

Tamara Sass

Estetyczne i etyczne konsekwencje kultury konwergencji

Media, Kultura, Społeczeństwo nr 9-10, 79-85

2014-2015

Artykuł został 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.

TAMARA SASS

Wyższa Szkoła Informatyki i Umiejętności w Łodzi

ESTETYCZNE I ETYCZNE KONSEKWENCJE KULTURY KONWERGENCJI

Poczucie wyjątkowości, jakie towarzyszy ludzkiemu istnieniu, z jego niezwykłą zdolnością do interpretacji świata i siebie samego, do refleksji moralnej i poświęcenia łamiącego instynkt przetrwania jest przede wszystkim osadzone w kulturze. W kulturze, którą najpierw zdefiniujemy zgodnie ze słownikowym ujęciem jako „całokształt dorobku ludzkości wytworzonego w ogólnym rozwoju historycznym lub w jego określonej epoce” (Skorupka i in., 1969: 326). Oczywiście w kształtowaniu tej ludzkiej wyjątkowości natura odegrała swoją rolę. Stworzyła pretekst czy raczej potencjalność, obdarzając człowieka umysłem zdolnym do kreacji i panowania nad instynktem. My, ludzie, wykorzystaliśmy i wykorzystujemy ten dar dychotomicznie i wielotorowo: świadomie i nieświadomie, działając indywidualnie i dla dobra grupy, tworząc i niszcząc. Kształtujemy dzięki temu swoją indywidualną świadomość, jak również tożsamość zawodową, narodową, wyznaniową. Zmagamy się na polu literatury, polityki, religii, obyczaju... również na polu sztuki.

Sztuka miała swoją szczególną rolę w każdej kulturze, korespondując z hierarchią wartości epoki. I tak egipskie księgi umarłych przygotowywały do przejścia w świat umarłych, rzymskie pomniki konne i łuki triumfalne głosiły kult zwycięstwa i władzy, średniowieczne Biblie Pauperum ewangelizowały i moralizowały, a barokowe pełne emocji rzeźby i obrazy służyły kontrreformacji. Sztuka wizualna komunikowała się z odbiorcą, ucząc lub reflektując i sprawiała przyjemność percypowaniem formy skorelowanej z ideą piękną. Dawniej złożoność formy w sztukach wizualnych wyrastała przede wszystkim z potrzeby imitowania, ponieważ, zdaniem Leonarda da Vinci „wszystkie ciała przez swoje podobizny przenikają otaczające je powietrze, a każdy obraz jest kompletny sam w sobie pod względem natury, kształtu i koloru” (Suh, 2006: 99). W kolejnych epokach sztuka coraz częściej przetwarzała i interpretowała rzeczywistość, rozumiejąc, że „dzieła sztuki nie są zwierciadłami, ale obdarzone są

podobną, nieuchwytną magią przekształcenia, którą tak trudno ubrać w słowa” (Gombrich, 2011: 85).

Obecnie, pomimo iż dominanta ideowa epoki jest trudna do zdefiniowania, rola sztuki w kulturze, zwłaszcza sztuki wizualnej, staje się coraz ważniejsza. Dzieje się tak, ponieważ zakładając pewną hierarchię percepcyjną, możemy śmiało powiedzieć, że żyjemy w epoce okulocentrycznej, czyli zdominowanej przez zmysł wzroku. „Nie ma wątpliwości, że wkraczymy w epokę, w której obraz zaczyna dominować nad słowem pisany. W takiej perspektywie wydaje się szczególnie ważne, aby określić możliwości obrazu w procesie komunikowania, zapytać, czy istnieje, czy nie może istnieć coś bardziej skutecznego niż język pisany i mówiony” (Gombrich, 2011: 41). H. Gombrich sugeruje, iż w epoce preferującej obraz stawia się szczególne wymagania komunikacji wizualnej. Będą one dotyczyły zarówno budowy skutecznych komunikatów wizualnych, jak i ich rozkodowywania. „Wszystko prowadzi nas do konkluzji, iż sformułowanie *język sztuki* jest czymś więcej niż metaforą; aby obrazami opisać świat, musimy rozwijać system schematów” (Gombrich, 2011: 108). To wyjątkowo trudne zadanie, ponieważ język sztuki został wyposażony na przestrzeni ostatniego stulecia w nieograniczony zestaw znaków. Do tej sytuacji przyczyniła się sztuka XX wieku, która „w wielu swych przełomowych działaniach zwraca się właśnie ku przedmiotom niezaskłującym na spojrzenie, nie tylko czyniąc je godnymi namalowania, lecz także pozwalając istnieć jako takim, czyniąc godnymi istnienia w obszarze sztuki” (Poprzęcka, 2008: 48). Wpuściwszy do galerii pisuar Duchampa, żelazko Mana Raya i futrzaną filiżankę Meret Oppenheim, przetarła ona szlak dla całego pochodłu przedmiotów sakralizowanych tylko intencją artysty. Nieco późniejsza sztuka postmodernistyczna nie tylko szerokim gestem przygarnia to, co wcześniej nie miało rangi sztuki, ale robi gest w stronę człowieka i przytula wszystkich chcących być artystami. Proklamuje egalitaryzm w sztuce zakładający, że każdy jest wyposażony w potencjał twórczy i może zostać artystą. Kiedyś artystów definiowało genetyczne wyposażenie, talent, który miał bezpośrednie przełożenie na jakość i formę dzieła. Dzisiaj, kiedy sztuka obywa się bez formy, po czym można rozpoznać wyjątkowość artysty? Czy mamy kompetencje, aby opiniować sam zamysł, koncept? Jeśli tak, to według jakich kryteriów? Możemy spróbować szukać odpowiedzi, odwołując się do słów Morrisa I. Steina: „Twórczość to proces prowadzący do nowego wytworu, który jest akceptowany jako użyteczny lub do przyjęcia dla pewnej grupy w pewnym czasie” (Nęcka, 2001: 17). Tak pojemna i tolerancyjna definicja pomieści wszystko, co wytworzy wieloraka, wolnościowa, bezstylowa i multidyscyplinarna sztuka postmodernistyczna. Powstaje wielość nowych działań, takich jak performance, sztuka wideo, street art., i nurtów, jak na przykład sztuka ziemi, sztuka biedna, minimalizm, konceptualizm i sztuka popularna. Proponują one skrajne założenia, od inspiracji naturą do czysto geometryczno-logicznych rozwiązań, od dwuwymiarowej formy do realizacji przestrzennych uwzględniających głębię, ruch i dźwięk. Ta wielorakość kreowanej i percypowanej formy jest możliwa, ponieważ „potrafimy bez problemu reagować na znaki, tak jak reagujemy na widoki” (Gombrich, 2011: 55). I kiedy wydawałoby się, że postmodernizm otworzył już wszystkie drzwi i nic w sposób naprawdę znaczący nie zredefiniuje i tak niezwykle złożonej

kultury współczesnej, pojawiły się Nowe Media (Termin *Nowe Media* funkcjonuje od lat 60. XX wieku. Używa się go do opisanego nowych generacji cyfrowych, sieciowych informacji i technologii komunikacyjnych, *Definition of Media*, 2009).

W historii pojawiające się nowe technologie zazwyczaj miały rewolucyjne ambicje. Wynalezienie druku zmieniło świadomość indywidualną i społeczną, wraz z powszechnością słowa pisanego doszła do głosu idea humanizmu, zeświecczenie i szacunek dla nauki. Odkrycie Gutenberga zainicjowało rewolucję typograficzną, która znacząco wpłynęła na rozwój świadomości, zaś wynalezienie Internetu i „Rewolucja Graficzna spowodowała przejście naszej kultury od osobistych wartości do zbiorowych wizerunków” (McLuhan, 2004: 30). Idee postmodernistyczne, rewolucja graficzna i Internet wpłynęły znacząco na złożoność dzisiejszej kultury. Bez mała wprowadziły ją w zakłopotanie. Nie może się zdecydować, czy chce być wysoka, czy niska, czy chce mieć zasięg lokalny, czy być rozumiana globalnie, ale jednego jest absolutnie pewna: komunikacja była i jest kluczowym elementem każdej kultury. Oczywiście specyfika i znaczenie komunikacji zmieniało się w czasie. Wcześniej pojęcie „komunikacja miało szerokie zastosowanie w odniesieniu do dróg, mostów, szlaków morskich, rzek i kanałów, zanim w epoce elektryczności zostało przekształcone w *przenoszenie informacji*” (McLuhan, 2004: 141). Obecnie nowe technologie katalizują nowe środki komunikacji. Znaczenie tych drugich jest niekwestionowane, ponieważ „właśnie środek kształtuje i kontroluje skalę, a także formę stosunków międzyludzkich i ludzkich działań” (McLuhan, 2004: 40).

McLuhan (2004: 15), wprowadzając pojęcie globalnej wioski, sugeruje zmianę w jakości, specyfice i zasięgu interakcji międzyludzkich, zaś Henry Jenkins (2007: 250) wpisuje te zmiany w złożone zjawisko, które nazywa **kulturą konwergencji**: „Witajcie w kulturze konwergencji, gdzie krzyżują się stare i nowe media [...]”.

Chciałabym nadmienić, iż samo pojęcie konwergencji ma szerokie znaczenie i nie musi odnosić się do kultury. Można je rozumieć jako „proces, w którym różne, początkowo niepodobne do siebie zjawiska zbliżają się i upodobniają się do siebie” (<http://poradnia.pwn.pl/lista.php?id=422>). Henry Jenkins adaptuje to pojęcie, aby podkreślić specyfikę różnorodnych koincydencji, które zachodzą w przestrzeni Internetu i ostatecznie poza nim. Jego zdaniem rewolucja graficzna, wprowadzając epokę obrazkową, stworzyła podatny grunt pod kulturę konwergencji. Jaka zatem jest ta kultura? To, co ją określa i determinuje najbardziej, to tzw. zbiorowa inteligencja, którą należy rozumieć jako „zbiorowe tworzenie znaczeń w obrębie kultury popularnej, [które] prowadzi do zmiany w sposobie funkcjonowania religii, edukacji, prawa, polityki, reklamy, a nawet wojska” (Jenkins, 2007: 10). W konsekwencji myśl dojrzewa nie tylko w pojedynczym umyśle, ale wchodząc w obieg globalny, jest jak „bezdomne dziecko”, które każdy może adoptować i wychować na własnych warunkach. To swoisty głuchy telefon. Nad takim komunikatem nie można panować ani przewidzieć, jaki będzie jego ostateczny kształt. Dzięki internetowej wymianie myśli eksponowanej jako słowo lub obraz przekraczamy granice geopolityczne, kulturowe, światopoglądowe i religijne. Tworzymy wielowątkowy patchwork kulturowy trudny do zrozumienia i niepoddający

się świadomej, porządkującej refleksji. Funkcjonujemy w alternacji optycznej jako nie w pełni świadome bioniczne elementy sieci, która wykształca własną, nieco chaotyczną strukturę myślenia. „Na tym polega istota «mass mediów». W nazwie tej nie chodzi o liczbę użytkowników środka przekazu, a o to, że wszyscy oni w tym samym czasie uczestniczą w odbiorze informacji” (McLuhan, 2004: 444). Otoczeni przez intertekstualność i multimedialność komunikatów wizualnych na plakatach, billboardach, w reklamach oglądanych w telefonach komórkowych lub na ekranach monitorów widzimy proste zdania, czytelne symbole i schematy, piękne lub zaczepne fotografie z odwołaniami do historii, literatury, seksu, wojny... Większość obrazów rejestrujemy mimochodem, bez stosownej refleksji, ponieważ „sztuka multimedialna w założeniu taką kontemplację wyklucza. Działając różnymi, sprzecznymi i silnymi bodźcami uniemożliwia skupienie, jest – i ma być – odbierana w rozproszeniu i nieuważce” (Poprzęcka, 2008: 87). Tego doświadczamy jako odbiorcy, a jakie możliwości mamy jako twórcy komunikatu? Jenkins sugeruje, że obecnie panuje tzw. „Demokracja semiotyczna – każdy ma władzę definiowania siebie i świata. Dzięki dostępowi do bezmiaru informacji i symboli każdy ma potencjalną władzę subiektywnego określania zjawisk, rzeczy, ludzi” (Fiske, 1997: *passim*). Każdy z nas tworzy swoją własną mitologię z części oraz fragmentów informacji wyłuskanych ze strumienia mediów i przekształconych w zasoby, dzięki którym nadajemy sens naszemu życiu codziennemu (Jenkins, 2007: 9). Powyższe cytaty sugerują prawie nieograniczone przestrzenie wolności, pytanie, jak je wykorzystujemy? Weźmy jako przykład fotografię. Robienie zdjęć jest czynnością powszechną, skrajnie egalitarną. Każdy dzisiaj może być posiadaczem aparatu fotograficznego lub telefonu komórkowego z możliwością fotografowania. Mamy za sobą blisko 150-letnią historię fotografii, w ramach której pojawiało się wiele stylistyk, technologii i wyborów tematycznych. Mimo szerokiego wachlarza możliwości w tej dziedzinie akt twórczy jest często sprowadzany do szybkiej rejestracji wrażeń w tzw. *sweet focie*. Szybko i wygodnie. Bez konieczności czerpania z wiedzy i tradycji, bez szukania odpowiedzi w zawiłościach technologicznych, bez wyrafinowanych tematów sięgających po to, co ogólne i powszechne. Rejestrować i jeszcze raz rejestrować, obojętnie jak i często nieważne dlaczego. Na pewno za takim imperatywem tworzenia stoi niekoniecznie świadoma estyma, którą zilustruję cytatem: „Jedną z zadziwiających cech fotografii jest to, że wyodrębnia ona pojedynczą chwilę” (McLuhan, 2004: 255). Tylko czy ochota na zapis chwili musi oznaczać tłum „dzióbków” wystawionych w stronę obiektywu? Przecież rejestracji chwili dokonywał również wiele lat wcześniej na przykład Edward Weston, fotografując liść kapusty (Misselbeck, 2007: 736). W zwykłym warzywie artysta odnalazł konsekwencje ontologiczne. „W kapuście wyczuwam całą tajemnicę siły życia. Jestem podekscytowany, ponieważ z powodu mojego sposobu prezentacji mogę pokazać innym, dlaczego kapusta ma taki kształt, a nie inny i w jakim pozostaje związku z wszystkimi innymi formami” (Misselbeck, 2007: 734). Możemy posłużyć się innym przykładem. Japoński fotograf Tomatsu Shomei w zdjęciu pt. *Upamiętnienie kłęski 2, ruiny stoczni Toyokawa* odchodzi od rzeczywistości ku abstrakcji, przekształcając podziurawioną od kul ścianę fabryki w feerię rozproszonych świetlistych punktów (Jeffrey, 2009: 338). Wymienieni przeze mnie twórcy przekraczają granicę oczywistości, nakazując nam percypować kreatywnie komunikat

wizualny. „Nie można więc przedstawionych przedmiotów odbierać wyłącznie jako przedmiotów. Ma się je traktować jako znaki, słowa” (Poprzęcka, 2008: 67). Niestety przy egalitarnym podejściu do twórczości, kiedy każdy czuje się artystą, to może na bazie społecznego przyzwolenia realizować kolejne „dzióbki”. Niezależnie od poziomu banalności tworzonego obrazu artysta-amator wzmacnia pewność siebie inspirowany liczbą like’ów. Naturalna ludzka megalomania wsparta poczuciem władzy i sprawczości nakazuje obdarzać bezkrytyczną estymą wytwory własnych myśli. Dodatkowo generowana jest nieodparta i autoterapeutyczna przyjemność z samego twórczego aktu pozostawiająca wrażenie powstania czegoś wartościowego. W konsekwencji uwzględniając przesuwanie się granic pomiędzy tym, co amatorskie i profesjonalne, oraz tym, co publiczne i prywatne, narasta bezkrytyczność i bezrefleksyjność.

Niektórzy eksperci ostrzegają przed kulturą konwergencji: „W przewidywanej przyszłości konwergencja będzie raczej swoistym «gniotem», tandetnie skleconym związkiem różnych technologii medialnych niż w pełni zintegrowanym systemem” (Jenkins, 2007: 22). Nawet jeśli powyższa opinia wydaje się przesadzona, to nie powinniśmy sytuacji banalizować. Niepokoje nie są bezzasadne. „Wprowadzenie nowych środków przekazu i rodzajów techniki, za pomocą których wzmacniamy i przedłużamy siebie samych, stanowi potężną zbiorową operację chirurgiczną przeprowadzaną na ciele społeczeństwa z całkowitym pominięciem środków bakteriobójczych” (McLuhan, 2004: 111). Mamy dostęp do wiedzy bez konieczności żmudnego wertowania książek i zapamiętywania. Inicjujemy go jednym przyciskiem myszy. Mamy dostęp do umiejętności kreowania obrazu bez konieczności posiadania manualnego talentu, bez wielogodzinnych studiów rysunkowych i stania z pędzlem za sztalugą. Jest on możliwy z użyciem stosownych programów komputerowych. Z pomocą telefonii komórkowej mamy dostęp do drugiego człowieka, niemal wszędzie i prawie zawsze. Spotkanie na Facebooku jest możliwe bez konieczności wyjścia z domu. Jesteśmy bezbronni wobec własnej ergonomii i bezradni wobec egotycznych pragnień, które powodują, że „człowiek błyskawicznie poddaje się oczarowaniu wszystkimi przedłużeniami siebie w innej formie niż on sam” (McLuhan, 2004: passim). Propozycja bycia doskonalszym jest nie do odrzucenia.

Skoro zyskujemy wygodę i nowe możliwości, co zatem tracimy? Odpowiem pytaniami. Czy świadomość, że wszystko można „wygoogłać”, nie dyskredytuje konieczności zapamiętywania? Czy mniejsze pokłady zapamiętanej wiedzy nie mają przełożenia na koincydencje myśli w refleksji własnej i interakcjach międzyludzkich? Czy łatwość tworzenia nie deprecjonuje procesu kreacji i samych twórców? Czy zdajemy sobie sprawę, że sięgając po tzw. gorące media – „Gorący to taki, który przedłuża pojedynczy zmysł z «wysoką rozdzielczością»” (McLuhan, 2004: 57) – działamy wbrew samym sobie. Rozleniwieni dostępnością narzędzi i wynikających z nich możliwości zatracamy pęd do samodoskonalenia i wytrwałość w osiaganiu celów. Powinniśmy pamiętać „[...] że nasze zmysły, których przedłużeniem są media, stanowią również trwałe środki kontroli naszej energii życiowej i kształtują świadomość” (McLuhan, 2004: 53). Technologia, która ma wpływ na naszą biologię i kulturę, może zniszczyć w człowieku będącym „syntezą skończoności i nieskończoności, czasowości i wieczności,

konieczności i wolności” (Tatarkiewicz, 1968: 65) kruche współistnienie cytowanych aporii. Kiedy myślimy o dychotomii konieczności i wolności, zdajemy sobie sprawę, że „sytuacja, w której środki komunikowania są rozproszone, zdecentralizowane i łatwo dostępne, [...] sprzyja wolności” (de Sola Pool, 1983: 23). Ponieważ zaś wspomniana wolność może łatwo przejść w samowolę i brak odpowiedzialności, warto przytoczyć kilka refleksji samych twórców. We fragmencie wykładu wygłoszonego w 1939 roku w Harvardzie Igor Strawiński napisał: „Moja wolność polega na poruszaniu się wewnątrz wąskiej ramy, którą sam wyznaczyłem dla każdego z moich przedsięwzięć. Powiem nawet więcej, moja wolność jest tym większa i bardziej znacząca, im bardziej zawężę i ograniczę pole działania i im ciaśniej otoczę się przeciwnościami” (Gombrich, 2011: 62). Bridget Riley idzie krok dalej: „skoro nowoczesny artysta nie jest zewnątrz ograniczany, oznacza to po prostu, że zyskał wolność do samoograniczenia” (Gombrich, 2011: 162). Bez odpowiedzialnej troski za własną wolność będziemy wzmocnić specyficzną Kulturę Uczestnictwa, gdzie panuje „egocasting” i bylejakość, gdzie „[...] miliony żywiołowych małych – z których większość nie jest bardziej twórcza niż nasi biologiczni kuzyni – tworzą nieskończony cyfrowy zbiór miernoty” (Keen, 2007: 26).

Jest oczywiste, że „twórczość artystyczna, której wyrazem są dzieła z zakresu literatury, muzyki, malarstwa, architektury, rzeźby itp. odpowiadające wymaganiom piękna, harmonii, estetyki” (Skorupka i in., 1969: 806), występuje coraz rzadziej. Sztuka postmodernistyczna, sztuka multimedialna czy wreszcie sztuka popularna mają zupełnie inne założenia. Jednak są tezy, które mimo upływu czasu pozostają aktualne. Hegłowski postrzeganie sztuki będącej „syntezą zjawiska z ideą, rzeczywistości z myślą, treści z formą” (Tatarkiewicz, 1968: 242) zgrabnie koresponduje z twierdzeniem: „Treść podąża za formą, a rewolucyjne rodzaje techniki doprowadzają do powstania nowych struktur odczuwania i myślenia” (McLuhan, 2004: 17). Oczywiście sugerowany w powyższym cytacie prymat formy nad treścią wpisuje się w specyfikę epoki okulocentrycznej i kultury konwergencji. Niezależnie od powyższej hierarchii powinniśmy pamiętać o obu aspektach twórczości: nowości i wartości, które dotyczą zarówno formy, jak i treści. Ciągłe pogłębianie świadomości kreowania i odbierania komunikatów wizualnych wzmocni w nas tzw. „Alfabetyzm medialny – zdolność do stania się pełnoprawnym uczestnikiem współczesnej kultury medialnej” (Jenkins, 2007: 251) i pozwoli traktować obrazy jako coś, „co podoba się ani przez wrażenia, ani przez pojęcia, lecz podoba się z subiektywną koniecznością, w sposób powszechny, bezpośredni i zupełnie bezinteresowny” (Tatarkiewicz, 1968: 196). Będziemy rozumieć, że szukając azylu dla ludzkiej wrażliwości lękającej się zranień generowanych ambiwalentną wolnością kultury konwergencji, to właśnie „...sztuka może nam taką odporność zapewnić” (McLuhan, 2004: 111).

Bibliografia

Definition of Media (2009), https://www.eff.org/sites/default/files/filenode/social_network/media_def_resp.pdf [dostęp: 5.05.2016].

de Sola Pool I. (1983), *Technologies of Freedom. On Free Speech in an Electronic Age*, Belknap Press, Cambridge.

- Fiske J. (1997), *Television culture*, Routledge, New York.
- Gombrich E. H. (2011), *Pisma o sztuce i kulturze*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Jeffrey I. (2009), *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Jenkins H. (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Keen A. (2007), *Kult amatora: jak Internet niszczy kulturę*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Konwergencja, <http://poradnia.pwn.pl/lista.php?id=422> [dostęp: 5.05.2016].
- McLuhan M. (2004), *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa.
- Misselbeck R. (2007), *Fotografia XX wieku*, Taschen, TMC Art, Kolonia.
- Nęcka E. (2001), *Psychologia twórczości*, GWP, Gdańsk.
- Poprzęcka M. (2008), *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Skorupka S., Auderska H., Łempicka Z. (red.) (1969), *Mały słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa.
- Suh H. A. (2006), *Leonardo da Vinci. Szkice i zapiski*, Parragon Books, Bath.
- Tatarkiewicz W. (1968), *Historia filozofii*, t. 2 i 3, PWN, Warszawa.