
Ewelina Jarosz
Ewa Wójtowicz

Deterytorializacja malarstwa. O wystawie Mateusza Piestraka

Sądząc po tytułach, wystawa Mateusza Piestraka, *Teraz budując zaczynę od dymu z komina*¹, prezentowana w Curators'LAB, jednej z Miejskich Galerii Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, pod względem pozytywnego stosunku artysty do możliwości zaangażowania malarstwa w kwestie czasoprzestrzeni sztuki i jej historii stanowi konceptualne dopełnienie i rozwinięcie jego niedawnego cyklu prac, *Stream not Found*². Podczas gdy w pierwszym, w logice chronologicznej, przypadku chodziło o uzmysłowienie za sprawą konkretnych malarskich strategii jednego z symptomów ponowoczesnej kondycji malarstwa – niemożliwości docieczenia źródła przedstawienia – w drugim zainteresowania artysty przesunęły się na problemy związane z końcem, efektem, skutkiem. Jednak w logice preposteryjnej, w której skutek naświetla przyczynę, a zatem odwracającej relacje między tym, co „przed” i tym, co „po” na korzyść lekturowych odczytań sztuki w horyzoncie zainteresowań widza/widzki, nowsze obrazy – jak też sposób ich pokazania – rzucają światło na wcześniejsze realizacje, a problemy stawiane w obu przypadkach okazują się nie tylko absurdalnie przepłatać, ale także poprzez zapętlenie wskazywać na pewne absurdy związane z nowoczesną rolą emancypacyjną przypisaną malarstwu. Wzajemnie dopełniając się poza sztywnymi granicami wyznaczanymi porządkującą i odgraniczającą funkcją cyklu, przewrotnie stawiają ponadto pytanie

» 1 Mateusz Piestrak, *Teraz budując zaczynę od dymu z komina*, 26.04 – 21.05.2017, Poznań, Galeria Curators'LAB; kuratorka: Katarzyna Kucharska, aranżacja: Mateusz Piestrak, Mateusz Słociński.

» 2 *Stream not Found*, Poznań, Assembly Gallery; 31.03 – 23.04.2017; kuratorka: Katarzyna Kucharska.

o rolę odzwierciedlających się w nich procesów historycznoartystycznych w definiowaniu charakteru współczesnego malarstwa³.

Podczas gdy obrazy przypisane przez artystę do *Stream not Found* pokazują to, jak malarstwo porzuca swoje dotychczasowe czasoprzestrzenne terytoria, wyznaczone kluczową dla nowoczesnej historii sztuki obsesją na punkcie źródeł, genealogii czy wpływowości, z którymi łączy się dominacja sztywnych powiązań między mistrzami, występującymi w roli autorytetów i naśladowcami ich uczniami, nowe prace dają się odnieść do kwestii towarzyszących tym zagadnieniom tradycyjnych koncepcji wystawienniczych⁴. Pojęcie wystawy jest budowane w tym przypadku pod nieobecność „przyczyny” w jeszcze innym niż tylko czysto obrazowym sensie – w sytuacji zakwestionowania fundamentu wystawienniczości – ściany – na co naprowadza nas... tytułowy „dym z komina” – pełniący funkcję ostrzeżenia przed ujęciami esencjalizującymi.

Pragmatyczne stwierdzenie *Stream not Found* dopełnia się zatem w poetyce tytułu wystawy w Curators'LAB, „znalezionego” w jednym z wierszy Leopolda Staffa pod tytułem *Podwaliny*, zachęcając do abstrakcyjnej spekulacji na temat osobliwej konstrukcji, stanowiącej jej integralną część. Do prezentacji obrazów posłużył bowiem artyście specjalny drewniany stelaż o formie geometrycznego układu z prześwitami, pomiędzy którymi zawieszono zostało siedem nowych prac z 2017 roku: *Rhein*, *Rest in progress*, *Bez tytułu (Morze lodu)*, *Bez tytułu (Plaża II)*, *Bałtyk*, *Bez tytułu (Plaża)*, *Podwaliny*. Usunięcie kontekstu ściany w przypadku sposobu rozlokowania w galerii większości obrazów wpisuje pomysł ze stelażem w myślenie w kategoriach gry z motywem *przeciw-wystawienniczości*. Przypomnijmy, że według Rosalind Krauss, pojęcie *wystawienniczości* konotuje historyczny proces spłaszczenia, skompresowanie przestrzeni prac preferowanych przez modernizm, a także sukcesywność i plan ho-

» 3 Określenia „preposteryjny” użyłam za Mieke Bal. Temporalnie nacechowany termin, składający się z następujących po sobie przedrostków – „pre” i „post” – jest dla autorki koncepcji preposteryjnej historii sztuki wyrazem subwersywnego stosunku do tego, jak tradycyjna dyscyplina rozumie relacje między przeszłością i teraźniejszością. Bal chodzi mianowicie o „odwrócenie, które wysuwa to, co chronologicznie wcześniejsze («przed») jako efekt («po») jego późniejszego recyklingu”. M. Bal, *Quoting Caravaggio, Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999, s. 6–7. Termin został również wyjaśniony przez Stanisława Czekalskiego, który w analizie koncepcji Bal podkreślał to, że „geneza danego tworu historycznego, zespół czynników, które w porządku chronologicznym stanowią jego przyczynę czy źródło, ukazuje się w świetle tego tworu, i to z punktu widzenia dzisiejszej nad nim refleksji. W efekcie dochodzi do odwrócenia chronologicznej perspektywy: obraz tego, co było przedtem jest następstwem tego, co powstało potem”. S. Czekalski, *Mieke Bal: narodziny czytelnicki i preposteryjna (halucynacyjna) historia obrazów*, [w:] idem, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 242.

» 4 Na temat cyklu *Stream not Found* zob. E. Jarosz, *Blur & brushstroke. O czasoprzestrzennych grach w malarstwie Mateusza Piestraka*. Tekst do katalogu wystawy indywidualnej artysty, *Non-places*, jaka odbyła się w Berlinie w trakcie Berlin Gallery Weekend, 28–30.04.2017, kuratorka: Katarzyna Kucharska.

ryzontalny prac naśladowczy ścianę galerii⁵. Obrazy Piestraka to płaskie, lecz heterogeniczne płaszczyzny, które zgodnie z ponowoczesnym duchem malarstwa, krzyżują ze sobą różne porządki przedstawiania rzeczywistości, a w związku z tym mogą „domagać się” zmiany paradygmatu wystawienniczego z nowoczesnego, który w swej klasycznej, stezuryzowanej odsłonie formatował prace artystyczne jako estetyczny konstrukt o wartości rynkowej, na ponowoczesny, modyfikujący kontekst *white cube'a*⁶. Współistnienie ze sobą w obrębie jednej kompozycji fragmentów, przebitok, kalek, cytatów, o czym pisałam we wcześniejszym tekście poświęconym sztuce Piestraka, świadczy zatem nie tylko o uzgodnieniu jego malarstwa z szerszym planem przemian, jakie zachodziły między innymi w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym w drugiej połowie XX wieku, ale także o potrzebie dialogu z instytucjonalnymi ramami recepcji tej dziedziny sztuki⁷. Inaczej rzecz ujmując, ponieważ prace Piestraka nie składają się w czytelną, racjonalną i wyodrębnioną z kultury wizualnej autonomiczną całość, lecz celem ukonstytuowania swej artystyczności czerpią z niej garściami, „domagają się” bardziej egalitarnego uczestnictwa w dyskursie wystawienniczym.

Dlatego też w generalnym spojrzeniu na nowe prace Piestraka pomocny okazuje się bardziej uważny namysł nad charakterem konstrukcji wystawy. Wbudowane w przestrzeń galerii ramy nadały ekspozycji jego obrazów wymiar instalacji. Krzyżując się w polu widzenia z obrazami, w zasadzie wprowadziły wątek związany z dyskursem wystawienniczym w obszar refleksji nad wewnętrzną problematyką obrazów. Prowizoryczny charakter stelaża, który drogą korespondencji z chwiejnym elementem tytułu wystawy budzi skojarzenia z domem, ma potencjał dekonstrukcji sterylnej „białego sześcianu”, ze swej zasady pozbawionego drzwi, okien, dostępu do czasu, historii, kontekstu⁸. Nie ma zarazem w galerii mebli, których obecność w historii wystawiennictwa wiąże się z bierną recepcją sztuki. Jak pisze Reesa Greenberg: „Krzesła i sofy, na których można było kontemplować sztukę nasuwają na myśl salon i niewymagające doświadczenie estetyczne”⁹. Zaproponowane przez artystę, we współpracy

» 5 R. Krauss, *Photography Discursive Spaces: Landscape/View*, „Art Journal” 4(42)/1982 (Winter): *The Crisis in the Discipline*, s. 312.

» 6 Na temat koncepcji woli obrazów zob. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures „Really” Want?*, „October” vol. 77/1996 (Summer), s. 71–82.

» 7 Przemiany w malarstwie nieprzedstawiającym to tylko jeden, jednak ważny, punkt odniesienia dla analizy malarstwa Piestraka. Na temat tego zagadnienia zob. M. Smolińska, *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012.

» 8 B. O'Doherty, *Uwagi o przestrzeni galerii*, przeł. A. Szyłak, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005, s. 453.

» 9 R. Greenberg, *Redystrybucja wystawionego. Argument za ponownym rozważeniem przestrzeni*, [w:] M. Hussakowska, E.M. Tatar (red.), *Display. Strategie wystawiania*, Kraków 2012, s. 83.

z kuratorką Katarzyną Kucharską, rozwiązanie nie sprzyjało również towarowemu modelowi wystawiania sztuki, o którym pisał W.J.T. Mitchell. Autor ten dostrzegał ambiwalencję estetycznego doświadczenia, pisząc, że „muzea sztuki tworzą rodzaj hybrydalnych form łączących świątynie i bank, w których utowarowione fetysze wystawione są na rytuały publicznej czci, stworzone po to, aby wytwarzać nadwyżkę estetyki i ekonomicznej wartości”¹⁰. Jeśli dodamy do tych aspektów ujawnioną w charakterze ekspozycji świadomość ekologiczną, manifestującą się poprzez zielen ścian o nieco psychodelicznym odcieniu – zielen zastępującą nieznośną higienę białych ścian estetyką *greenboxa*¹¹ – w rezultacie otrzymamy przesłanki do tego, aby dzięki minimalistycznej konstrukcji o geometrycznym charakterze patrzeć na przestrzał; patrzeć, próbując wyrzec się szczególnego, triumfującego i zamkniętego pojęcia obrazu, na podobieństwo którego, jak zauważa Georges Didi-Huberman, historia sztuki stworzyła sobie sztukę¹².

Polemizowałabym zatem z opinią niektórych profesorów poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego, którzy w trakcie wernisażu widzieli w konstrukcji wystawy kontrowersyjne umocowanie dla całkiem, w gruncie rzeczy, dobrych obrazów. Zaszczepiony w obszar galerii ikeowski model „zrób to sam” to nie tylko taniocność wykonania, ale również dyskretny znak oporu wobec przesadnej kuratorskiej ingerencji, z jaką mamy często do czynienia we współczesnym świecie sztuki. Wbudowując się w niewielkie wnętrza przestrzeni Curators’LAB, już we wczesnym etapie swojej kariery artysta zdradza świadomość rządzących nim zasad, proponując alternatywę. Mając do pokazania „dobre obrazy”, a także do dyspozycji eksperymentalną przestrzeń galerii, daje do zrozumienia, że budowlę można zaczynać od każdego etapu, na przykład od rozmontowywania gmachu wielkiej sztuki malarskiej i tradycji jej wystawnego pokazywania. Niewpasowanie się Piestraka w przestrzeń galerii pokazuje, optymistycznie i wiosennie – gdyż okna galerii otwierały się na zieleniejące w trakcie trwania wystawy otoczenie – że górę bierze optyka konstrukcyjnej terażniejszości, pozwalająca artyście pomajstrować nieco przy obowiązujących regułach gry, w nieunikniony sposób będących również regułami rynkowymi. Malarz wydaje się świadomy różnicy między artystami, którzy będą je ustalać, a tymi, którzy się im podporządkują.

Na ten wniosek naprowadza również merytoryczna zawartość jego sztuki, którą można odczytywać jako rodzaj apelu zawartego w nowych obrazach, będących logiczną konsekwencją wcześniejszych poszukiwań;

» 10 W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures...*, s. 74.

» 11 Technika związana z postprodukcją, wywodząca się z *blueboxa*, wykorzystywana w telewizji w celu połączenia różnych planów czy scenerii na jednej błonie filmowej. W dobie technologii cyfrowych osiągnięta za pomocą specjalnych, elektronicznych matryc.

» 12 G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 61.

apelu o alternatywne modele czasu, które będą w stanie ująć ogólne i zniuansowane zmiany parametrów malarstwa w jego dzisiejszych warunkowaniach. O podobnym apelu pisał zresztą Hans Belting, niemiecki teoretyk mediów i autor współczesnej koncepcji antropologii obrazu, który od dawna wątpi w sens „linearnej historii” tego medium¹³. Z jednej strony wizualna złożoność obrazów Piestraka redefiniuje obiektywizujące koncepcje obrazu, kładąc nacisk na subiektywny charakter warstwowego, oglądowego doświadczenia, w którym pojawiają się uskoki, spowolnienia, nieoczekiwane pasaży, montaży i dynamiczne anachronizmy, z drugiej – i w efekcie tego typu zabiegów – pojawia się poczucie zadomowienia w swobodnym odwracaniu dominujących strukturalnych kierunków, jakie wyznaczyła malarstwu historia sztuki jako nowoczesna dyscyplina naukowa, co w efekcie doprowadziło do dyskursów końca i wyczerpania.

Być może zatem aranżacja wystawy odzwierciedla, w pewnym sensie, echa wołania o „inny, bardziej złożony model czasowości, aniżeli dopuszczają to ewolucjonistyczne modele historii sztuki”¹⁴; model, w którym rozbiórka i rewizjonistyczne ujęcia korespondują z uzdrawiającym poczuciem zarówno przekroczenia emancypacyjnej perspektywy nowoczesnego, modernistycznego malarstwa, jak i jego wyczerpania w heterogenicznej ponowoczesności. Do takich konkluzji prowadzić może zwłaszcza spojrzenie na obrazy o znamienych tytułach, *Rest in progress* czy *Podwaliny*, subtelnie demontujących absurdalność progresywnego myślenia o malarstwie jako wyróżnionym medium, a w tym wykpiwających typową dla tej perspektywy ideę kumulacji. U Piestraka, który łączy elementy abstrakcyjne z figuratywnymi, dekoracyjnymi, przemysłowymi w paradoksalnych zestawieniach pokawałkowanych form, widzimy raczej obraz po katastrofie, nie scalające się ruiny reprezentacji, których nie da się ideologicznie zawłaszczyć w prosty sposób. Wydaje się zatem, że malarz należy do desublimującego – choć nie w radykalny sposób – nurtu najnowszego malarstwa, w którym, w drodze rozbiórki, dochodzi przy okazji do określania nienazwanych jeszcze współrzędnych oraz pozycji tej dziedziny sztuki w dyskursie o sztuce współczesnej. ●

» 13 Autor ten wskazuje na potrzebę nieliniarnych modeli czasu w historii sztuki, zauważając, że „obraz dopiero wtedy jest obrazem, gdy jest ożywiany przez widza”. Wyartykułował ją z perspektywy „pragnienia otwartego, interdyscyplinarnego pojmowania obrazu”. Idem, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 6. Kwestie czasowości obrazu i historii sztuki badacz ten porusza również we wcześniejszej książce *Art History After Modernism*, trans. C. Saltzwedel, M. Cohen, K. Northcott, Chicago, London 1995, s. 13.

» 14 H. Belting, *Antropologia obrazu...*, s. 61.

Semiotyka digitalnej kuchni*

Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej pod redakcją naukową Ewy Szczęsnej, Universitas, Kraków 2015

Wydana w cyklu *Projekty komparatystyki*, wspieranym przez Polskie Stowarzyszenie Komparatystyki Literackiej, monografia zbiorowa *Przekaz digitalny* jest opracowaniem dotyczącym kwestii żywotnie interesujących wszystkich uczestników kultury, nawet gdy nie są oni w pełni świadomi tego, że jak bohater Moliера, pan Jourdain, „mówią prozą”. Oto przecież znaki digitalne oraz generowane przez nie teksty, formy i dyskursy, otaczają nas w codziennym doświadczeniu nawet wtedy, gdy ich nie dostrzegamy, ponieważ stają się przezroczyste za sprawą swojej wszechobecności¹.

Książka ta, wydana nakładem krakowskiego wydawnictwa Universitas, choć nie jest już nowością, nie jest też pozycją, której wartości zagraża szybka dezaktualizacja. Jej lektura przydatna będzie przy podejmowaniu badawczej refleksji nad zmieniającym się środowiskiem komunikacyjnym nie tylko w zakresie badań nad językiem czy literaturą, ale także w kręgu kulturoznawczym, medioznawczym i wśród badaczy estetyki współczesnej, zwłaszcza z pogranicza kultury popularnej i sztuk wizualnych. Inspiracje do dalszych badań znajdują tam czytelnicy zajmujący się studiami nad komunikacją wizualną, ale także na przykład nad gramami komputerowymi czy komunikacją zapośredniczoną sieciowo. W omawianym tomie można więc znaleźć teksty interesujące badaczy z kręgu szeroko rozumianej humanistyki, a na nowatorski na polskim rynku wydawniczym walor takiego dyscyplinarnego ujęcia wskazują recenzenci wydawniczy².

» 1 O tym zjawisku pisał Mark Weiser, używając pojęcia wszechobecnych mediów (*ubiquitous media*), które im bardziej wszechobecne, tym bardziej stają się niewidoczne. Por. M. Weiser, *The Computer for the XX1st Century*, „Scientific American” 3(265)/1991.

» 2 Książkę recenzowali: prof. dr hab. Marek Hendrykowski (UAM) i prof. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński (Uk).

Monografia ta, powstała w wyniku realizacji kilkuletniego projektu badawczego finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki w Krakowie, „jest rozważaniem formułowanym na pograniczu kultury analogowej i cyfrowej z pozycji osób, które oficjalną edukację odbywały w kulturze tradycyjnej książki, zaś osobowość badawczą kształtowały w dynamicznie rozwijającej się kulturze cyfrowej”³. Badaczki i badacze nie poprzestają jednak na wykorzystaniu pożytków płynących z tych odmiennych doświadczeń. Poddając naukowej refleksji przemiany znaku cyfrowego, proponują nową jego koncepcję, ponieważ dotychczasowe teorie znaku, to jest binarne i triadyczne okazują się niewystarczające wobec pojawienia się technosfery⁴. Ewa Szczęsna proponuje zatem, by na budowę znaku digitalnego składały się dwa poziomy: programowania i użytkowania. Dobrej egzemplifikacji tej teorii dostarcza tekst Mariusza Pisarskiego na temat hiperłącza jako właśnie digitalnego znaku. Linki wbudowane w tkankę tekstu, który z kolei poddany jest utylitarnym regułom działania interfejsu, bada w kontekście swej autorskiej propozycji z zakresu cybersemiotyki Urszula Pawlicka. Natomiast Piotr Kubiński opisuje różnorodne aspekty graficznego interfejsu (przyjaznego dla) użytkownika oraz wymogi w zakresie zarówno funkcjonalności, jak i estetyki, stawiane tej warstwie przekazu. Píše on: „Interfejsy są projektowane [...] [jako – przyp. EW] możliwie przezroczyste [...] – sprzyja to **kondensacji** [wyróżnienie autora] znaku”⁵. W rozdziale autorstwa Kubińskiego warto także zwrócić uwagę na opisane przezeń pojęcie emersji jako przeciwieństwa immersji (zanurzenia) w cyfrowej hiperrzeczywistości. Inne aspekty badania komunikacji wizualnej za pomocą znaków digitalnych prezentuje Agnieszka Smaga w tekście na temat relacji między logiką infografiki a projektowaniem stron internetowych. Uwidacznia się wówczas warstwowa, przenikalna łączność „znaków i struktur tekstowych utrwalonych w kulturze”⁶ oraz ich współczesnych, „narodzonych cyfrowo” (*born digital*) znaczeń. Przenikalność ta działa na zasadzie sprzężenia zwrotnego między przestrzenią digitalną i pozasieciową, o czym píše Marek Kaźmierczak. Natomiast Joanna Szwechłowicz podejmuje temat dyskursów tworzonych przez użytkowników Sieci bezpośrednio w jej rdzennych strukturach, takich jak blogosfera i forum internetowe. Powyższy przegląd podjętych w omawianej monografii zagadnień nie wyczerpuje opracowanej przez łącznie siedmioro autorów i autorek problematyki. Warto zwrócić uwagę na złożoność teoretycznej

» 3 Wstęp, [w:] E. Szczęsna (red.), *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, Kraków 2015, s. 5.

» 4 Ibidem, s. 6.

» 5 P. Kubiński, *Graficzny interfejs użytkownika jako zjawisko semiotyczne*, [w:] *Przekaz digitalny...*, s. 80.

» 6 Wstęp..., s. 6.

refleksji podejmowanej w czasach, gdy „rzeczywistość wirtualna uczestniczy w tworzeniu kultury, jest bowiem jej konstytutywnym elementem, a jednocześnie w całości jest sferą symboliczną”⁷.

Książka podzielona jest na trzy obszernie części, dwie (*W świecie znaków digitalnych* oraz *Wybrane zagadnienia semantyczne*) zbudowane z sześciu rozdziałów, na trzecią (*Komunikacja cyfrowa*) składa się rozdziałów siedem. Każdy z rozdziałów mógłby funkcjonować jako osobne, kompetentne studium podjętego zagadnienia, choć pomyślane są one tak, by czytelnik mógł czerpać korzyści z logicznego ich układu, przedstawionych klarownie zagadnień problemowych oraz wnikliwie omówionych i zilustrowanych przykładów.

Wydaje się, iż zasadnicza teza książki, czyli wykazanie, że „przemodelowania w sferze semiotyki przekazu digitalnego skutkują zmianami w sferze jego semantyki”⁸, została z powodzeniem udowodniona. Grono autorów kompetentnie łączących komplementarnie dobrane obszary zainteresowań badawczych udało się stworzyć bardzo wartościową i spójną wypowiedź o charakterze niezwykle gęstej, a jednak czytelnej refleksji naukowej. Dlatego ten obszerny tom można wertować z poczuciem, że na wielu jego stronach nie znajdzie się żadnego zbędnego zdania. Książka dostarcza więc czytelnikom nie tylko nowych i użytecznych pojęć, pozwalających się zorientować w zmiennym krajobrazie cyfrowej i postcyfrowej kultury, ale także umożliwia pogłębione studia nad jej wpływem na tradycyjne, humanistyczne dyscypliny naukowe. Nie brakuje ponadto łączności z humanistyką cyfrową, której techniki są aplikowane jako metody badawcze w niektórych rozdziałach książki. Postulat „epistemologicznej dialogowości”⁹, deklarowany we wstępie do książki, wydaje się zatem spełniony. Tym bardziej, że jak zauważa jedna z autorek, często „[...] kierując się przyzwyczajeniami percepcyjnymi epoki analogowej, nie możemy arbitralnie orzec, czy mamy do czynienia ze znakiem obrazu, czy ze znakiem pisma”¹⁰.

Refleksja podjęta w omawianej książce wpisuje się w szerszą debatę w środowisku artystów i teoretyków. Podobne zagadnienia analizuje na przykład Olia Lialina, której tekst *Not Art&Tech* opublikowany w antologii *across & beyond* jest jednakże wypowiedzią z perspektywy współtwórczyni świata sztuki, nie badawczego dystansu¹¹. Tym bardziej potwierdza to, jak konieczna jest interdyscyplinarna praca naukowa nakierowana na

stworzenie stosownego aparatu badawczego, niezbędnego do tego, by wymykające się (przywołując hasło tegorocznego Transmediale: *Ever elusive*) ścisłym kryteriom problemy badawcze móc uchwycić, poddać kontekstualizacji i nakierować na właściwe badawcze tory. Żywość dyskusji na tematy, których dostarcza wciąż na nowo aktualizowana rzeczywistość kultury cyfrowej, dowodzi, że *Przekaz digitalny* po dwóch latach od ukazania się drukiem wciąż jest użytecznym przewodnikiem po jej meandrach. Przede wszystkim dlatego, że dostarcza niezbędnej teoretycznej ramy, pozwalającej na rozwinięcie badawczej refleksji nawet wobec tematów, których zaistnienia w momencie publikacji książki można było się dopiero domyślać. Ta konsekwentnie zbudowana rama teoretyczna (*framework*) nie tylko pozwala spojrzeć wstecz na doświadczenia „kultury zastanej” czy zrozumieć wieloaspektowość współczesnej cyfrowej semiosfery, ale także może stanowić punkt odniesienia dla przyszłych rozważań. ●

* Skojarzenie z krytyczną pracą wideo Marthy Rosler *Semiotyka kuchni* (1975), w którym to działaniu dokamerowym artystka prezentowała kuchenne utensylia, wypowiadając ich nazwy w kolejności alfabetycznej, i jednocześnie wykonywała nimi gesty wywołujące zamierzony dysonans poznawczy. Odczytanie tej pracy wymagało znajomości nie tylko semiotycznych porządków, których zderzeniem Rosler się posłużyła, ale także zdolności krytycznego oglądu „świata wykreowanego semantyką słowa” (s. 7) na potrzeby wykazanych przez artystkę sprzeczności.

» 7 M. Kaźmierczak, *Znak symboliczny w internecie*, [w:] *Przekaz digitalny...*, s. 38.

» 8 *Wstęp*, [w:] *Ibidem*, s. 7.

» 9 *Ibidem*, s. 11.

» 10 A. Smaga, *Formy pismo/obraz na stronach WWW. Przegląd*, [w:] *Przekaz digitalny...*, s. 91.

» 11 Por. O. Lialina, *Not Art&Tech*, [w:] *across & beyond – A transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts and Institutions*, red. R. Bishop (et al.), Berlin 2017, s. 135–145.