
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XV, 2

SECTIO L

2017

Instytut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego

RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI

*Sztuka w poszukiwaniu tożsamości.
Wstęp do rozważań na temat związków
sztuki, nauki i technologii*

Art in Search of Identity.
An Introduction to Considerations on Relationships between
Arts, Science, and Technology

Dwudziestowieczna dekonstrukcja sztuki

W XX wieku sztuka została poddana niekończącemu się procesowi dekonstrukcji. Dekonstrukcji, nie destrukcji. Wszystkie bowiem, najbardziej nawet obrazoburcze gesty wykonywane przez radykalnych awangardowych artystów, wypowiedzi kwestionujące dotychczasowe osiągnięcia sztuki, działania podważające najważniejsze kategorie estetyczne i demontujące cały system sztuki, podejmowane były niezmiennie wewnątrz pola sztuki. Czy to futuryzm z głoszonym i praktykowanym antytradycjonalizmem i apoteozą maszyny, czy też dadaizm podważający status dzieła sztuki i koncepcję artysty-demiurga, przenicowujący porządek estetyczny, wszystkie te najbardziej wywrotowe wystąpienia przeciw sztuce podejmowane były w jej obrębie, ostatecznie stając się więc nieuchronnie jej nową postacią. Sztuka nigdy nie została przez awangardowych rebeliantów opuszczona czy odrzucona; zostały jedynie zakwestionowane jej reguły i to wraz z zasadami świata, którego sztuka pozostawała dotąd stosunkowo harmonijną częścią. Świata, którego aksjologiczne podstawy zostały podważone

przede wszystkim przez dwie kolejne wojny, które wstrząsnęły cywilizacją Zachodu i jego systemami kulturowymi, oraz przez gwałtownie postępującą technicyzację i rozwój nauki, w efekcie których biosfera – naturalne środowisko życia ludzi – została przekształcona w biotechnosferę. Nawet wówczas, gdy ogłaszany był koniec sztuki, pogładowi temu nie towarzyszyło oczywiste, wydawałoby się przekonanie o równoległym załamaniu oraz kresie statusu i społecznej pozycji artysty, co pozwoliło Stefanowi Morawskiemu odnotować wyłonienie się intrygującego fenomenu artysty poza sztuką¹. Nawet w takich skrajnych wypadkach mieliśmy więc w istocie do czynienia z propozycją rekonfiguracji pojęcia sztuki i wyznaczanego przez nie pola praktyk, a nie z jego rzeczywistym unicestwieniem. Można zatem uznać, że subwersyjność była właściwością wszystkich radykalnych, samokrytycznych tendencji w sztuce dwudziestowiecznej i że samokrytyka ta przyjmowała formy nie destrukcyjne, lecz jedynie dekonstrukcyjne.

Dekonstrukcyjna aktywność awangardy przyniosła nie tylko podważenie tradycyjnych wyznaczników systemu sztuki i wszystkich najważniejszych jej składników. W pole sztuki zostały też wprowadzone bardzo liczne materie, elementy, czynności i zdarzenia, które dotąd nie należały do porządku artystycznego. Sztuka stawała się powoli coraz bardziej zróżnicowanym polem praktyk i zjawisk, których heterogeniczność nie pozwalała się już ogarnąć w żadnej spójnej definicji. Sztuka przestała poddawać się wyjaśnieniom poprzez przypisanie jej szeregu specyficznych właściwości wspólnych jej wszelkim przejawom. Ważną rolę w tym procesie odegrał też inny wyróżnik awangardowej postawy – transgresja.

Transgresja, czyli unieważnienie granic

Transgresyjny wymiar praktyk artystycznych oznaczał działania przynoszące osłabienie, podważenie bądź zakwestionowanie granic wyznaczających kulturowo definiowane terytoria sztuki. Tendencje takie, rozwijające się szczególnie silnie w wieku dwudziestym, posiadały jednak swoje korzenie we wcześniejszej epoce – w kulturze romantyzmu. Wówczas możemy już bowiem zaobserwować ich pierwszą, tymczasem jeszcze łagodną postać: postępujące krzyżowanie się i mieszanie gatunków w obrębie poszczególnych rodzajów artystycznych, szczególnie wyraźnie obecne na przykład w literaturze². Drugim etapem rozważanych tu procesów hybrydyzacji stały się interakcje między dziedzinami sztuki, które

¹ Zob. np. S. Morawski, *Od etosu sztuki do etosu artysty poza sztuką*, [w:] *Ethos sztuki*, red. M. Gołaszewska, Warszawa – Kraków 1985, s. 78.

² Wtedy również, co warto odnotować, wyłonił się dyskurs autokrytyczny w sztuce i został wyartykułowany pogląd mówiący o końcu sztuki, zob. P. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy, *L'Absolu lit-*

także mają swoje początki w XIX wieku, choćby w koncepcji *Gesamtkunstwerk* Richarda Wagnera czy poezji Stéphane'a Mallarmégo, a kontynuację odnajdują w pierwszych dekadach wieku XX, między innymi w malarstwie Mikalajusa Konstantinasa Čiurlionisa, poezji Guillaume'a Apollinaire'a, teatrze Erwina Piscatora, jak również w licznych teoriach i praktykach filmowych, na przykład Ricciotta Canudo, Germaine Dulac czy Sergieja Eisensteina. Na początku drugiej połowy XX wieku artystyczne interakcje międzyrodzajowe uzyskały już doskonałą widoczność, odnajdując pierwsze ujęcia teoretyczne i manifestując swoją obecność w postaci różnych form intermediiów i multimediów, a postępująca digitalizacja przyniosła im jeszcze przed końcem stulecia zdecydowaną dominację w dziedzinie sztuki³.

Obie wyżej przypomniane formy przekraczania granic w sztuce miały jednak ciągle jeszcze charakter wewnątrzartystyczny. Trzecia postać transgresji sztuki jest najbardziej radykalna, gdyż znosi jej zewnętrzne granice, oddzielające i odróżniające ją od innych dziedzin praktyk społecznych. Także i ją odnajdujemy przede wszystkim w koncepcjach i działaniach podejmowanych w kręgu historycznych awangard pierwszej połowy XX wieku. Odkrywamy tam postawy zarówno podważające oderwanie sztuki od najbliższych jej dyscyplin: designu, rzemiosła i pracy przemysłowej⁴ – szczególnie charakterystyczne dla kręgów Bauhausu i produktywizmu – jak i takie, które kwestionowały granice oddzielające sztukę od świata codziennego i zasadniczo odmiennych (na przykład ze względu na cel) form aktywności, dostrzegając w instrumentarium sztuki środki służące aktywności społecznej i politycznej, narzędzia kształtujące perspektywę filozoficzną i światopoglądową – na przykład dadaizm (szczególnie w wersji niemieckiej), rosyjski konstruktywizm, surrealizm. Tendencje transgresyjne rozwijały się w obu kierunkach: w obręb sztuki były wprowadzane nieprzetworzone elementy pozaartystyczne, a jednocześnie działania artystyczne wykaczały poza

téraire. *Théorie de la littérature du romantisme allemande*, Paris 1978; zob. też T. Załuski, *Sztuka bycia poza sobą*, „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 3, s. 162-166.

³ Szeroki przegląd dwudziestowiecznych zjawisk artystycznych wyłaniających się z interakcji międzyrodzajowych przyniosła wystawa *Vertigo. A Century of Multimedia Art, from Futurism to the Web* w bolońskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej (6 V – 4 XI 2007) a zwłaszcza towarzysząca jej publikacja pod tym samym tytułem (red. G. Celanto, G. Maraniello, Nitra, Bologna 2007). Rozbudowaną refleksję nad tym procesem proponuje z kolei *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality*, red. R. Packer, K. Jordan, New York 2001.

⁴ Ruch Arts and Crafts jest uznawany za dziewiętnastowieczny początek tej tendencji awangardowej. Warto zauważyć, że zbliżenie awangardowej sztuki do rzemiosła i designu jest procesem odwrotnym do tego, który doprowadził do ukształtowania się paradygmatu twórczości artystycznej w dobie renesansu. Tam bowiem pierwsze kroki w stronę instytucjonalnej autonomii sztuki były powiązane ze stanowczym jej odgraniczeniem od rzemiosła właśnie.

terytorium sztuki, przekształcając jej otoczenie i roztapiając się w nim. Sztuka i nie-sztuka pozostawały w podtrzymywanym i rozwijanym dialogu, istotnym dla obu stron i przynoszącym rozliczne konsekwencje.

Wszystkie te formy transgresji, znosząc granice oddzielające sztukę od pozostałych dziedzin praktyk, stawiały ją w bezpośrednich relacjach z innymi sferami życia społecznego i właściwymi im koncepcjami, metodami działania, narzędziami i wytworami. W efekcie tych konfrontacji wyłaniały się zjawiska artystyczne współkształtowane w istotnym stopniu przez pozaartystyczne dziedziny, zjawiska wewnętrznie zróżnicowane, niekiedy w sposób paradoksalny. To wewnętrzne zróżnicowanie poszczególnych form przekładało się na analogiczną różnorodność tworzonych dzieł oraz ich wielość. Transgresja wspomagała w ten sposób postawę dekonstrukcyjną, będąc głównym czynnikiem procesów hybrydyzacji sztuki. Odwołując się do logiki rozważań Giorgia Agambena dotyczących posttożsamościowych form współczesnych wspólnot⁵, powiedziałbym, że na tej drodze sztuka utraciła tożsamość ugruntowaną we wspólnych właściwościach, stając się otwartą dziedziną, w której każde dzieło jest jej przykładem.

Dekonstrukcja i transgresja okazują się dwoma aspektami tego samego, złożonego procesu przeobrażeń, w ramach którego sztuka rozstawała się z odziedziczoną tożsamością, a ci, którzy ją praktykowali, tracili poczucie sensu podtrzymywania i reprodukcji jej dotychczasowych zasad, form i wartości. Wielokierunkowe i wielopostaciowe, dekonstrukcyjno-transgresyjne działania i ich wytwory, wypełniające coraz szerzej pole sztuki, doprowadziły po kilku dekadach do sytuacji, w której wyjaśnienie pojęcia sztuki zostało uznane za niemożliwe⁶. W zamian zaproponowano koncepcje, w których próby ustalania kształtu pojęcia i zakresu pola twórczości artystycznej podejmowane były na płaszczyźnie instytucjonalnej. Obok koncepcji świata sztuki Artura C. Danto⁷ najbardziej znaną propozycją tego rodzaju stała się instytucjonalna teoria sztuki autorstwa George'a Dickiego⁸.

Spśród licznych składników instytucjonalnego porządku sztuki bardzo dużego znaczenia dla jego funkcjonowania nabrał system rynkowy, zastępując w tej roli akademię, która została zdyskwalifikowana już wcześniej przez awangardę artystyczną⁹. Rynek nie tylko narzuca całemu układowi własne kryterium ewa-

⁵ G. Agamben, *Wspólnota która nadchodzi*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008.

⁶ Zob. M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1956, t. XV, s. 27-35.

⁷ A.C. Danto, *The Artworld*, „Journal of Philosophy” 1964, nr 61, s. 571-584. Polski wybór tekstów: Idem, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków 2006.

⁸ G. Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca 1974.

⁹ Obecna zmiana całościowego porządku sztuki powoduje jednak nieoczekiwane, że akademia może obecnie znów odegrać istotną rolę, o ile stanie się skutecznym czynnikiem dekompozycji układu rynkowego.

luacji – cenę jako substytut wartości dzieła przekształcanego w towar – ale także pośrednio wpływa na wybory dokonywane w obrębie innych czynników instytucjonalnych świata sztuki, na przykład sprawiając, że system galeryjno-muzealny preferuje w swych decyzjach wystawienniczo-kolekcyjnych takie formy sztuki, które sprzyjają praktykom rynkowym i kolekcjonerskim.

Liczni artyści, w szczególności ci, którzy nie widzą dla siebie miejsca w głównym nurcie sztuki, nie odnajdują się w dominujących strukturach instytucjonalnych art establishmentu, usiłują w tej sytuacji wykształcić – poprzez indywidualne bądź grupowe działania – nowe wizje sztuki: jej środków i narzędzi, celów i zadań, sposobów działania i wytworów, wartości i funkcji. Te nowo kształtowane tożsamości sztuki zwykle nie mają już aspiracji uniwersalistycznych, nie odnoszą się do jednego wspólnego świata; pluralizm rzeczywistości, w której działania te są podejmowane, skłania twórców raczej do myślenia i działania pozostającego w zgodzie z koncepcją światów równoległych (niekiedy tylko przecinających się ze sobą), do rozwijania własnych działań twórczych w obrębie wybranego przez siebie obszaru.

W stronę nauki

Oba przedstawione wyżej procesy dotyczące sztuki: dekonstrukcja i transgresja, jak również wyłaniające się z nich tendencje i postawy, stanowią fundament dla rozwoju interakcji sztuki z nauką. Dekonstrukcje pojęcia sztuki i transgresje jej granic, jak już wspomniałem, zainicjowały bowiem nie tylko działania prowadzące do podważenia funkcjonujących dotąd jej definicji, kategorii i przypisywanych jej właściwości, ale także zapoczątkowały procesy zmierzające do wykreowania nowych sposobów rozumienia i uprawiania sztuki. Zainicjowały więc tym samym artystyczne procesy samopoznawcze, badania i refleksję nad sztuką, realizowane – co w kontekście prowadzonych tu rozważań jest szczególnie istotne – także bezpośrednio poprzez podejmowane czynności twórcze. W dalszej zaś kolejności zapoczątkowały również badania dotyczące żywotnych dla sztuki relacji z jej otoczeniem, a także samego tego otoczenia i składających się na nie dziedzin. Sztuka stała się w ten sposób aktywnością kognitywną, działalnością badawczą, wyłaniając ostatecznie w swym polu wyspecjalizowaną postawę określaną jako *artistic research* oraz rozbudowany, zróżnicowany wewnętrznie nurt praktyk artystycznych, który nazywam *art@science*¹⁰.

¹⁰ Częściej używane są w tym miejscu inne określenia: *art & science* lub *artscience*.

Poznawcze cele oraz praktyki realizowane w obszarze sztuki możemy połączyć w trzy grupy, z których każda wyłoniła odpowiadające jej charakterystyce nurty artystyczne. Warto przy tym zaznaczyć, że wyznaczające każdą z nich właściwości nie muszą występować rozłącznie z tymi, które określają pozostałe grupy, co z kolei sprawia, że możemy w zasięgu sztuki pozostającej w interakcjach z nauką odnaleźć i takie dzieła, które łączą w sobie dwa a nawet wszystkie trzy wektory *art@science*. Posługuję się w tym miejscu określeniem grupa ze względu na liczebność rodzajów praktyk powiązanych z każdą z nich, choć mógłbym też, z wyżej wskazanego powodu, mówić o nich jako rodzajach bądź nawet aspektach interakcji sztuka – nauka.

Pierwsza z nich uczyniła obiektem zainteresowania samą siebie – sztukę. Dwudziestowieczną kulminacją tej postawy stała się sztuka konceptualna, kwintesencja paradygmatu Duchampa, realizowana szczególnie wyraziście na obszarze sztuk wizualnych, włączając w to oczywiście także fotografię, film i wideo. Tworzone w ramach tej perspektywy dzieła nie proponują estetycznego doświadczenia materialnych form, lecz inicjują refleksję poznawczą dotyczącą różnych aspektów, poziomów, atrybutów bądź składników systemu sztuki. Dyskurs artystyczny staje się tu dyskursem metaartystycznym, poznawczym. Odbiorca w estetycznym doświadczeniu konceptualnego dzieła transcenduje materialny artefakt, kierując się ku obiektowi pojęciowemu, powoływanemu do istnienia przez ów artefakt bądź będącemu jego znaczącym poszerzeniem. Sztuka staje się tu więc narzędziem samopoznania. Tendencje analityczno-konceptualne w sztuce dwudziestowiecznej można uznać za swoisty powrót i zarazem intensyfikację wcześniej manifestowanych przekonań, jeszcze z czasów romantyzmu, w których odnajdujemy stanowisko mówiące, że sztukę można poznawać jedynie przez sztukę¹¹.

Drugą grupę kognitywnych praktyk artystycznych określam mianem sztuka jako krytyczna teoria kultury. Także i tu odnaleźć można szerokie spektrum tendencji i postaw wyłaniających się z programów nowej awangardy drugiej połowy ubiegłego wieku, od sztuki emancypacyjnej, feministycznej, krytycznej, partycypacyjnej bądź wspólnotowej, poprzez działania z kręgu estetyki relacyjnej, agonistycznej czy *migratory aesthetics*, aż po krytykę instytucjonalną. W tym kręgu praktyk artystycznonaukowych, posługując się zwykle strategiami subwersyjnymi, sztuka analizuje swymi działaniami porządku społeczno-kulturowe, wydobywa struktury władzy, tropi uproszczenia ujęć naturalizujących historyczne w istocie konstrukcje społeczne, odsłania produkty ideologii i nieuzasadnione dyskursy esencjalistyczne¹². Artystyczne nurty i postawy, charakterystyczne dla tej grupy

¹¹ Zob. Lacoue-Labarthe, Nancy, *op. cit.*, s. 375-378; Załuski, *op. cit.*, s. 163-166.

¹² Zob. np. G. Almenberg, *Notes on Participatory Art*, AuthorHouse, Central Milton Keynes, 2010; C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Warszawa 2015; N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Biłkowski, Kraków 2012; *Institutional Critique. An An-*

zjawisk z kręgu *art@science*, nie poprzestają na analizie rzeczywistości społeczno-kulturowych, do których się odnoszą, lecz podejmują także wysiłek ich zmiany. Większość z nich bowiem łączy perspektywę humanistyczną i teoretycznokulturową z różnie manifestowanym charakterem aktywistycznym.

Grupę trzecią, przyciągającą obecnie szczególnie dużą uwagę¹³, stanowią zjawiska artystyczne pozostające w interakcjach z dziedzinami nauki określanymi jako ściśle (*science*). Spektrum nurtów obecnych w środowisku tej grupy jest niezwykle rozległe, a jego różnorodność jest pochodna wobec współczesnego skomplikowania nauk. Odnajdujemy w tym polu takie m.in. tendencje, jak: bioart, sztuka genetyczna i transgeniczna, nanoart, sztuka robotyczna i biorobotyczna, sztuka telekomunikacyjna. Ta odmiana *art@science* wyraźnie zaznaczyła swoją obecność w sztuce u schyłku minionego stulecia, a w szczególnym stopniu już w XXI wieku, jednak w zauważalny sposób rozwijała się, począwszy od lat 1950¹⁴. Wśród pionierów tego rodzaju praktyk można wskazać Edwarda Ihnatowicza, György'ego Kepesa, Franka J. Malinę i Nicolasa Schöffera. W tym właśnie pionierskim okresie *art@science* odnalazła sprzyjający kontekst w koncepcji trzeciej kultury i debatach wokół niej, rozwijających się za sprawą C.P. Snowa¹⁵, a jej dalszy rozwój w znacznym stopniu był uwarunkowany przez procesy hybrydyzacji kultury i kształtowanie się w jej obrębie tendencji trans- i postdyscyplinarnych.

Relacje między sztuką a nauką, charakterystyczne dla trzeciej, wyodrębnionej wyżej grupy, rozwijają się na trzech poziomach. Na pierwszym z nich, który w innym miejscu¹⁶ określiłem jako nauka dla sztuki, obserwujemy procesy, w ramach których sztuka kształtuje swoje kształty, zapożyczając od nauki jej fizyczne instrumentarium, obrazowość i różne inne rekwizyty budujące styl „naukowości”.

thology of Artists' Writings, red. A. Alberro, B. Stimson, London, England 2009; Ch. Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tłum. B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015; N. Thompson, *Seeing Power. Art and Activism in the 21st Century*, Brooklyn – London 2015.

¹³ Temu zainteresowaniu zawdzięczamy wyłonienie się nazwy tej formacji twórczej i jej uogólnienie na obszary niemające bezpośredniego związku z naukami ścisłymi.

¹⁴ W 1936 roku Edward Steichen wystawił w Museum of Modern Art w Nowym Jorku hybrydyczne ostróżki, a dwa lata później w Paryżu Salvador Dali pokazał instalację *The Rainy Taxi (Mannequin Rotting in a Taxi-Cab)*, w skład której wchodziły żywe paprocie oraz ślimaki. Zainicjowana w ten sposób sztuka hodowana (biotechnologiczna) zyskała swoją kontynuację także dopiero w latach 1950.; zob. G. Gessert, *Green Light. Toward an Art of Evolution*, Cambridge, Massachusetts – London 2010.

¹⁵ Zob. *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, red. R.W. Kluszczyński, Gdańsk 2011.

¹⁶ R.W. Kluszczyński, *art@science. O związkach między sztuką a nauką*, [w:] *W stronę trzeciej kultury...*, s. 32-43.

Na tym poziomie sztuka nie podejmuje żadnych działań istotnych z perspektywy procesów budowania wiedzy ani innych celów aktywności naukowej, wykorzystuje jedynie wyznaczniki tej ostatniej dla ukształtowania swej estetyki, form, retoryki oraz pola tematycznego. Na poziomie drugim, określonym przeze mnie jako sztuka dla rzeczywistości (kształtowanej przez naukę), sztuka wyznacza doświadczenie, poprzez które odbiorcy zanurzają się w świecie kształtowanym przez naukę, czyniąc to w sposób pozwalający spełniać wobec niego funkcję zarazem adaptacyjną i krytyczną. Na poziomie trzecim – sztuka dla nauki – z kolei mamy do czynienia z praktykami, w ramach których sztuka podejmuje, choć najczęściej w odmienny sposób, działania i cele charakterystyczne dla nauki, tworząc nowe zasoby wiedzy bądź budując nowe konteksty interpretacyjne dla istniejących już koncepcji naukowych. Te trzy poziomy, określając różne formy interakcji sztuki z nauką, mogą też występować w ramach tych samych dzieł, budując w ten sposób różne tryby tych interakcji i proponując zarazem narzędzia krytycznej ewaluacji zjawisk należących do obszaru *art@science*.

Wskazane trzy grupy fenomenów tworzących wspólnie obszar *artistic research* nie są etapami rozwoju twórczości artystycznej kształtowanej przez relacje sztuki i nauki, lecz jej odmianami, pomimo że kulminacyjne momenty rozwoju każdej z nich następują po sobie, są rozłożone w czasie. Przemawia za taką interpretacją choćby fakt, że we współczesnej sztuce grupy te ciągle koegzystują ze sobą (obecnie w szczególności grupy druga i trzecia; pierwsza bowiem istnieje przede wszystkim rozproszona w obu pozostałych). Warto jednak zarazem zauważyć, że zjawiska artystyczne formujące poszczególne grupy różnią się między sobą kształtem procesów twórczych, które powołują je do istnienia. Można postrzegać te odmienne właściwości jako charakterystyczne dla poszczególnych grup oraz dla dziedzin nauki, z którymi wchodzi one w interakcje. Można je także rozumieć jako przejaw ewolucji koncepcji pracy twórczej (zarówno w sztuce, jak i w nauce) – od indywidualnie realizowanych projektów po pracę grupową i transdyscyplinarną. Dzieła skupione na analizie świata sztuki, połączone w grupie pierwszej, charakteryzuje zazwyczaj indywidualny tryb pracy twórczej, realizowanej w tradycyjny dla sztuki sposób, choć często z wykorzystaniem nowoczesnych środków wyrazu. Za najbliższe im otoczenie ze świata nauki można uznać filozofię i jej metody pracy. Formy artystyczne zestawione w grupie drugiej, podejmujące krytyczną analizę otoczenia społeczno-kulturowego, charakteryzuje często (choć nie jest to bezwzględnie konieczne) grupowy charakter pracy. Ich najbliższe otoczenie naukowe stanowią krytyczne badania kulturowe. I wreszcie grupa trzecia, sztuka rozwijająca interakcje z naukami ścisłymi, obejmuje zjawiska będące efektem transdyscyplinarnej pracy kolektywnej. W obrębie tej grupy obserwujemy też najdalej posunięte przekształcenia metod twórczej

pracy artystycznej oraz jej przemieszczenie z pracowni artysty do laboratorium naukowego.

Dzieła mieszczące się w polu wyznaczonym przez parametry wszystkich trzech grup formacji *art@science* nie dają się oczywiście sprowadzić wyłącznie do wymiarów poznawczych, naukowych, choć niekiedy, w pewnych ich zakresach, podejmowane są takie próby¹⁷. Już sama jej nazwa sygnalizuje, że w obrębie każdego dzieła mamy do czynienia z interakcjami między aspektami kreatywnymi i technologiczno-funkcjonalnymi, artystycznymi i naukowymi, estetycznymi i metodologicznymi, formalnymi i kognitywnymi¹⁸. Niekiedy dialog między obiema sferami dzieła jest wpisany w jego strukturę jeszcze na etapie jego realizacji, będąc istotnym elementem procesu twórczego oraz wyznacznikiem finalnego kształtu dzieła. W innych sytuacjach jest on pozostawiony do podjęcia i wypełnienia przez odbiorców w procesie doświadczania dzieła. We wszystkich wypadkach natomiast, ostateczny, kognitywny wymiar dzieła jest negocjowany właśnie przez odbiorców, którzy w ramach doświadczenia ustanawiają dla siebie perspektywę łączącą dzieło z problematyką badawczą, perspektywę artystyczno-kognitywną transcendującą pojedynczość dzieła w stronę jego środowiska dziedzinowego (medium i jego właściwości, dyscyplina, sztuka *en globe*), otoczenia społeczno-kulturowego lub naukowego. Wiedza, do której dociera się poprzez doświadczenie dzieł *art@science*, ma charakter partycypacyjny, wyłania się w efekcie udziału odbiorców podejmujących wymagane działania w środowisku dzieła i ustanawiających w ich trakcie jego poznawcze odniesienia i wartość.

Warto na zakończenie tych rozważań o współczesnych związkach sztuki z nauką i technologią podjąć jeszcze jedną kwestię. Można bowiem napotkać stanowisko, które utrzymuje, że relacje sztuki z nauką są odwieczne, że sztuka zawsze współpracowała z nauką. Jako emblematyczny dowód transhistoryczności tych odniesień przywoływana jest postać Leonarda da Vinci oraz jego zróżnicowane, artystyczne i naukowe dokonania. Dla sensownego ujęcia relacji sztuki i nauki nie wolno jednak zapominać o zmianach, jakie dotknęły obie te dziedziny, w szczególności naukę, i – w konsekwencji – także ich wzajemne relacje. Nauka wykształciła swoją samodzielność i radykalną odrębność stosowanych metod wiele lat po zakończeniu epoki renesansu – świata Leonarda da Vinci. Sztuka

¹⁷ Zob. E.S. Small, *Direct Theory. Experimental Film/Video as Major Genre*, Carbondale & Edwardsville 1994.

¹⁸ Te interakcje sprawiają zarazem, że *stricte* formalne, tradycyjnie artystyczne czy estetyczne aspekty dzieła tracą swoją autonomię czy nawet dominację w jego strukturze. Dzieło spełnia się i uzyskuje swoją specyfikę, status i wartość właśnie poprzez uruchamianie negocjacje między obiema sferami: artystyczną i naukową, rozwijane na platformie technologicznej (komputerowej, cyfrowej *etc.*).

współczesna, inicjując dialog i interakcje z nauką czyni to w zupełnie innych warunkach, niż robiono to kilka stuleci temu. Zmiany paradygmatyczne, które dokonały się w międzyczasie, sprawiły, że są to w istocie związki między zupełnie innymi dziedzinami.

W czasach Leonarda relacje między sztuką a nauką kształtowały się więc zupełnie inaczej niż w obecnie sformatowanym paradygmacie. Możemy to stwierdzić nawet bez podejmowania kwestii dzisiejszego skomplikowania i hermetyzacji procedur naukowych. Wówczas dokonania artystyczne i naukowe należały do tej samej grupy, a zarazem były wyraźnie i łatwo od siebie odróżnialne. Leonardo tworzył dzieła artystyczne i wynalazki naukowe, ale obok siebie, nie mieszając ich ze sobą, nie prowadząc ich i całej dziedziny do kryzysu tożsamości. Obecnie związki te polegają na hybrydyzacji obu kręgów zjawisk: dyskursy artystyczne stają się zarazem naukowymi, sztuka staje się metodą wytwarzania wiedzy naukowej bądź jej krytyczną analizą. Nauka natomiast, w szczególności w takich dziedzinach, jak biologia syntetyczna, rozwija strategie twórcze porównywalne z artystycznymi. Zmienił się również społeczny kontekst dla nich obu, a zmiana ta w szczególnie dotkliwy sposób dotknęła dziedzinę twórczości artystycznej.

We współczesnym świecie, w czasach estetyzacji rzeczywistości i wirtualizacji przestrzeni kreacji, sztuka koegzystuje z innymi zjawiskami społecznymi według zasad, które skłaniają artystów do reorientacji zainteresowań i postaw. Z jednej strony bowiem, przemysły kulturowe i kreatywne, reklama i inne dziedziny aktywności komercyjnej, jak PR czy marketing, dysponujące niewyobrażalnymi na ogół dla sztuki środkami, tworzą produkty, których estetyka i forma często nie odbiega od analogicznych standardów sztuki, a potrzeba walki o uwagę i akceptację odbiorców każe im zbliżać się do twórczości artystycznej także i na płaszczyźnie oferowanych do negocjacji przekazów, znaczeń i wartości. Z drugiej strony, świat nowoczesnej sztuki głównego nurtu, organizowany wokół wzorców i strategii rynkowych, sam wpisuje się w kontekst systemu, którego podstawowe zasady wyznaczają reguły ekonomii, ostatecznie pozbawiając w ten sposób sztukę wyjątkowości i szczególnej roli społecznej. Artyści i artystki, jeśli chcą swoimi dziełami poruszać kwestie ważne społecznie, politycznie, poznawczo bądź filozoficznie, podejmują subwersyjną, klusowniczą działalność na cudzych terytoriach albo wpisują swoją twórczość w hybrydyczne dyskursy, rozwijane wspólnie z tymi przedstawicielami innych dyscyplin, którzy także dostrzegają wartość i pożytek płynący z działalności transdyscyplinarnej. Twórczy dialog z nauką wydaje się dla sztuki w tym kontekście szczególnie inspirujący, jak również niezwykle ważny z punktu widzenia rezultatów, jakie może przynieść, także poza sztuką.

Artyści wiedzieli zresztą o tym zawsze. Kiedy w dobie renesansu kształtował się nowy społeczny status sztuki, zostały odrzucone jej dotychczasowe, bliskie

relacje z rzemiosłem, natomiast zachowany został związek z nauką. Twórczy charakter obu tych dziedzin, eksperymentalne metody postępowania i nastawienie na odkrycie, niezmiennie wyznaczały ramy tych koneksji. Tworzenie idei i form to zadanie i artysty i naukowca¹⁹.

Autonomia nauki ma raczej krótką historię. Dopiero w XIX wieku ostatecznie (proces ten zaczął się nieco wcześniej), w kontekście wzrastającego prestiżu nauki, wynikającego z licznych i ważnych jej odkryć, oraz rozwijającej się nowoczesnej idei specjalizacji i autonomii dyscyplin, nauka zdecydowanie wyznaczyła granice oddzielające ją od innych dziedzin, w tym także od twórczości artystycznej. Obecnie, w efekcie kolejnych przeobrażeń kultur, w tym również zmian dotyczących koncepcji nauki, jej granice ze sztuką są ponownie negocjowane, choć jak dotąd, przede wszystkim przez artystów i artystki. Tylko nieliczni naukowcy towarzyszą im w tym przedsięwzięciu²⁰.

SUMMARY

The text discusses relations between art and science with technology, which, the author believes, are one of the major consequences of problematization of the boundaries of art. This process, begun already in the nineteenth century, gained momentum owing to the development of avant-garde trends, having ultimately upset the identity of art. The institutional conception of art became a method of work in the Post-Identity art. Another response to this situation was the development of interaction between art and science, based on technological foundations, and the consequent emergence of the hybrid, trans-disciplinary vision of art. The author presents and analyzes his proposed typology of artistic trends focused on cognitive activity, emerging from the dialogue with science. He focuses in particular on the third of the foregoing trends: *art@science*, which he regards as the most significant for the recent manifestations of the analyzed phenomenon. At the same time he emphasized the specificity and dissimilarity of contemporary relationships between art and science as compared with its earlier, historical manifestations.

¹⁹ Zob. E. Strosberg, *Art & Science*, Second Edition, New York – London 2015.

²⁰ Pierwotna wersja tego tekstu powstała na zamówienie czasopisma „Artpunkt” w roku 2016 jako pierwsza część cyklu na temat relacji między sztuką, nauką i technologią. Czasopismo przeostało się jednak ukazywać i tekst nie został tam opublikowany.