe, związane z niemożnością znalezienia obiektu/przedmiotu, poprzez który oddane byłoby to, co się przedstawia w umyśle; inne problemy z intersubiektywnością

relacji twórca ↔ realizacja — twórca cyfrowego dzieła sztuki w sposób dowolny i całkowicie kontrolowany kreuje swój przekaz artystyczny. Jedyńm ograniczeniem — zakładając doskonałość narzędzi, przy pomocy których tworzone jest dzieło twórcy — są jego możliwości. Nie jestem wszakże znawcą owych narzędzi, przyjmuję zatem, iż przejście na stronę digitalizacji pozwala — bądź w niedalekiej przyszłości pozwoli — na pełną kontrolę nad dziełem. (2) Ekspresyjna figuratywność/abstrakcyjność stanowiąca tło przekazu artystycznego. Jest on przykładem swoistego *continuum* formy wyrazu artystycznego, nad którą panuje artysta. Nie tylko możliwości elastycznej transformacji formy — figuratywność/abstrakcyjność — lecz także (3) dowolne łączenie bodźców zmysłowych z ekspresyjną figuratywnością/ekspresyjną abstrakcyjnością. Przesądza to o (4) zmianie funkcji przekazu artystycznego, który przestaje być tylko przekazem artystycznym. Staje się on wszechstronnym ujęciem określonego fenomenu, odkrytej, zrekonstruowanej, wykreowanej i skonstruowanej wreszcie jednostki sensu. Ontyczny kwalitety przekazu artystycznego zastąpiony jest przez uniwersalny przekaz działający w sposób holistyczny na odbiorcę. Twórca w sposób wręcz doskonały może panować nad temporalną terażniejszością odbiorcy. Innymi słowy, traktując poszczególne terażniejszości wrażenia estetycznego jako jednostki sensu przekazu, wyznaczając ich sekwencyjność, panując nad znaczeniami odbiorcy — osiągnięcie przed-predykatywnego poziomu przekazu artystycznego daje taką możliwość — tworzone jest dzieło metaestetyczne, trans-dyscyplinarne, dla którego jedynym ograniczeniem są zdolności percepcyjne odbiorcy. (5) Dowolność w łączeniu bodźców w obrębie poszczególnych terażniejszości wrażenia estetycznego, której rezultatem jest (6) wszechstronny ogląd treści przedstawianej. Nie chodzi już wywoływanie nad-intensywnej reakcji na przekaz artystyczny, szokowanie, burzenie pieczołowicie poukładanego światopoglądu czy smaku, lecz o wszechstronne dotarcie poprzez synchroniczne oddziaływanie na intelekt, sferę wolicjonalną oraz zmysły przy pomocy przekazu nieodbieranego jako nienaturalny — w znaczeniu sposobu korzystania z kanału komunikacyjnego; wedle konfiguracji treści poszczególnych kanałów; wedle poziomu wiedzy potrzebnej do swobodnego posługiwania się narzędziem.

Zatem temporalność terażniejszości w połączeniu z dynamiczną (de)figuratywnością — terminem tym określam nowy wymiar dzieła sztuki, nową jakość relacji twórca ↔ źródło ↔ odbiorca — prowadzi do fenomenologicznej analizy dzieła jako domeny czystej świadomości. Nie zmienia się zatem podstawa, wedle której określa się intersubiektywne/idealne odniesienie do piękna/idei piękna. Pozostaje ona „nie jako odbicie możliwych rzeczywistych zdarzeń i przeżyć, tylko jako — elementów danej konstrukcji formalnej”². Nowe techniki przekazu artystycznego — chyba jednak w przyszłości, aczkolwiek wydaje się, iż niedalekiej — bliższe będą ideału „bezpośredniej naoczności”, a tym samym bliższe będą Witkiewiczowskiej „Czystej Formie”. Sztuka przedfiguratywna wyzwoliła człowieka z zamknięcia w sobie samym — było to tym trudniejsze, iż całkowita komplementarność, z jednej strony, zewnętrznosci, z drugiej zaś, indywidualnej odpowiedzi na nieprzewidywalność tego, co zewnętrzne utrwalala zachowania

2 S. I. Witkiewicz, *Teatr i inne pisma o teatrze*, PIW, Warszawa 1995, s. 155.

somatyczne. (a) Sztuka *przedfiguratywna* narodzić się mogła w sytuacji skrajnego wyczerpania fizycznego — zatem niemożności adekwatnej somatycznie reakcji na zewnętrżność. Zauważmy, brak adekwatnej reakcji jest czymś różnym od błędu. Obecny od pewnego poziomu rozwoju człowieka pierwotnego margines nieskutecznego działania zewnętrżności mógł pozwolić narodzić się sztuce. Egzystencjalne znaczenie sztuki mogło zatem od samego początku być związane z czystą przed-predykatywnością. Stwierdzenie Leo Straussa, iż pierwotna sztuka musi zakładać naturę, wydaje się o tyle trafne, iż margines nieskutecznego działania zewnętrżności, który mógł pozwolić narodzić się sztuce, zauważa naturę jako przedmiot nadający się do obróbki artystycznej. (b) Sztuka *figuratywna* jest świadectwem zerwania z niedoskonałym mapowaniem ontycznego otoczenia przeżyć. Jest świadectwem uwolnienia się od zewnętrżności na rzecz kształtu rzeczy. (c) Sztuka *abstrakcyjna* jest świadectwem oderwania się od figuratywności rozumianej jako sposób wyrażania poprzez bezpośrednie odtworzenie — mamy tu zatem do czynienia z konsekwentnym podążaniem ku przekazowi Czystej Formy. (d) Sztuka zaś określana przez *dynamiczną (de)figuratywność* korzysta z owych przedstawień, aby odwołać się bezpośrednio do świadomości. Materia uwalniała się od funkcji reprezentacji Piękna, aż Piękno uwolniło się od materii. Taka sytuacja prowadzi wszakże do licznych konsekwencji związanych z przekazem estetycznym.

B

Pierwsza rzecz, jaka rzuca się w oczy to to, iż niektóre z przytoczonych przykładów — chociażby przywołana już wyżej „przejrzystość pustki” — stanowiły dotychczas przedmiot pozaartystycznej sfery działalności intelektualnej, zatem niezwiązanej bezpośrednio z przekazem artystycznym. Uwolnienie się piękna od krępującej go materii czyni z wyrazu artystycznego przekaz uniwersalny. Piękno — jego post-materialne wyobrażenie możliwe do przekazania przy pomocy post-post-modernistycznego instrumentarium — staje się na powrót uniwersalną wartością. Różnica polega wszakże na tym, iż antyczne pojęcie Piękna obciążone było materialnością, współczesne zaś swobodnie odwołuje się do świadomości odbiorcy i dociera doń w wieloraki sposób. Obcowanie z pięknem nie dokonuje się zatem już poprzez wzmocnienie intensywności mono-artystycznego przekazu oraz wzmocnienie wrażliwości odbiorcy, lecz przy zachowaniu warunku uwrażliwiania się odbiorcy na przekaz artystyczny ma ono doń dostęp w sposób wielowątkowy oraz posługując się przed-predykatywnymi asocjacjami. Nie chodzi zatem o to, aby dokonać rewolucji świadomości odbiorcy, lecz odnaleźć drogę do przekazu artystycznego spełniającego warunek dynamicznej (de)figuratywności. Nowe środki techniczne umożliwiające niemal podprogowy przekaz artystyczny stykają się z wyrafinowanym, aczkolwiek tradycyjnym pod względem możliwości percepcyjnych, odbiorcą. Świadczy to z jednej strony o możliwościach współczesnej sztuki, lecz również o nieprzemijającej jej elitarności. Dynamiczna (de)figuratywność jest zatem kolejnym poziomem, którego funkcjonalność jest niemal doskonała i elitarna³.

3 Problem można porównać do sytuacji cywilizacyjnej Europy. Od kilku dekad kontynent europejski skarży się na kryzys tożsamości Europy oraz wróży szybki jest kres (?). Zauważyć wszakże trzeba, iż piętno cywilizacji europejskiej wyciśnięte zostało na kulturze uniwersalnej. Wraca ona niejako do Europy

Zbliżony schemat sprawdza się w przypadku przekazu artystycznego. Dynamiczna (de)figuratywność mająca przed-predykatywny dostęp do odbiorcy niweluje po części dotychczasowy dystans oraz szyfrowanie piękna uwikłanego w materię. Pomijając całkowicie sferę tradycji artystycznych mających znaczenie dla percepcji sztuki — ale także ograniczających możliwości percepcji piękna przekazywanego niezgodnie z tradycją — dynamiczna (de)figuratywność neutralizuje znaczenie słowników partykularnych. Znaczenie przestaje posiadać topografia na rzecz przed-predykatywności odbioru dzieła sztuki⁴.

Leon Petrażycki stwierdził, iż „prawo i moralność istnieją wskutek niedostatecznego przystosowania psychiki ludzkiej do potrzeb nowego życia społecznego. Ideał człowieka wychowanego to ideał nie wewnątrz — ale ponadprawni i ponadmoralni”⁵. Słowa te wydają się niezmiennie aktualne. Nie posługuję się bynajmniej atrakcyjną wizją człowieczeństwa — przekonał już nas o tym Platon, pokazując, iż żadne przedszkole metafizyczne uczące zestandaryzowanych sposobów postępowania z absolutami ani podążanie drogami głębokich kolein intelektualnych nie spełni wymagań wychowania do człowieczeństwa. Dynamiczna (de)figuratywność wydaje się z jednej strony nową jakością w sztuce, z drugiej zaś drogą indywidualnego — odwołującego się do indywidualnego odbiorcy dzieła, jednakże poprzez dzieło, nad którym kontrola twórcy jest kontrolą niemal doskonałą — doświadczenia w ogólne niestykającego się z równoważnikami prawa i moralności.

Zatem dynamiczna (de)figuratywność nie deprawuje i nie demoralizuje, podobnie jak niezdeprawowani i niezdemoralizowani są geniusze i jednostki nieuczęszczające do metafizycznych przedszkoli. Dynamiczna (de)figuratywność w ogóle nie zna prawa i moralności — zatem zasadniczym warunkiem przekazu artystycznego jest brak odwołania do tej warstwy doświadczeń odbiorcy, których nabywa on dzięki „zglajszachtowanej” świadomości człowieka udatnego. Łatwo to napisać, należy to jeszcze udowodnić.

C

Zastanówmy się, na czym polega różnica między (a) przekazem artystycznym dzieła sztuki przygotowanym do odbioru tradycyjnie oraz odwołującym się do dynamicznej (de)figuratywności z jednej strony, z drugiej zaś, na czym polega różnica między (b) odbiorem tradycyjnym i (de)figuratywnym. Zaproponowany w pkt. pkt. A i B opis dynamicznej (de)figuratywności uzupełnię o kilka dodatkowych uwag. Dynamiczna (de)figuratywność jest nową jakością w sztuce, to nie ulega wątpliwości. Jednakże oczekiwać należy, iż pojawią się nowe formy sztuki zdolne do wykorzystania nowych możliwości opierających się na digitalizacji.

w postaci przetworzonej, pogłębiając ów kryzys tożsamości miał go neutralizować. Europeizacja innych kultur dokonywana w Europie odbywa się równoległe do europeizacji kultur będących pod jej wpływem.

4 Paryż, Londyn, Nowy York nie są już centrami określonych stylów sztuki, lecz miejscami stymulującymi uniwersalną awangardę do tworzenia własnych. Sytuacja taka była do tej pory udziałem nielicznych geniuszy — całkowita niezawisłość sądu. Teraz dzięki dynamicznej (de)figuratywności staje się ona udziałem odbiorcy. Nie znaczy to wcale, iż odbiorca jest bliższy geniuszowi, lecz to, iż przekaz artystyczny staje się uniwersalny w swojej przed-predykatywności.

5 L. Petrażycki, „O przyszłym zaniku prawa”, w: tenże, *O nauce, prawie i moralności*, PWN, Warszawa 1985, ss. 165-166.

Nowe możliwości techniczne wydają się faktycznie prowadzić do wypracowania nowych gatunków w sztuce. Dotychczasowe, powszechnie dostępne — dość modne próby łączenia tradycyjnych dzieł sztuki z ich nowoczesnymi odpowiednikami — wydają się zjawiskiem przejściowym i przypominają niejednokrotnie zastosowanie napędu hybrydowego w pojazdach mechanicznych. Jeden napęd skutecznie porusza pojazd, drugi zaś przyciąga uwagę klientów, nie wspomnę o multiplikowaniu kosztów eksploatacji. Można Bacha czy Beethovena grać przy użyciu tradycyjnych instrumentów, odwołując się do wrażliwości odbiorcy bądź inspirując się ich dziełami, tworzyć kompozycje w ramach innego gatunku muzyki, przykładowo jazzu. Można jednak — tworząc komercyjne hybrydy brzmień naśladowczych — wytwarzać PR-owski produkt spełniający zadość wymaganiom mody. Nie chcę w ten sposób wywołać dyskusji na temat sensowności grywania klasyków na instrumentach innych niż klasyczne (już użycie klasycznych postbachowskich instrumentów zaowocowało nowymi możliwościami interpretacyjnymi), chodzi o pokazanie, iż koegzystencja różnych form przekazu artystycznego — mimo iż towarzyszy sztuce od samego początku — w kontekście dynamicznej (de)figuratywności jest nośnikiem dodatkowego jeszcze sensu, który pierwiej wywoływać może wrażenie bezsilności wobec sztuki oraz owocować konstatacją: „wszystko już było, lecz nie wszystko jeszcze zostało zmiksowane”. Dogłębne zrozumienie owego sensu ukierunkowuje artystę na przekaz artystyczny, którego nośnikiem jest heterogeniczność sensu i wielowątkowość odbioru. Artystyczną nowość traktować zatem można nie jako odbiór tego, czego po prostu jeszcze nie było; nie jako konieczność rozwikłania zagadki nowego stylu; nie jako kolejny dedykowany wrażliwości artystycznej odbiorcy obiekt — lecz jako każdorazowy przed-predykatywny wgląd w istotę piękna wykraczający poza odruchy wyuczone w metafizycznych przedszkolach i nabyte w obcowaniu z piewcami wspólnotowego porządku *wspólnotowych* celów — na tyle nieświadomych, iż niepodjmujących wysiłku organizacji *wspólnotowego* porządku celów *jednostkowych*.

Ad a. Przekaz artystyczny dzieła sztuki przygotowany tradycyjnie vs. odwołujący się do dynamicznej (de)figuratywności. Tradycyjne dzieło — cały czas mowa o kulturze wysokiej — odwołuje się do indywidualnego odbiorcy, którego indywidualność podkreślana jest wyrafinowaną interpretacją dzieła. Dzieło sztuki zaczyna żyć własnym życiem (por. Dilthey) polegającym na interpretacji całkowicie niezależnej od autora. Intencja tworzenia określonego przekazu wydaje się czymś, z punktu widzenia interpretatora, marginalnym. Ewolucja kolejnych jakości zaprzęgniętych w proces tworzenia/odbioru coraz bardziej oddala twórcę od odbiorcy. Zjawisko to osiąga apogeum w sztuce abstrakcyjnej. Digitalizacja — której bynajmniej nie należy identyfikować ze współczesnym hard- i softwarem stanowiącym pewien etap związany z obsługiwaniem skomplikowanych i energochłonnych urządzeń oraz tłumaczeniem wszystkiego za pośrednictwem interfejsu użytkownika na język palca wskazującego — w sposób momentalny przerywa ową ewolucję. Kultura wysoka — którym to mianem określić można adresowanie przekazu do wyrafinowanego odbiorcy samodzielnie interpretującego dzieło — momentalnie przestaje mieć powszechnie identyfikowane, nie mówiąc o odczytywaniu — znaczenie sensotwórcze. Kultura wysoka staje

się niszową, alternatywną działalnością jednostek — jest to od dawna znana i opisana prawidłowość. Założmy, iż zaawansowana digitalizacja faktycznie umożliwia/umożliwi dokorowe przekazywanie bodźców składających się na dzieło artystyczne. Na ile odbiór dzieła sztuki zależał będzie od somatycznych możliwości, na ile zaś od zdolności i ukształtowanej umiejętności wrażliwego odbioru? Dynamiczna (de)figuracywność odwołuje się do określonej konfiguracji somatycznych możliwości odbiorcy, której indywidualność podkreślana jest wyrafinowaną kreacją dzieła. Działalność taka przypomina opracowanie określonego specyfiku, który, przykładowo, w drodze podskórnej iniekcji aplikowany jest organizmowi i wywoływać ma w zamierzeniu twórcy określoną reakcję somatyczną. Naszkicowałem bardzo pobieżnie różnice. Przejdźmy zatem do samego odbioru.

Ad b. Odbiór tradycyjny vs. (de)figuracywny. Stwierdzenie to jest dzisiaj truizmem, aczkolwiek wskazać można na proces polegający na coraz większym uzależnieniu przekazu artystycznego od środków technicznych. Dotychczasowe formy utechnicznienia polegały między innymi na wzmacnianiu przekazu; udoskonaleniu udostępniania/archiwizowania; komercjalizacji; omijaniu uciążliwego pośrednictwa pozaartystycznych instytucji; obniżaniu kosztów wytworzenia; ułatwianiu procesu twórczego; etc. etc. Digitalizacja nie jest utechniczzeniem, nie wyznacza nowego kierunku, ponieważ udoskonala którąkolwiek z przytoczonych wyżej form utechnicznienia — chociaż może być to produktem ubocznym digitalizacji; nie dlatego, że zawęża odbiór, stosując techniki inwazyjne (inwazyjność polega tutaj, przykładowo, na przerysowaniu ważności funkcji określonego zmysłu); lecz dlatego, że temporalizacja teraźniejszości jest narzucona całkowicie — dzięki wykorzystaniu chociażby dokorowej drogi — (chciałoby się powiedzieć totalnie) świadomości odtwarzającej.

Zamiast podsumowania

Można zatem potraktować najnowsze możliwości podmiotowej digitalizacji sztuki jako posiadające kardynalne znaczenie dla odbioru dzieła sztuki, można także stwierdzić — i to wydaje się bliższe prawdy — iż od czasów, gdy geniusze zaczęli komponować swoje utwory na skrzypce, fortepian, violę a gamba, flet boczny i kilka jeszcze instrumentów zmieniło się niewiele. Im bardziej wyrafinowany artysta oraz im bardziej wyrafinowany odbiorca, tym bardziej wyrafinowane wrażenia artystyczne. Prawda wyuczona podobna jest do protezy — napisał jeden z nowożytnych filozofów — zatem i sztuka naśladowana tym różni się od właściwej, iż jest namiastką. Cieszyć się należy z rozwoju techniki — służy ona do poszerzania grona odbiorców o kolejne, dotychczas wykluczone z odbioru grupy, służy także utrwalaniu genialnych nagrań — nie miejmy wszakże złudzeń, iż zastąpi sztukę geniuszy. Przed-predykatywność odbioru genialnej gry wirtuoza jest wartością na tyle pożądaną, iż warto udostępnić ją możliwie wszystkim. Lecz gdy uporamy się już z problemami udostępniania i — jak to się dzisiaj popularnie mówi — dokorowo będziemy dostarczali bodźce artystyczne czekać będziemy na kolejnego geniusza, który zagra elitom.

Zatem odpowiedź na pytanie: czy dynamiczna (de)figuratywność to wyrafinowane narzędzie twórcy czy domena odbiorcy?, powinna być udzielona w kontekście tworzonego sensu, nie zaś techniki udostępniania. Czy sprowadzenie uobecnienia do odtworzenia — w kontekście prowadzonych wyżej rozważań — ogranicza rolę odbiorcy czy też poszerza grono twórców?

Cezary Józef Olbromski: The Temporality of Presentness in Comparison with the Dynamic (De)Figuration of a Work of Art. [Presentation vs. Reproduction] – the Phenomenological Analysis of New Media

The author examines a traditional idea of the perception of a work of art and criticises a traditional reference to simple sense communication. Initial reference to figurative and abstractive arts is supplemented by the term "the dynamic (de)figuration". He also analyses the dynamic (de)figuration in the context of "the temporal presentness". This is understood as a sequence of simple presentnesses of aesthetic impressions given by a creator, and it is opposed to "the (de)figurativeness" consisting in a discretionary mixing of sensitive domains. The dynamic (de)figuration rescues the perception of a masterpiece from the traditional perception that is conditioned by a specialization of senses and (de)figuration.

olbromski.cezary@yahoo.com