

# Ewa Wójtowicz

---

---

Profesor nadzw. UAP na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Doktor habilitowana w zakresie nauk o sztuce (Uniwersytet Jagielloński), doktor nauk humanistycznych (UAM w Poznaniu), absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Autorka książek *Net art* (2008) i *Sztuka w kulturze postmedialnej* (2016) oraz tekstów naukowych i krytycznych. Należy do Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Polskiego Towarzystwa Estetycznego, Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz do polskiej sekcji AICA. Zastępca redaktor naczelnej „Zeszytów Artystycznych”. Zainteresowania naukowe: sztuka wobec internetu i (nowych) mediów.

---

# „Geokino” jako model widzenia ksenoprzestrzeni\*

Problematyka obrazowania wykraczającego poza możliwości ludzkiego aparatu optycznego wydaje się współcześnie szczególnie interesująca badawczo. Wybrzmiewa nie tylko w publikowanych w ostatnich latach rezultatach dociekań o charakterze teoretycznym, ale także interdyscyplinarnych działaniach artystycznych, łączących sztuki wizualne z refleksją naukową. Przykładem są, kulturoznawczo i medioznawczo ukierunkowane, studia nad infrastrukturą<sup>1</sup>, pozwalające analizować obrazy jako czynniki generujące przepływ informacji<sup>2</sup>, przyczyniające się m.in. do rozbudowy infrastruktury technicznej wspomagającej ich obieg. Jej elementy materialne (serwerownie, okablowanie) oraz niematerialne (sygnał wi-fi, dane meteorologiczne) bywają przedmiotem zainteresowania artystów (Timo Arnall, Trevor Paglen, Evan Roth), wyruszających w teren celem opracowania alternatywnej i krytycznej kartografii współczesnego obrazowania. Jednocześnie relację między obrazami a danymi analizują poprzez teorię i artystyczną teoriopraktykę m.in. James Bridle<sup>3</sup>, Tung-Hui Hu<sup>4</sup> czy Hito Steyerl<sup>5</sup>, udowadniając, że pojęcie „chmury” jest hasłem tylko retorycznym, a pełne zmapowanie świata za pomocą tzw. spojrzenia hegemonicznego (umożliwianego przez Google Street View czy widzenie „z lotu drona”) bywa iluzją, ponieważ zawsze znajdują się nowe terytoria do odkrycia. Nowość ich jest paradoksalna: polega niekiedy na wtórnym

» 1 Pomocna w studiach nad infrastrukturą jest zwłaszcza krytyczna kartografia. Por. m.in. [https://en.wikipedia.org/wiki/Critical\\_cartography](https://en.wikipedia.org/wiki/Critical_cartography) oraz <https://cistudies.org/> [dostęp: 28.12.2019]. Zagadnienie to podejmuje np. Ingrid Burrington, mapując sieci telekomunikacyjne. Por. I. Burrington, *Networks of New York. An Illustrated Field Guide to Urban Internet Infrastructure*, Melville House, Brooklyn, NY 2016.

» 2 Na wzór kryteriów reprezentacji numerycznej oraz modularności jako cech nowych mediów. Por. L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypriański, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 92-97.

» 3 J. Bridle, *New Dark Age: Technology and the End of the Future*, Verso, Brooklyn, NY/London 2018.

» 4 T.-Hui Hu, *A Prehistory of the Cloud*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2015.

» 5 H. Steyerl, *Too Much World: Is the Internet Dead?*, „e-flux”, listopad 2013, nr 49, <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/> [dostęp: 28.12.2019].

niejako odkryciu danego terenu poprzez – na przykład – nowe możliwości jego zobaczenia.

Powstające w ten sposób obrazy zaliczyć można do zarysowującego się nowego medialnego gatunku, który na potrzeby poniższych rozważań określeń mianem geokina. Pojęcia tego używam za autor(k)ami projektu *Geocinema* (2017-2018)<sup>6</sup>, będącego filmowym poliptykiem łączącym różne sposoby obrazowania, choć – jak prowokacyjnie deklarują jego twórczynię i twórcę – „to nie jest kino o Ziemi, ponieważ Ziemia nie istnieje”<sup>7</sup>. *Geocinema* jest częścią interdyscyplinarnego projektu badawczego *The New Normal*, prowadzonego w moskiewskim Instytucie Architektury, Mediów i Designu Strelka<sup>8</sup>. Realizowane są tam projekty w formie *think tanku*<sup>9</sup>, w których sztuka stanowi pełnoprawną metodę badawczą o charakterze teoriopraktycznym (w duchu *art as research*)<sup>10</sup>. Przykładem zastosowania tej metody jest właśnie *The New Normal*, projekt prowadzony od 2016 r. pod kierunkiem amerykańskiego badacza Benjamina H. Brattona, przy udziale australijskiego architekta Liama Younga<sup>11</sup>. Tytuł projektu odnosi się nie tyle do zdiagnozowanego w kontekście kryzysu ekonomicznego stanu „nowej normalności”, rozumianego jako trwały impas<sup>12</sup>, co raczej do rzeczywistości ukształtowanej przez technologie tak nowe, że jej kluczowe

- » 6 *Geocinema* (2017-2018) to podprojekt, który stworzyli młodzi badacze biorący udział w projekcie *The New Normal* realizowanym w Instytucie Strelka: historyczka sztuki Asia Bazdyrieva, projektantka graficzna Solveig Suess i filmowiec Alexey Orlov. Bezpośrednią pieczę nad ich pracą sprawowali architekci Nicolay Boyadjiev i Maria Slavnova. Kierownikiem całości projektu *The New Normal* jest Benjamin H. Bratton, <https://www.geocinema.network/> [dostęp: 28.12.2019].
- » 7 Na projekt *Geocinema* składają się cztery epizody filmowe: *Editing Worlds*, *Registering Solar*, *Framing Territories* i *Distributing Otherwise* opatrzone odautorską eksplikacją, <https://geocinema.network> [dostęp: 28.12.2019].
- » 8 Instytut Architektury, Mediów i Designu Strelka powstał w 2009 r. Prowadzi działania edukacyjno-badawcze o charakterze projektowym, przy udziale zapraszanych do współpracy specjalistek i specjalistów zarówno ze środowiska rosyjskiego, jak i międzynarodowego. Zasadniczym obszarem badań jest przestrzeń miejska w jej wymiarze urbanistycznym, społecznym, kulturotwórczym i estetycznym. Projekty Instytutu realizowane są i dokumentowane dwujęzycznie, dlatego w niniejszym artykule przyjęto zapis nazw i nazwisk rosyjskich za wersją angielską używaną przez Instytut, <https://strelka.com/> [dostęp: 16.06.2019].
- » 9 Zaplanowany na trzy lata przebieg projektu *The New Normal* podzielony został na dwanaście modułów tematycznych, do których prowadzenia zaangażowani zostali badacze i badaczki reprezentujący różne dyscypliny naukowe (historia sztuki, geografia, ekonomia, socjologia). Istotny jest także praktyczny wkład ze strony przedstawicieli sztuki – w zakresie obejmującym zarówno sztuki użytkowe (architektura, urbanistyka, projektowanie graficzne), jak i kontynuujące tradycję sztuk pięknych sztuki audiowizualne (fotografia, film). W projekcie tym dostrzec można też cechy humanistyki cyfrowej, choć pojęcie to nie pojawia się w jego eksplikacji. Por. *Themes and Modules*, <https://thenewnormal.strelka.com/> [dostęp: 28.12.2019].
- » 10 Por. *Art as Research. Opportunities and Challenges*, red. S. McNiff, Intellect, Bristol, 2013.
- » 11 Liam Young jest liderem kolektywu Unknown Fields Division, udziela się także w grupie badaczy i artystów spekulatywnych *Tomorrows Thoughts Today*: <http://www.tomorrowthoughtstoday.com/> [dostęp: 22.12.2019].
- » 12 Por. M.A. El-Erian, *Navigating the New Normal in Industrial Countries*, Per Jacobsson Foundation / International Monetary Fund, Washington 2010, s. 12.

cechy nie zostały jeszcze przebadane metodami naukowymi. Dlatego z pomocą przychodzi język sztuki, umożliwiający inne, bardziej idiosynkratyczne spojrzenie. W tym kontekście pojęcie „nowej normalności” pozbawione jest wartościowania i odnosi się do spekulatywnego dociekania ukierunkowanego na badanie współczesnego krajobrazu. Zarówno sam krajobraz, przekształcający się z naturalnego w naturalizowany technologicznie do granic obcości, jak i możliwości jego mapowania oraz przedstawiania zmieniają się pod wpływem czynników wynikających z postantropocentrycznej (r)ewolucji. Choć deklarowanym celem projektu jest aktualizacja współczesnej myśli urbanistycznej i projektowej<sup>13</sup>, to rezultaty dotychczas przeprowadzonych badań są o wiele szersze; interdyscyplinarne i teoriiopracujące. Świadczy o tym przegląd powstałych w ramach projektu filmów, traktowanych jak eseje naukowe i pełnoprawne wypowiedzi artystyczne. Ich tematyka obejmuje m.in.: „ekonomie, ekologie i kultury”<sup>14</sup>, poruszając kwestie dotyczące postludzkiej form obrazowania czy projektowania „nie dla człowieka”, w ramach sztucznie wytyczonych i z założenia bezludnych obszarów. W założeniach projektu wskazano także na problemy związane ze słownikiem pojęć, za pomocą których można ów stan nowej normalności opisywać i definiować<sup>15</sup>. Jak zauważa Bratton, uważnego zastanowienia wymagają więc same kategorie pojęciowe, odnoszące się do nowości i normalności<sup>16</sup>. Nie bez znaczenia dla charakteru projektu jest też koncepcja Brattona wyłożona w książce *The Stack*<sup>17</sup>, którą jej autor określa mianem „jednego diagramu z 500-stronicowym podpisem”<sup>18</sup>. Tytułowy „stos” to metafora megastruktury składającej się z sześciu warstw, którymi są kolejno: Ziemia, chmura, miasto, adres, interfejs i użytkownik<sup>19</sup>. Stąd wywodzi się zaproponowany przez Brattona zestaw pojęć kluczowych, składających się na koncepcyjną ramę nowej normalności, takich jak: „globalna komputeryzacja, analiza danych i algorytmiczne zarządzanie”<sup>20</sup>.

» 13 Jak zaznaczono w wytycznych projektu, oprócz regularnego projektowania uwzględniającego kwestie przestrzenne, kładzie się nacisk na „strategię, kino i oprogramowanie (software)”, <https://thenewnormal.strelka.com/> [dostęp: 28.12.2019].

» 14 *Ibidem*.

» 15 W tle wylaniają się zagadnienia związane z pojęciem hiperobiekty T. Mortona, ale przede wszystkim termin „aparatus” w ujęciu G. Agambena. Por. T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013; G. Agamben, „What is an Apparatus?” and Other Essays, przeł. D. Kishik, S. Pedatella, Stanford University Press, Redwood City, CA, 2009.

» 16 *The New*, <https://thenewnormal.strelka.com/> [dostęp: 28.12.2019].

» 17 Por. B.H. Bratton, *The Stack. On Software and Sovereignty*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2016.

» 18 *Idem*, *The New Normal: Benjamin Bratton on the Language of Hybrids*, „Arch Daily”, dn. 25.07.2017, <https://www.archdaily.com/878427/the-new-normal-benjamin-bratton-on-the-language-of-hybrids-strelka-institute-moscow> [dostęp: 28.12.2019].

» 19 [Thestack.org](http://thestack.org) [dostęp: 28.12.2019].

» 20 <https://thenewnormal.strelka.com/> [dostęp: 28.12.2019].

Oprócz tego teoretyka, drugim mentorem projektu *The New Normal* stał się Liam Young, który zajmuje się problematyką architektury spekulatywnej i przestrzeni geograficznych, realizując badania terenowe dokumentowane głównie poprzez film i fotografię. Sam twierdzi, że działa „w przestrzeni pomiędzy projektowaniem, fikcją i przyszłościami”<sup>21</sup>. W ramach omawianego projektu Young porusza kwestię architektury wznoszonej w „strefach wykluczających człowieka” (*human exclusion zones*)<sup>22</sup>, do których zalicza m.in. serwerownie, szklarnie, linie produkcyjne, magazyny, suche doki i punkty przeładunku oraz spedycji. Są to miejsca produkcji i obiegu tego, co dziś dla człowieka priorytetowe na dwóch elementarnych poziomach: dostępu do żywności i informacji. Dlatego ich sztuczne pejzaże są typowe dla epoki postantropocentrycznej: to świat budowany przez maszyny i dla maszyn, do którego ludzie prawie nie mają wstępu. W zautomatyzowanej szklarni doświetlanej sztucznym światłem, bardziej wydajnym od słonecznego, człowiek jest intruzem, który zanieczyściłby sterylny system produkcji swoim materiałem biologicznym. Są mu obce, można je więc nazwać „ksenoprzestrzeniami” za brytyjskim geografem Angusem Cameronem, badającym „fikcyjne, lecz funkcjonalne przestrzenie eksterytorialności, wieloznaczności i nieokreśloności”<sup>23</sup>. Przekierowanie badawczego potencjału pojęcia ksenoprzestrzeni na refleksję nad metodami geokinowymi może być przydatne do zrozumienia kategorii obcości, która w moim przekonaniu trafnie określa relację człowieka z tego rodzaju przestrzeniami.

Liam Young uznaje takie właśnie miejsca za inspirujące badawczo „kulturowe typologie współczesności”<sup>24</sup>. Dlatego w 2019 r. poprowadził on ekspedycję z udziałem uczestniczek i uczestników projektu *The New Normal*<sup>25</sup>, kierując się w rejon południowego Uralu, by zapoznać się z „krajobrazami maszynowymi” (*machine landscapes*), ale też doświadczyć ryzyka „dzikości” (*precarious wilderness*) trudno dostępnych obszarów nieskażonej cywilizacyjnym wpływem przyrody<sup>26</sup>. W podróży tej chodziło

» 21 T. Zolotoev, *Landscapes of the Post-Anthropocene: Liam Young on architecture without people*, „Strelka Mag” 29.03.2019, <https://strelkamag.com/en/article/landscapes-of-the-post-anthropocene-liam-young-on-architecture-without-people> [dostęp: 28.12.2019].

» 22 *Ibidem*.

» 23 <https://theconversation.com/profiles/angus-cameron-152737> oraz A. Cameron, *Les artistes 100 têtes: Multitext, Xenomoney, Xenospace*, wykład, 13.12.2008, <https://www.youtube.com/watch?v=tOGttCSUecM> [dostęp: 28.12.2019]. W niniejszym tekście rozszerzam znaczenie tego pojęcia, uznając, że fikcja przynależy do kinowych metod badawczych, same zaś ksenoprzestrzenie są realne.

» 24 *Ibidem*.

» 25 Jednoznaczne zakwalifikowanie jego działania do kategorii nauki nie jest jednak możliwe, ponieważ koncepcja wyprawy i forma opracowania jej wyników przypomina także utrwaloną w tradycji sztuki formułę pleneru czy też nowszej formy pracy twórczej, jaką bywa rezydencja artystyczna.

» 26 T. Zolotoev, *Landscapes of the Post-Anthropocene...* op. cit.

nie tylko o zobaczenie i udokumentowanie pejzażu, ale także rozpoznanie ukrytych systemów, do których ukształtowania przyczyniły się różnorodne, często wyłaniające się dopiero technologie. Young określa je mianem „przedkulturowych” (*before culture*)<sup>27</sup>, ponieważ pojawiają się szybciej, niż jesteśmy zdolni pojąć, co właściwie oznaczają, zarówno w sensie kulturowym, jak też ideologicznym. Są zatem zawsze o krok przed naszymi możliwościami poznawczymi. Jeżeli więc tempo rozwoju technologicznego wymyka się ludzkiemu poznaniu, to zrozumiała staje się „konieczność mapowania nowych terytoriów i warunków określanych przez sztuczną inteligencję i automatyzację”<sup>28</sup>. Stąd motywacja dla zespołu badawczego Younga, który udał się m.in. do Czelabińska i górniczych miejscowości Satka i Karabas (uchodzących za jedno z najbardziej zanieczyszczonych ekologicznie miejsc w Rosji) oraz – aby niejako zrównoważyć kontakt z tą przeciążoną cywilizacyjnie przestrzenią – do Parku Narodowego „Taganaj” i nad jezioro Turgojak. Rezultaty tego specyficznego pleneru zostały podsumowane w formie filmowej, w czym pomógł studentom i studentkom Instytutu Nathan Su<sup>29</sup>, związany z grupą artystyczną i badawczą Forensic Architecture<sup>30</sup>. W efekcie powstało siedem projektów filmowych, nad którymi pracowano zespołowo<sup>31</sup>. Ich wspólnym mianownikiem jest właśnie wybór ksenoprzestrzeni, dla których najbardziej adekwatnym sposobem opisu jest użycie „innych”, bo obcych ludzkiemu widzeniu, środków rejestracji obrazu.

Postulaty w zakresie „innego” widzenia, zapośredniczonego przez aparat fotograficzny czy kamerę, wysuwane były już w wieku XX przez przedstawicieli awangardy, by przypomnieć propozycje Aleksandra Rodczenki, László Moholy-Nagy’a czy koncepcję „kinooka” Dżigi Wiertowa<sup>32</sup>. Jednak dopiero z początkiem wieku XXI, wraz z rozwojem wizualnych aspektów globalnej kultury sieciowej typu 2.0 oraz przyrostem narzędzi do przetwarzania (wielkich) danych na równie wielką skalę, dostrzec można jakościową zmianę. Za pionierską w zakresie eksploracji ksenoprzestrzeni uznać należy pracę Jona Rafmana *Nine Eyes of Google Street View*

» 27 *Ibidem*.

» 28 *Ibidem*.

» 29 <https://vimeo.com/nathansu> [dostęp: 28.12.2019].

» 30 <https://forensic-architecture.org/> [dostęp: 28.12.2019].

» 31 Są to filmy: *Khorovod* (S. Gorlatova, N. Mahtani, A. Shapovalova, M. Wilcox), *Lumen* (S.P. Belenky, O. Chernyakova, D. Tormanoff, K. Trofimova), *Promdukh* (M. Anaskina, G. Chernomordik, M. Fedorova, G. Papamattheakis), *Put’ (Journey)* (A. Geysman, O. Kovalenko, A.-L. Lorenz, G. Papyshv, I. Sladoljev), *Symphony* (A. Nikitin, N. Tyshkevich, T. Yanick, H. Zuberi), *Mistress of the Copper Mountain* (N. Agzamov, A. Burchard-Levine, P. Ng, A. Yansitov) i *Aeroforming* (E. Joteva, V. Silins, E.Vanyukova). Wszystkie datowane są na rok 2019. Por. Y. Gromova, *Post-human narratives from the heart of the Urals*, „Strelka Mag” 09.04.2019, <https://strelkamag.com/en/article/post-human-narratives-from-the-heart-of-the-urals> [dostęp: 28.12.2019].

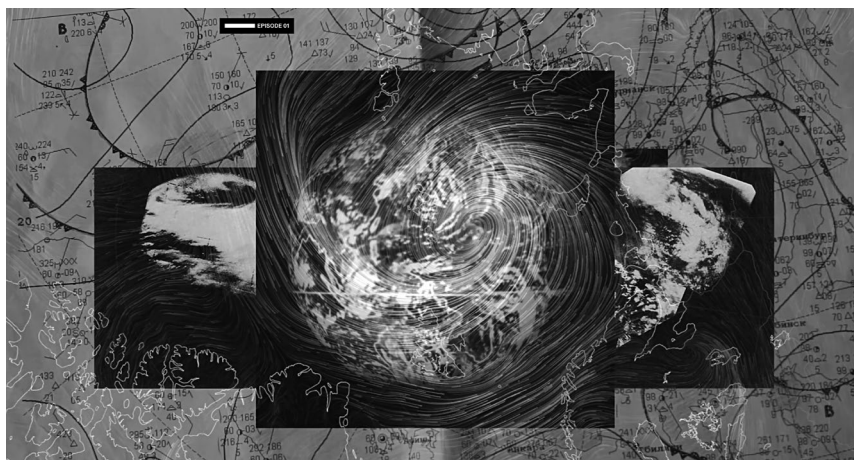
» 32 Por. D. Wiertow, *Człowiek z kamerą*, przeł. T. Karpowski, WAIiF, Warszawa 1976.

(2008), będącą swoistym „atlasem osobliwości” oraz wyrazem specyficznie praktykowanej „antropologii kulturowej”<sup>33</sup>. Jednak w ciągu niespełna dekady dzielącej *Nine Eyes* od *Geocinema*, znaczenie obrazu fotograficznego i filmowego zmieniło się jeszcze bardziej. Nie tylko z powodu umocnienia się kategorii fikcji rozumianej jako *fake news*. Obraz stał się „nędzny”<sup>34</sup> i jeszcze bardziej „niepewny”<sup>35</sup>, jeżeli chodzi o jego przyleganie do rzeczywistości, ponieważ oddzielił się od protetycznych narzędzi zapośredniczających nasze widzenie. Pojawiło się postludzkie „spojrzenie hegemoniczne” (*hegemonic gaze*) za sprawą kamer umieszczonych na dronach, w kamerach-pułapkach ulokowanych w miejscach dla człowieka niemal niedostępnych czy „telewizji przemysłowej” monitorowanej przez sztuczną inteligencję. Przybywa obrazów, które są zarówno rejestrowane, jak i odbierane w obiegu, w którym człowiek jest postacią „obcą”.

Dlatego też „geokino” to pojęcie, które rozumieć można szerzej, niż tylko w kontekście omawianego projektu. Przyczynia się do tego historia obrazowania świata poprzez narzędzia jego mechanicznego (pozaludzkiego) przedstawiania. Kluczowe znaczenie ma tu powszechna dostępność obrazów zarejestrowanych aparaturą, której zdolności widzenia są inne niż ludzkie, co pozwala zobaczyć świat w inny sposób. Punktem wyjścia dla projektu *Geocinema* jest bowiem założenie, że różnego typu sieci sensorowe<sup>36</sup> oplatające glob ziemski mogą być potraktowane jako szeroko rozbudowany aparat kinematograficzny (*cinematic apparatus*)<sup>37</sup>. Za jedną z ważniejszych cech sieci sensorowych uważa się ich datacentryczność<sup>38</sup>, a skoro produkowane w ramach owych sieci obrazy także mogą być traktowane jak dane, to wobec prymatu danych funkcja reprezentacji traci na znaczeniu. Bazdyrieva, Orlov i Suess w opisie *Geocinema* przyjmują,

- » 33 J. Rafman, *Nine Eyes of Google Street View* (od 2008), <https://anthology.rhizome.org/9-eyes> [dostęp: 22.11.2019].
- » 34 H. Steyerl, *W obronie nędznego obrazu*, przeł. Ł. Zaremba, „Konteksty” 2013, nr 3, s. 101-105.
- » 35 M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004.
- » 36 Bezprzewodowe sieci sensorowe, zaliczane do szerszego kontekstu Internetu Rzeczy (IoT), stosuje się do celów użytkowych, tj. badawczych, a przede wszystkim pomiarowych (sejsmografia, meteorologia itp.) Por. <http://www.wsn.agh.edu.pl/?q=pl/node/164> [dostęp: 20.11.2019]. W opisie sieci sensorowych akcentuje się czynnik ich „inteligencji” (*smart*) oraz samoorganizacji obsługujących je algorytmów. W polskim przekładzie poza wersją „sieci sensorowe” spotyka się zapisy „sieci sensoryczne” bądź „czujnikowe”.
- » 37 <https://strelka.com/en/research/project/geocinema> [dostęp: 16.06.2019]. Pojęcie „apparatus” w tym kontekście zaczerpnięte zostało zapewne z marksistowskich teorii kina z lat 70. XX wieku, ale nie można też pominąć związku z przywołanymi powyżej poglądami G. Agambena. Por. M. Nowicka, *„Urządzenie”, „zastosowanie”, „układ” – kategoria „dispositif” u Michela Foucaulta, jej tłumaczenia i ich implikacje dla postfoucaultowskich analiz władzy*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2011, t. VII, nr 2, s. 94-110;
- » 38 F. Seredyński, *Sieci sensorowe*, wykład, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, 2012, [https://pja.mykhi.org/0sem/SMB/wyklady\\_seredyński/12%20sieci%20sensorowe.pdf](https://pja.mykhi.org/0sem/SMB/wyklady_seredyński/12%20sieci%20sensorowe.pdf) [dostęp: 20.11.2019].

biorąc za przykład obrazy pozyskiwane z satelity LANDSAT 8<sup>39</sup>, że obraz Ziemi „nigdy nie jest holistyczny”<sup>40</sup>, lecz zawsze kompozytowy: składa się z wielu fragmentów wymagających montażu, podobnie jak dzieje się to w pracy nad materiałem filmowym. Powstały „film” nie ma jednak ludzkiego reżysera, lecz jest „reżyserowany przez metadane”<sup>41</sup>. Co więcej, na ów globalny film składać się mogą kadry bardzo zróżnicowane w zakresie miejsca pochodzenia, przeznaczenia i skali rozpowszechniania: ze smartfonów, kamer przemysłowych, czy wcześniej wspomniane obrazy pozyskiwane drogą satelitarną. Wspólnym ich mianownikiem jest geograficznie ukierunkowana datacentryczność.



A. Bazdyrieva, S. Suess, A. Orlov, *Geocinema*, Odcinek 1 (*Editing Worlds*), trailer, kadr z wideo, 2018. Dzięki uprzejmości artystów

Pojęcie geokina zachęca do wyjścia poza interpretacje projektu *Geocinema* i jemu podobnych, powstających w ramach badania nowej normalności. Poza tym, na co w oczywisty sposób naprowadza sam termin, czyli studiami nad relacją geografii i kinematografii, jedną z uzupełniających możliwości wydaje się podążenie za myślą Piotra Piotrowskiego na temat „horyzontalności”, aplikowanej w badawczej metodzie historyka sztuki<sup>42</sup>. Tak rozumiana horyzontalność powoduje, że eksplorowany przez badaczy z *The New Normal* obszar Uralu może stać się, zgodnie z tytułem jednego

» 39 <https://landsat.gsfc.nasa.gov/landsat-8/> [dostęp: 20.11.2019].

» 40 <https://strelka.com/en/research/project/geocinema> [dostęp: 20.11.2019].

» 41 *Ibidem*. Pionierskim w zakresie nieliniowego narracyjnie kina bazodanowego jest projekt Lva Manovicha i Andreasa Kratky’ego *Soft Cinema* (2002).

» 42 Pomimo to chwilowo zawieszam związek z historią sztuki, aby nie rozszerzać nadmiernie niniejszego tekstu.



z ich filmów, „nowym Nepalem”<sup>43</sup>. Pomaga też zrozumieć, że tak samo jak współcześnie niemożliwe jest już podtrzymanie dualistycznego podziału między realnością a cyfrowością, podważeniu ulega też kartograficzna relacja między centrami a peryferiami. Dostrzec to można dzięki myśleniu „horyzontalnemu”<sup>44</sup>, którego koncepcję dla potrzeb historii sztuki postulował Piotr Piotrowski, oraz relacyjności geograficznej w rozumieniu Irit Rogoff<sup>45</sup>. Piotrowski przywoływał koncepcję Rogoff, podkreślając ważną cechę opisywanego przez nią zagadnienia, jaką jest „charakter kumulatywny – kumuluje bowiem w analizie rozmaite, nakładające się na siebie procesy”<sup>46</sup>. Tak rozumiana kumulatywność procesów przejawia się także w kontekście praktyk geokinowych, ale przypomina też o pojęciu „reżimu skopiecznego”<sup>47</sup> jako paradygmatu widzenia i „kulturowego konstruowania tego, co i jak jest widziane”<sup>48</sup>. W tym wypadku owym kulturowym czynnikiem konstrukcyjnym mają być właśnie węzły sieci sensorowych. Pozostaje jednak wątpliwość, czy ów mechanizm konstruowania wywodzi się jeszcze z kultury, jako aktywności zasadniczo ludzkiej, czy też wkracza na „obce” terytorium aktywności postludzkiej, w której także związki z kulturą ulec powinny redefinicji. Pomocnym może być pojęcie „technokultury”, która „integruje te perspektywy filozoficzne, badawcze oraz artystyczne, które scalają różne dyskursy i strategie poznawania rzeczywistości: sztukę, naukę, technologię”<sup>49</sup>. Omówienie tego zagadnienia wykraczałoby poza ramy tego tekstu, zatem kwestia umiejscowienia w kulturze obrazów powstałych poprzez eksplorację ksenoprzestrzeni metodami geokinowymi musi pozostać otwarta<sup>50</sup>. Warto natomiast przyjrzeć się pokrótce stronie formalnej

- » 43 Por. M. Anaskina, G. Chernomordik, M. Fedorova, G. Papamattheakis, *Promdukh* (*Промдух*), 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=NwpMAh-9bzl> [dostęp: 20.11.2019].
- » 44 Por. P. Piotrowski, *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2009, nr XX, s. 59-73; idem, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2018. W anglojęzycznej wersji mowa jest także o „zwrocie przestrzennym”, por. idem, *On the Spatial Turn, or Horizontal Art History*, „Umeni Art” 2008, nr 5, s. 378-383.
- » 45 Por. I. Rogoff, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, Routledge, Abingdon-New York, 2000. Z koncepcji geografii relacyjnej korzystam jedynie w zawężonym wymiarze, na potrzeby niniejszego tekstu, koncentrując się przede wszystkim na procesualnej i kumulatywnej relacyjności między poszczególnymi elementami omawianego układu geokinowego.
- » 46 P. Piotrowski, *O „dwóch głosach historii sztuki”*, „Artium Quaestiones” 2006, nr XVII, s. 205.
- » 47 Pojęcie „reżimu skopiecznego” ukute zostało przez Christiana Metz (1975) w odniesieniu do kinematograficznego „aparatu widzenia”. Por. Ch. Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, przeł. C. Britton, et al., Indiana University Press, Bloomington 1982.
- » 48 R. Gillian, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, przeł. E. Klekot, PWN, Warszawa 2010, s. 21.
- » 49 P. Zawojski, *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s.10.
- » 50 Prawdopodobnie warto będzie poszukać odpowiedzi na te pytania w świetle teorii aktora-sieci Bruno Latoura, jednak poruszenie tych kwestii nie jest możliwe w niniejszym tekście. Por. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł.

geokina, w oparciu o przykłady filmów powstałych w ramach projektu *The New Normal*. Wykorzystano w nich m.in. ujęcia z przelotu dronem nad ksenoprzestrzeniami, animację obrazów pochodzących z „podróży” trasą One Belt One Road za pomocą Google Street View<sup>51</sup> czy wizualizacje danych meteorologicznych. W projekcie użyto więc różnych gatunkowo obrazów; przeplatają się w nim nie tylko te zarejestrowane kamerą filmową w celowo dobranych plenerach, ale także takie, które są postprodukowane do granic sztuczności, niekiedy być może pochodzące z banków zdjęć, czy wreszcie wygenerowane bez referencji do rzeczywistości, w programach graficznych. Niekiedy nieskazitelna czystość tych obrazów przypomina o sterylnej czystości ksenoprzestrzeni, takich jak wspomniane szklarnie w Czuryłowie w okolicach Czelabińska. Część kadrów przypomina też o przetwarzaniu informacji, zawsze ukrytym w tle, czy to jako metadane, czy to jako obliczenia zachodzące podczas postprodukcji i innych procesów „uszlachetniania” obrazu cyfrowego. Pojawiają się także fragmenty w konwencji spojrzenia robotycznego, które przeznaczone jest nie dla ludzkiego widza, lecz dla sztucznej inteligencji, mającej do realizacji określone zadania, np. identyfikację i kategoryzację obiektów poruszających się w kadrze. Kluczowe w tym kontekście jest postantropocentryczne produkowanie tych obrazów, cyrkulujących w obiegu bliskim Internetowi Rzeczy na podobieństwo nie-ludzkich aktantów Latoura. Ale ważna jest także ich peryferyjność, na którą trafnie zwraca uwagę Liam Young, wskazując, iż: „[j]esteśmy w kontekście po geografii, w którym miejsce nie oznacza już tego, co kiedyś, a to, że te obiekty znajdują się często gdzieś na granicach, nie oznacza, że nie są ważne czy nawet centralne dla określenia tego, kim jesteśmy”<sup>52</sup>. Takie postgeograficzne i postludzkie ksenoprzestrzenie mogą być więc eksplorowane i mapowane, za pomocą stosownych metod, wśród których metoda geokinowa wydaje się szczególnie interesująca.

Dlatego właśnie uznaję, że termin „geokino” odnosi się do technologicznie uwarunkowanego aparatu totalnej widzialności, na który składa się m.in. nieustanny przyrost obrazów rozumiany jako (nad)produkcja danych. Pomimo że możemy je oglądać, rozpoznawać i czerpać z nich doświadczenie estetyczne, to warto pamiętać, że obrazy te mają charakter nie-ludzki, podobnie, jak istnieje architektura nieprzeznaczona do zamieszkania czy urbanistyka wykluczająca udział ludzkiej społeczności<sup>53</sup>. Toteż można uznać pojęcie geokina za pomocne w omówieniu tych metod

K. Abriszewski, A. Derra, Universitas, Kraków 2010; K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Universitas, Kraków 2008.

» 51 Por. K. Łopacińska, *One Belt One Road jako wyraz globalnej ekspansji Chin*, „Marketing i Zarządzanie” 2017, nr 1 (47), s. 29-38.

» 52 T. Zolotoev, *Landscapes...* op.cit.

» 53 Por. „Architectural Design”, *Machine Landscapes: Architectures of the Post-Anthropocene*, red. L. Young, 2019, t. 257, nr 01(89).

obrazowania, które pozwalają na „opisanie świata” w jego kseno-wymiarze, obrazami kreślącymi jego inną, horyzontalną kartografię. Ta nowa kartografia obrazowania wynika z autonomizacji jego środków, postępującej w stronę postludzką. Do mediów tych zaliczyć można rozszerzoną (*expanded*)<sup>54</sup> infrastrukturę techniczną; nie tylko narzędzia rejestracji obrazu, lecz także kanały ich sieciowego obiegu. Dzięki temu pojęcie geokina można będzie ekstrapolować na szersze obszary technokultury wizualnej, celem podjęcia refleksji nad współzależnościami w produkcji obrazów i danych, w oparciu o przykłady z zakresu sztuki traktowanej jako metoda badawcza stosowna do eksploracji ksenoprzestrzeni.

\* \* \*

\*Tekst jest rozszerzoną wersją referatu *W drodze: geokinowa produkcja obrazów i danych* wygłoszonego na III Zjeździe Filmoznawców i Medioznawców w Łodzi, w którym udział możliwy był dzięki przyznaniu środków finansowych z subwencji na wsparcie potencjału badawczego Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, tj. realizacji tematu badawczego *Idiom geograficzny w postmedialnych teorio-praktykach sztuki*. ●

Ewa Wójtowicz

📄 <https://orcid.org/0000-0002-8659-940X>