

Arkadiusz Półtorak

Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński

JAK POCAŁOWAĆ NIEBO. PROGRAM ESTETYCZNY GYÖRGYA KEPESA W KONTEKŚCIE POWOJENNEGO KRYZYSU ZAUFANIA DO INSTYTUCJI NAUKOWYCH

How to kiss the sky. György Kepes' aesthetic program in view of the cold war crisis of trust towards scientific institutions

Abstract: The central aim of this article is to situate the curatorial and artistic practice, ecosophy and aesthetic thought of György Kepes within the political landscape of the cold war United States. Półtorak discusses multiple manifestations of Kepes' ecological thinking in the 1960s in view of the artist's pacifist turn, one responding to the complicity of his prior didactic and design-related activities with imperialist politics. György Kepes' political position in the postwar years is compared to stances embraced by such scientists as Norbert Wiener or Lewis Mumford, who sustained an ambiguous attitude towards their host institutions – embedded within the military-industrial complex – in the cold war years. In the last part of the article Półtorak points at contemporary continuations of Kepes' ecosophy and the model of cultural practice he proffered in the 1960s.

Keywords: ecocriticism, curatorial studies, aesthetics, military-industrial complex

W 1967 roku z inicjatywy urodzonego na Węgrzech artysty Györgya Kepesa powołano w ramach Massachusetts Institute of Technology (MIT) interdyscyplinarną jednostkę, Center for Advanced Visual Studies (CAVS). Misją nowego instytutu miało być stymulowanie współpracy między artystami i naukowcami podczas publicznych wydarzeń, takich jak wystawy czy dyskusje, ale także w ramach pracy grup projektowych, gdzie twórcy i akademicy mogliby nawiązywać długofalowy dialog. Program estetyczny, któremu Kepes hołdował, zakładając wspomniane centrum i pisząc rozmaite teksty o konieczności twórczego myślenia poza sztywnymi ramami akademickich dyscyplin, wydaje się interesujący w kontekście popularnej dziś koncepcji sztuki jako działalności badawczej (*art as research*). Jak sądzę, w wielu pró-

bach artykulacji tej formuły można dopatrzeć się ech propozycji Kepesa, który zalecał zarówno artystom, jak i akademikom, by odstąpili od nadmiernej specjalizacji i oddali się „międzysłowieniu”. W niniejszym artykule zamierzam jednak przyjrzeć się aktywnościom Węgra nie tylko w kontekście współczesnych debat o statusie artystycznych poszukiwań, którym można przypisać – by posłużyć się terminem ukutym przez Briana Holmesa – „ekstradyscyplinarny” charakter, ale również – czy może przede wszystkim – w świetle politycznych motywacji, które stały za eseistyką Kepesa oraz jego działalnością akademicką i kuratorską w latach zimnej wojny¹. Ufam, iż pozwoli mi to zlokalizować je w szerszym pejzażu myśli współczesnej.

Syntetyczny światopogląd założyciela CAVS (znanego głównie jako fotograf bądź autor instalacji, ale i eseista), który zdefiniował jego działalność na MIT, kształtował się jeszcze przed przeprowadzką twórcy z Europy do Ameryki. Formacji intelektualnej artysty trudno nie wiązać z bliskimi kontaktami, jakie utrzymywał on z wykładowcami Bauhausu w Dessau. Kepes nawiązał te znajomości już na początku lat 30., kiedy przeniósł się do Berlina z Węgier, gdzie odebrał malarskie wykształcenie w budapeszteńskiej Akademii Sztuk Pięknych². Szczególnie wyraźnie odcisnął się na nim wpływ Lászla Moholy-Nagya, długotrwałego pracodawcy, współpracownika i przyjaciela, z którym – poza braterstwem krwi oraz towarzyskimi związkami – połączyło Kepesa przekonanie do kosmopolitycznej koncepcji kultury (pisze o niej w cytowanym powyżej tekście Peter Weibel). Przyjaźń z Moholy-Nagym i przyswojenie między innymi za jego pośrednictwem idei dydaktycznych Bauhausu nie mogły pozostać obojętne dla późniejszej działalności kierownika CAVS, zwłaszcza tej akademickiej; obaj artyści przyczynili się waleń do transmisji tego dziedzictwa po zachodniej stronie Atlantyku jeszcze przed II wojną światową. W 1937 roku – po zamknięciu przez nazistów sławnej szkoły w Dessau – z inicjatywy samego Moholy-Nagya założono w Chicago szkołę designu New Bauhaus (inkorporowaną do Illinois Institute of Technology w 1944 roku). Kepes zaczął tu wykładać już w pierwszym roku jej działalności. Dwaj przyjaciele wspólnie propagowali w Stanach Zjednoczonych syntetyczny model wykształcenia, który w poprzednich dekadach podlegał ciągłej redefinicji pod egidą Waltera Gropiusa i Hannesa Meyera; redefinicji koniecznej do tego, żeby – jak wspomina Moholy-Nagy w książce *The New Vision and Abstract of an Artist* – „życie społeczności studenckiej wypracowywali sami studenci, którzy uczyli się »nie dla szkoły, lecz dla życia«”³. Co ważne, „uczenie się dla życia” miało w Dessau pozostawać związane nierozłącznie z przyswajaniem zdolności syntetycz-

¹ Brian Holmes określa takim terminem obserwowalne w sztuce współczesnej tendencje, by „zwracać się ku czemuś innemu, ku odrębnej dyscyplinie czy polu praktyki”, podejmując próby „transformacji pierwotnego pola, ukrócić jego izolację i otworzyć nowe możliwości ekspresji, analizy, współpracy i zaangażowania”. Zob. tegoż, *Extradisciplinary Investigations*, [w:] G. Ray, G. Raunig (red.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, London 2009, s. 54.

² Por. P. Weibel (red.), *Beyond Art: A Third Culture. A Comparative Study in Cultures; Art and Science in 20th Century Austria and Hungary*, przeł. L. Adamik, Wien 2005, s. 70, 96–97.

³ L. Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, New York 1947, s. 19.

nego myślenia – zgodnie z maksymą, którą w przywołanym tomie powtarza założyciel New Bauhaus i której echa łatwo rozpoznać w wypowiedziach teoretycznych Kepesa, powtarzającego uparcie, iż „przyszłość potrzebuje pełnego człowieka”⁴.

Nadejście II wojny światowej można uznać za punkt zwrotny w rozwoju twórczym Kepesa – po 1945 roku artysta nie poświęcał praktyce projektowej tyle uwagi co wcześniej. Zintensyfikował też swoją działalność akademicką, między innymi jako założyciel wspomnianego CAVS. W swoich powojennych aktywnościach Kepes pozostawał co prawda wierny programowi syntetycznego myślenia, który łatwo uznać za bauhausowskie dziedzictwo w jego urozmaiconej twórczości, realizował go jednak w ramach odrębnej koncepcji estetycznej. Miejsce nacisku na funkcjonalność zajęło w niej zainteresowanie takim zastosowaniem wiedzy naukowej oraz jej reprezentacją, które opierałoby się postępującej specjalizacji badań akademickich oraz ich polityczno-militarnej instrumentalizacji, jak również humanizacja techniki – próba wypracowania takiego stosunku do zdobyczy nowoczesnej inżynierii, który można przeciwstawić przekonaniu o ich nieuchronnie alienującym charakterze. Omawiane przesunięcie w myśli oraz praktyce twórczej czy dydaktycznej Kepesa stanowiło bezpośrednią odpowiedź na wojenną przemoc i wyraz sprzeciwu wobec *hybris* nowoczesnej nauki, współodpowiedzialnej za rozwój militarno-technologicznego kompleksu, na którym globalny konflikt z lat 1939–1945 oparty był na wszystkich jego frontach. Celem autora nie była już odtąd afirmacja „nowego człowieka”, który może przeobrażać świat podług własnej woli, lecz działalność apotropaiczna: przeciwdziałanie destruktywnemu wpływowi, jaki wola nowoczesnych wycisnęła na błękitnej planecie, przynosząc bezpośrednie zagrożenie dla samego rodzaju ludzkiego.

Koncepcja działalności twórczej, której po wojnie hołdował Kepes, wywiedziona jest z trzech podstawowych przesłanek. Zdaniem założyciela CAVS: 1) odrębne dyscypliny naukowe produkują tak wyspecjalizowane i niespójne wiedze, że nie sposób zestroić ich w ramach wspólnej wizji świata; ponadto pozostają podatne na instrumentalizację, a przez to nie są w stanie sprostać etycznej odpowiedzialności, jaka ciąży na społeczności naukowej, zaangażowanej u podstaw w dzieło modernizacji; 2) wrażliwość artystyczna uprzywilejowuje myślenie syntetyczne (poszukiwanie nieoczywistych powiązań itp.), które można przeciwstawić postępującej specjalizacji dyskursów akademickich; 3) artysta może występować w roli pośrednika między społecznością nauki i społecznościami nieakademickimi, spajając różne skrzydła gmachu zachodniej wiedzy w ramach kompleksowego „światoobrazu”. Według Kepesa zaniepokojeni degradacją środowiska naturalnego i bieżącymi problemami społecznymi artyści, którzy podejmą współpracę z przedstawicielami świata nauki czy inżynierami, z całą pewnością „odnajdą rozwiązania gnębiących ich kwestii, jeżeli tylko będą gotowi osadzić swe odpowiedzi w bezkompromisowym rozumieniu życia

⁴ O paralelnym rozwoju myśli Moholy-Nagya i Kepesa po roku 1945 pisze Brian Holmes w esejie *Driving the Golden Spike: The Aesthetics of Anthropocene Public Space*, opublikowanym na portalu Deep Time Chicago (<http://deeptimechicago.org/wp-content/uploads/2016/09/Holmes-Golden-Spike.pdf>, dostęp: 25.03.2018).

jako totalności – w pełnej pasji solidarności z resztą ludzkości, zarówno z tym przyrodniczym, jak i tym wytworzonym przez człowieka środowiskiem”⁵. Co istotne, zwrot ku pasji, solidarności i totalizującemu pojmowaniu życia oznaczał również w przypadku Kepesa uprzywilejowanie takiego modelu subiektywizacji, który wykracza poza dialektykę „panującego” podmiotu i „opanowywanej” domeny przedmiotów; modelu, zgodnie z którym człowiek nie może nigdy wyemancypować się w pełni z naturalnego środowiska, poszerzanego przez niego za pomocą technologicznych protez. W drugiej części artykułu (nakreśliwszy tło działalności Györgya Kepesa w latach zimnej wojny oraz jego związki z pacyfistycznymi przedstawicielami amerykańskiej akademii w części pierwszej) skupię się właśnie na wspomnianym wzorcu podmiotowości, który zasługuje na uwagę z kilku względów. Po pierwsze, pozostaje on w bliskim związku z myślą Norberta Wienera, ojca cybernetyki, którego dorobek naukowy przysłużył się budowie militarno-technologicznego kompleksu w Stanach Zjednoczonych, choć jednocześnie – jak na ironię – wiele jego publikacji stanowi wyraz pacyfistycznych poglądów autora. Po drugie, przez bliskość panpsychicznym czy animistycznym nurtom w romantycznej *Naturphilosophie* jego pozycja w twórczości Kepesa po II wojnie światowej dowodzi kontynuacji pewnych odmian romantyzmu w kulturze współczesnej. Po trzecie, rozwijając omawiany wzorzec, Kepes antycypuje kolejne aktualizacje owych romantycznych nurtów, w tym głęboką ekologię i realizm spekulatywny, które zajmują poczesne miejsce w pejzażu myśli najnowszej.

Wobec naukowej *hybris*

Szczyt aktywności teoretyczno-akademickiej Györgya Kepesa przypada na najgorętszy etap zimnej wojny, zaś jego program teoretyczny można potraktować jako jedną z licznych wówczas odpowiedzi na etyczną kompromitację społeczności naukowej, związaną przede wszystkim z jej zaangażowaniem w wojenny wyścig zbrojeń (wliczając pierwsze programy atomowe). Przeciwwstawiając się podobnym aliansom, Kepes przyznawał społeczności naukowej fundamentalną rolę w podtrzymywaniu pokoju na świecie i zapobieganiu ekologicznym kryzysom. Uznawał za „najzupełniej zrozumiałe, że większość ludzi świecie wierzy w możliwość rozwiązania złożonych problemów współczesnego życia poprzez zastosowanie naukowych metod”⁶. Jednocześnie do tego „świętego przekonania” zgłaszał wiele zastrzeżeń: „niezmienne to zaufanie [do nauki] bywa przyczyną zawodów, gdy najbardziej zaawansowane, systemowe zastosowania technicznej wiedzy, jaką dysponujemy, okazują się dokładnie tymi, które służą rozrywaniu i paleniu trzewi”⁷. Konieczność współpra-

⁵ G. Kepes, *Art and Ecological Consciousness*, [w:] *idem, Arts of the Environment*, Henley 1972, s. 5; kolejne cytaty z niniejszego tekstu oznaczone będą skrótem AEC i numerami odpowiednich stron.

⁶ AEC 7.

⁷ *Ibidem*.

cy artystów z naukowcami Kepes postulował z nadzieją na to, że dostępny arsenał technologii oraz potężny gmach zachodniej wiedzy można wykorzystać w lepszym celu niż opracowywanie morderczych technologii. Ów postulat należy uznać za wypowiedź adresowaną wprost do środowiska akademickiego i pozostającą w związku z aktywistyczną działalnością artysty. Wraz z grupą innych amerykańskich akademików brał on aktywny udział w kampanii przeciwko wojnie w Indochinach, a w 1973 roku podpisał list otwarty MIT Peace Coalition, którego sygnatariusze (m.in. Noam Chomsky i poetka Denise Levertov) zdecydowanie sprzeciwiali się zaangażowaniu Massachusetts Institute of Technology w rzeczony konflikt (kilka lat wcześniej sponsorował skądinąd jeden z publicznych marszy przeciwko tej militarnej interwencji)⁸.

Jak dowodzą przywołane powyżej cytaty z eseju *Art and Ecological Consciousness*, a także manifestacje politycznego zaangażowania Kepesa, wyraźnie pojmował on naukę w kategoriach instytucji zaufania publicznego. Tego rodzaju podejście z zasady podważa iluzję neutralności wiedzy – kto podporządkowuje produkcję wiedzy predykatom etycznym, ten z konieczności musi zawiesić transcendentalne *epoché*, a przynajmniej być gotowym do krytyki procedur służących „zawieszaniu” wszystkiego, co podmiotowe, związane z praktyką życia codziennego czy wreszcie – z polityką. Moralną kompromitację nauki obnażał, zdaniem Kepesa, właśnie głęboki rozdzźwięk między deklarowanymi przez akademików ideałami a realnymi strategiami przekuwania naukowej wiedzy w praktykę ingerującą w życie społeczne. Poddana rutynie procedur administracyjnych i kalkulacyjnej racjonalności nauka nie była bowiem w stanie sprostać oczekiwaniom ludzi, którzy pokładali w niej nadzieję na „rozwiązanie złożonych problemów współczesnego świata”. Jak pisze M. Rainer Lepsius, „[dobrze] funkcjonujące instytucje akumulują zaufanie przez wzgląd na długodystansową ocenę ich operacyjności, podczas gdy instytucje niefunkcjonalne to zaufanie konsumują, wzbudzając niepewność co do tego, czy potrafią spełnić formułowane wobec nich oczekiwania”⁹. Napomnienia Kepesa w kwestii wartości, które powinny determinować akademicką praktykę, można uznać za symptom „momentu krytycznego” konsumpcji zaufania przez ówczesną naukę, gdyż przejawia się on głównie – jak pisze niemiecki socjolog – w „dekompozycji takiego rozumienia instytucji, zgodnie z którym ich organizacja, jakkolwiek złożona, powinna pozostawać podporządkowana przewodniej idei założycielskiej”¹⁰.

Jak przekonuje Lepsius, zaufanie do instytucji bywa zazwyczaj (głównie w czasach pokoju) funkcją ich przewidywalności – najbardziej ufa się tym instytucjom, które realizują ustalone procedury. Powtarzalność ich działań (ich „solidność”, „niezawodność” itd.) jest tu wartością samą w sobie. Zaufanie – zarówno wobec konkretnych osób, jak i wobec instytucji – bywa jednak zapośredniczone przez inne, wznio-

⁸ Por. J.R. Blakinger, *The Aesthetics of Collaboration: Complicity and Conversion at MIT's Center for Advanced Visual Studies*, Tate Papers 2016, nr 25, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/25/aesthetics-of-collaboration> (dostęp: 24.07.2017).

⁹ M.R. Lepsius, *Max Weber and Institutional Theory*, red. C. Wendt, Berlin–Heidelberg 2007, s. 87.

¹⁰ *Ibidem*.

ślejsze wartości: na przykład coraz więcej współczesnych mieszczan nie kupuje towarów w firmach, które wyzyskują pracowników, i nie korzysta z oferty kulturalnej placówek, które wspierają ruchy ekstremistyczne. Dzisiejsi mieszczanie oczekują raczej, że lokalne domy kultury zaczną wspierać aktywistów dbających o kondycję lokalnych dróg, parków czy szkół. Także Kepes – jak pokazują jego rozmaite teksty – uzależnił zaufanie do instytucji naukowych od ich zaangażowania w rozwiązywanie globalnych problemów dotyczących środowiska naturalnego lub wojen. Jak sądził, nauka często odchodzi od swoich ideałów, schlebując interesom państwa; nie jest godna zaufania wtedy, gdy zamiast przeciwdziałać negatywnym skutkom modernizacji, służy wyłącznie jej programom wpisanym w polityczne agendy. Na społeczności naukowej ciąży zatem nie tylko odpowiedzialność za skuteczną modernizację, ale i obowiązek kompensacji jej negatywnych skutków. W tym przekonaniu Kepes nie był odosobniony. Dlatego udało mu się po II wojnie światowej odnaleźć wspólny język z akademikami, którzy traktowali zaangażowanie naukowców w obie wojny światowe jako kompromitację i domagali się od członków swojej społeczności podwójnego „zadośćuczynienia” – po pierwsze, sprzeciwu wobec postępującej w okresie zimnej wojny instrumentalizacji badań; po drugie, oddania się działalności „sensotwórczej”, czyli podjęcia prób spajania wyspecjalizowanych wiedz, dzięki którym człowiek mógłby odzyskać orientację w skomplikowanym świecie.

W samym Massachusetts Institute of Technology – a więc, jak na ironię, w głównym ośrodku amerykańskiej inżynierii wojskowej – oprócz Kepesa pracowało jeszcze kilkoro intelektualistów, którzy w podobny sposób reagowali na wojenną traumę. Wśród nich należy wyróżnić wspomnianego powyżej Norberta Wienera, z którego historia zakpiła w szczególny sposób. Jego badania systemów komunikacyjnych (a zwłaszcza kontroli zdalnych pocisków) okazały się wyjątkowo przydatne dla architektów II wojny światowej, co wywołało w nim poczucie krzywdy i zachwiało hierarchią wartości, skłaniając po wojnie między innymi do upublicznienia na łamach „Atlantic Monthly” korespondencji z działem badawczym dużej firmy lotniczej, która próbowała pozyskać od niego badania użyteczne dla przemysłu militarnego. Jak stwierdza Wiener w tym liście, bombardowania Hiroszimy i Nagasaki „pokażały jasno, że dostarczanie naukowych informacji [instytucjom stanowym] nie jest aktem zupełnie niewinnym; co więcej, może przynosić opłakane konsekwencje”¹¹. Przywołany tekst przedrukowano następnie w jego książce *The Human Use of Human Beings* (1950), w której starał się przepracować swój zawód militaryzacją nauki, opowiadając się za integracją wszystkich gałęzi ludzkiej wiedzy na rzecz humanistycznych ideałów.

Kierownik CAVS oraz Norbert Wiener podzielali myślenie integracyjne z grupą innych wpływowych amerykańskich intelektualistów, w tym z Merlem Tuvem (kolejną po Wienerze ofiarą „chichotu historii” – fizykiem, który przed II wojną światową przyczynił się do rozwoju badań nad rozszczepianiem atomów, a w czasie zimnej

¹¹ Za przedrukiem w: N. Wiener, *The Human Use of Human Beings*, London 1990, s. XXVI–XXVIII.

wojny poświęcił się pacyfistycznej działalności) czy Lewitem Mumfordem. Znany z ostrego języka Tuve oświadczył publicznie, że nowoczesna nauka „skompromitowała” pojęcie badań (*research*), „zawężając je do studiów i eksperymentów, które zmierzają do uzyskania zbyt wąskich rezultatów”¹². Dlatego postulował konieczność zwrotu ku „starszym”, racjonalistycznym koncepcjom nauki, wymagającym przyjęcia syntetycznej perspektywy. Mumford co prawda podkreślał w *The Myth of the Machine*, że „analiza, dysocjacja i redukcja były pierwszymi krokami w stronę wytworzenia złożonych technicznych struktur”, trudno zatem odmówić analitycznemu sposobowi myślenia kluczowej roli w formacji nowoczesnej technonauki. Chwilę później jednak uzupełnił: „Bez mechanistycznego obrazu świata, który spajał rozmaite aspekty fizycznego uniwersum opisanego według tych [analitycznych] reguł; bez maszyn jako takich, w których mnóstwo drobnych elementów przekładało się na całość użytecznych pseudoorganizmów, ogromny wysiłek, jaki zmierzał w ostatnich trzech stuleciach do wypracowania mechanicznej kontroli nad światem, mógł spełznąć na niczym”¹³. Zdaniem Mumforda gmach nowoczesnej wiedzy może ulec implozji wskutek nadmiernej specjalizacji, zaś społeczność akademicka utracić społeczne zaufanie, gdyż wyklucza ona ogromną część ludzkiego doświadczenia z gmachu legitymizowanej instytucjonalnie wiedzy: „Ponieważ nauka nie torowała ścieżek do prywatnego czy subiektywnego doświadczenia, musiała odmówić im ważności, a nawet istnienia”¹⁴. Przeciwwstawiając się takiemu wykluczeniu, proklamuje więc konieczność rozumienia świata jako „wielości w jedność” i praktycznego wykorzystania naukowej wiedzy na rzecz społecznej i środowiskowej równowagi¹⁵. Z kolei Wiener wtórował obu w bardziej ostrzegawczym tonie: „[specyficzne] potrzeby i złożoność nowoczesnego życia stawiają przed procesami informacji większe niż dotąd wymagania; nasza prasa, muzea, laboratoria, uniwersytety, biblioteki i podręczniki albo im sprostają, albo będą skazane na porażkę”. Jednakże wszelkie próby sprostania wymaganiom powinno się jednocześnie podporządkowywać wyższemu celom: „Czas już dojrzał, a wybór między dobrem i złem jest nieuchronny”¹⁶.

W praktyce realizacja integracyjnych ideałów oznaczała dla omawianych akademików w Stanach Zjednoczonych angażowanie się w prace interdyscyplinarnych grup projektowych – jak samo CAVS Kepesa)¹⁷. Centrum, które powstało z inicja-

¹² M. Tuve, *Technology and National Research Policy*, „Bulletin of the Atomic Scientists”, październik 1953, s. 29.

¹³ L. Mumford, *The Myth of the Machine*, New York 1970, s. 93.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Por. L. Mumford, *Technics and Civilization*, London 1955, s. 364–436.

¹⁶ N. Wiener, *op. cit.*, s. 18.

¹⁷ Z pokładaniem wiary w ten model organizacyjny wiąże się jednak pewien paradoks natury politycznej. Na poziomie administracyjnym projektowa, uprzywilejowująca interdyscyplinarność organizacja pracy miała bowiem swój początek w tych samych projektach militarnych (jak choćby osławiony projekt Manhattan), których realizacja nadszarpięła zaufanie patronów syntetycznego myślenia do akademickiej społeczności. Jak zauważa Agnieszka Jelewska w książce *Ekotopie. Ekspansja technokultury*, rozwój technologii dokonywał się w Stanach Zjednoczonych „w dwóch równoległych per-

tywy Kepesa w MIT, miało stać się jedną z enklaw, gdzie dałoby się uprawiać naukę „inaczej niż do tej pory”. Na bezpośredni związek nowej instytucji z produkcją wiedzy – niekoniecznie zaś ze sztuką – wskazuje sama jej nazwa, w której mowa przecież o zaawansowanych studiach. Jakkolwiek z perspektywy historycznej łatwo uznać ją za mylącą (działalność centrum skupiała się bowiem przede wszystkim wokół programu stypendialnego dla artystów i aktywności wystawienniczej), według zamysłu Kepesa partycypujący w projekcie artyści oraz przedstawiciele nauki mieli czerpać ze współpracy obopólne korzyści. Twórcy przyjeżdżający do Massachusetts na pobyty studyjne mogli powoływać do życia grupy badawcze przy udziale inżynierów i przedstawicieli nauk ścisłych, a ich pracę wieńczyły zwykle wystawy lub dzieła sztuki. Oprócz typowych wystaw Kepes organizował także interdyscyplinarne sympozja, natomiast w praktyce twórczej, angażującej wysiłek rozmaitych specjalistów, poszukiwał nie tyle potencjału badawczego w konwencjonalnym rozumieniu, ile sposobności do tego, by odnajdywać bezpośrednie powiązania między często oddzielanymi od siebie gałęziami ludzkiej wiedzy. Powiązań chciał poszukiwać też – najzupełniej dosłownie – między różnymi poziomami organizacji życia: tym w skali mikro i makro. Przekonany – jak wielu pasjonatów cybernetyki – nie tylko o wzajemnym warunkowaniu się żywych istot oraz ich środowiska, ale również o istnieniu konkretnych, rytmicznych analogii między strukturą organizmów żywych i organizacją ludzkich społeczności czy całych ekosystemów, postulował konieczność „międzymyślenia” – „wzajemnego zapładniania się” różnych wiedz¹⁸.

W 1965 roku Kepes opublikował w czasopiśmie „Daedalus” artykuł *The Visual Arts and Sciences: A Proposal for Collaboration*. Ta „propozycja współpracy” stała się z czasem oficjalnym wnioskiem złożonym na ręce administratorów MIT (przyjętym z aprobatą, co dało początek omawianemu instytutowi). Co istotne, Kepes pisze tu o wymaganiach, jakie stoją przed współczesnymi artystami, którzy chcieliby przysłużyć się dobru własnej epoki, a tym samym uchronić własną twórczość przed zapomnieniem. W jednym z akapitów wylicza je w zwięzłych punktach, a jego wypowiedź przywodzi na myśl ostrzeżenie, jakie wobec prasy, muzeów, uniwersytetów i bibliotek wystosował ponad dekadę wcześniej Norbert Wiener w *The Human Use of Human Beings*:

spektywach. Pierwsza była militarna, spięta silnie z czasami zimnej wojny i budowaniem potęgi tego państwa; druga polegała na odzyskiwaniu oraz rozwijaniu poszczególnych narzędzi technologicznych w ramach działań mających na celu ich personalizację”. Autorka zauważa, że „obie te perspektywy stworzyły podstawy współczesnego wymiaru technokultury, która niebezpiecznie rozwija się między nimi”. Cyt. za: A. Jelewska, *Ekotopie. Ekspansja technokultury*, Poznań 2014, s. 10. Por.: R. Martin, *The Organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space*, Cambridge 2003, s. 15–41; O. Halpern, *Beautiful Data*, Durham 2015, s. 59; J. Krige, *Concluding Remarks*, [w:] J. Krige, N. Oreskes (red.), *Science and Technology in the Cold War*, Cambridge 2014, s. 432.

¹⁸ Por. G. Kepes, *Toward Civic Art*, przedruk z czasopisma „Leonardo” 1971, nr 1, s. 71 (cytowania na dalszych stronach opatrzone skrótem TCA i właściwym numerem strony); AEC 7–8.

Są (...) trzy podstawowe warunki, które powinny zostać spełnione przez naszych artystów (...). Po pierwsze, muszą oni ożywić zapomniane obszary swojej twórczej wyobraźni, co pozwoli im dostosować się do nowej skali [globalnych problemów]. Po drugie, muszą nauczyć się skutecznie komunikować z architektami, inżynierami, planistami oraz wszystkimi innymi ludźmi, którzy pracują dziś nad przekształcaniem środowiska, a także umieć nawiązać z nimi współpracę. Po trzecie, muszą nauczyć się korzystać z technicznego potencjału, który pozwoli im wcielać w życie świeże pomysły¹⁹.

Większość powyższych preskrypcji da się sprowadzić do postulatu „kolonizacji” nauki przez artystów zobligowanych do tego, by techniczny *know-how* i akademicką wiedzę wykorzystać na własny użytek. Kepes podkreślał jednak w rozmaitych tekstach, że konsekwentne „międzymyślenie” powinno przynieść wymierne korzyści także dla społeczności naukowej. Inaczej mówiąc, artyści nie tylko „zabierają łupy” z jej świata, ale również coś wartościowego doń wnoszą. Cytowany powyżej *Proposal* zawiera między innymi wzmianki o dydaktycznej roli sztuki – atrakcyjna dla publiczności prezentacja badań to pierwsza z korzyści, które naukowcy mogą odnieść ze współpracy z artystami. Drugą jest stymulacja samych środowisk naukowych: Kepes miał bowiem nadzieję, że „ciągła wymiana doświadczeń w obrębie [interdyscyplinarnej] grupy – przy pomocy z zewnątrz – pozwoli wypracować nowe techniki współpracy bez ograniczania pierwotnej intensywności twórczych idei”²⁰. W korespondencji z Robertem Smithsonem wyraźnie zaznaczał, że nie zależało mu na „prezentacji osiągnięć artystycznych jako wyizolowanych bytów”. Chodziło raczej o wykształcenie „synergetycznego systemu”: takiego modelu kultury, w którym kontrybucje rozmaitych specjalistów łączyłoby nie tylko ogniwo bezpośredniej współpracy, lecz także wartości etyczne (co zarazem miało przywrócić im społeczny rezonans)²¹. Jak podkreślał, te ostatnie staną się „wartościami nas wszystkich, nadając ostrość i głębię przecuciom, że intymny związek z naszym środowiskiem stał się [współcześnie] koniecznością”²². Perswazyjny ton tekstów Kepesa przywołuje na myśl teksty jego współpracownika, Norberta Wienera, który w 1950 roku orzekł z patosem godnym szekspirowskich postaci: „czas (...) dojrzał, a wybór między dobrem i złem jest już nieuchronny”. Grzeszny wybór można utożsamić tutaj z *hybris*, a zdaniem Kepesa nowoczesna nauka, chcąc odeprzeć widmo przewiny, powinna określić na nowo swoją misję – nie w kategoriach emancypacji, lecz symbiotycznego przystosowania człowieka (wraz z jego kulturowo-technologicznymi zdobyczami) do naturalnego środowiska.

¹⁹ G. Kepes, *The Visual Arts and Sciences: A Proposal for Collaboration*, „Daedalus” 1965, nr 1, s. 132 (na dalszych stronach cytowania oznaczone skrótem VAS i numerem strony).

²⁰ VAS 132.

²¹ Cytaty z korespondencji Kepesa i Smithsona za: R. Martin, *Organicism's Other*, „Grey Room” 2001, nr 4, s. 34–51.

²² AEC 9–10.

Schizoidalna niewspółobecność

W sferze intelektualnej Kepesa z Wienerem łączyły nie tylko etyczne zapatrywania. W jednym z tekstów dyrektor CAVS tłumaczył „potrzebę unii oraz intymnego związku z otaczającym środowiskiem”, posługując się analogią między środowiskiem informacyjnym człowieka i systemami nerwowymi żywych istot, którą często przywoływał także ojciec cybernetyki. *Tertium comparationis* stanowi w przypadku tego porównania poczucie organicznej jedności – jedności, która definiuje horyzont syntetycznego podejścia do gmachu nowoczesnej wiedzy. Kepes pojmował zdążanie w jego kierunku w kategoriach ewolucyjnych. Jeżeli, jak sam zakładał, rozwój ludzkiego mózgu poszerza zdolności syntezy rozmaitych bodźców, ta tendencja winna znaleźć odzwierciedlenie w sferze relacji ponadindywidualnych, czyli w polu nauki i szerszej działalności kulturowej:

Poszerzone spektrum percepcji [układu nerwowego] determinuje konieczność zwiększonej kontroli w mózgowiu, tj. poprawionej zdolności koordynacji większego zakresu informacji. Ten synergiczny kapitał percepcyjnych kompetencji, oparty na ścisłych związkach między różnymi elementami [doświadczenia], umożliwi bogatsze odpowiedzi na przyszłe doświadczenia zmysłowe. W poszerzonym środowisku relacji, które nawiązujemy z resztą społeczeństwa oraz ze światem przyrody, nie osiągnęliśmy jeszcze oczekiwanej dynamicznej symetrii²³.

Zdaniem Kepesa inicjowanie współpracy między naukowcami i artystami miało się przyczynić do opisanego wyżej stanu równowagi. Koncepcję „dynamicznej symetrii” podsztywia założenie, że wiedza jest raczej zespołem epistemicznych dyspozycji, podlegających ciągłej aktualizacji, niż archiwum „faktyszy” – arbitralnych ustaleń-dekretów, które pozwalają ściśle mapować rzeczywistość na mocy korespondencyjnej przyległości świata oraz dyskursu²⁴. W tej mierze koncepcji Kepesa można przypisać bliskie pokrewieństwo myśleniu Moholy-Nagya²⁵. Wyróżniają ją jednakowoż dwa powiązane ze sobą aspekty. Po pierwsze, autor opiera swoją argumentację na paraleli między budową układu nerwowego człowieka a organizacją jego środowiska. Obie strony porównania Kepes pojmuje w kategoriach informacyjnych, nawiązując tym samym wprost do cybernetyki²⁶. Po drugie, uwagę zwraca ewolucjonistyczna podbudowa jego koncepcji. Podbudowy tej nie należy jednak utożsamiać – wbrew uzasadnionej pokusie – z biologicznym determinizmem. W cytowanym powyżej fragmencie Kepes zdaje się wprawdzie zakładać, że stan „dynamicznej symetrii” między ludzkimi zdolnościami poznawczymi i złożonością informacyjnego środowiska zostanie w końcu osiągnięty, lecz równie optymistyczny ton trudno przypisać całemu esejowi. W tekście *Art and Ecological Consciousness* próbuje uargumentować stanowisko, zgodnie z którym za osiągnięcie dynamicznej

²³ AEC 8.

²⁴ Por. B. Latour, *On the Modern Cult of the Factish Gods*, przeł. H. MacLean, C. Potter, Durham 2010.

²⁵ Por. B. Holmes, *Driving the Golden Spike...*, *op. cit.*, s. 6–11.

²⁶ Por. O. Halpern, *op. cit.*, s. 160–197.

symetrii człowiek powinien wziąć pełną odpowiedzialność, stając się – by rzecz kolokwialnie – „kowalem własnej ewolucji”. Zdaniem autora naukowcy, którzy podążają ścieżką wąskiej specjalizacji i pogłębiania podziałów między kulturą technonauki oraz kulturą humanistyczną, opóźniają omawiany proces. Stanowisko Kepesa jest zbieżne z zapatrywaniami biologów i ekonomistów, którzy w latach 60. i 70. rozwijali tradycję myśli nazwaną przez współczesnego badacza Petera Corninga „holistycznym darwinizmem”²⁷. Ów nurt teoretyczny, hołdujący przekonaniu, że ewolucja oparta jest na procesach synergetycznych, rozwijał się pod bezpośrednim wpływem cybernetyki i teorii gier. Według jego przedstawicieli rozwój organizmów żywych to wielopoziomowy i plastyczny proces. Polega on w dużej mierze na ich symbiotycznym przystosowywaniu do zmiennej kompleksowości zamieszkiwanych środowisk; złożoność ta – podobnie jak poziom przystosowania – wyrażana jest z kolei w kategoriach informacyjnych. Co istotne, holistyczny ewolucjonizm rozwijał się jako odpowiedź na upowszechnienie stanowisk neodarwinistycznych zarówno w naukach przyrodniczych, jak i społecznych. Teoria rozwoju-poprzez-synergię stanowiła, jak zauważa Corning, przykład „nauki subwersywnej”: jej zwolennicy krytykowali zapatrywanie, zgodnie z którym rozwój gatunków i społeczności odbywa się na drodze prostych procesów selekcji i eliminacji. Na przekór deterministycznemu przekonaniu o „przetrwaniu najsilniejszych”, holiści utrzymywali, że człowiek może, a wręcz powinien w aktywny sposób wpływać na organizację jego środowiska. Zdaniem biologa Garretta Hardina „nie możemy uniknąć aktywnego udziału w ewolucji; możemy tylko przemykać oko na to, w jaki sposób angażujemy się w ten proces”²⁸. Stanowisko wyłożone przez Hardina w artykule, który wydano w tym samego roku co przywołany esej Kepesa, pokrywa się w pełni z zapatrywaniami dyrektora CAVS.

Darwinizm Kepesa, ujawniony w cytowanym fragmencie tekstu *Art and Ecological Consciousness*, nie służył wyrażaniu pozytywistycznej wiary w nieuchronny postęp. Przeciwnie, przekonując o konieczności aktywnego zdążania ku „dynamicznej symetrii” ludzkich zdolności poznawczych i środowiska, autor podkreślał, że człowiek musi nieustannie mierzyć się ze swoim nieprzystosowaniem do zmiennych warunków własnej egzystencji. Owej konfrontacji, jak przekonuje, nie powinno się jednak pojmować w kategoriach emancypacyjnych. W dalszych fragmentach tego eseju Kepes przywołuje obraz Ziemi widzianej z kosmosu. Jak twierdzi, możliwość oglądania naszej planety z orbitalnej pozycji dowodzi, że osiągnęliśmy taki punkt rozwoju cywilizacji, w którym musi dojść do „kompletnej reorientacji” dotychczasowych sposobów myślenia o naszych relacjach ze środowiskiem. Technologiczna infrastruktura co prawda otwiera nieznaną przestrzeń wolności, lecz zarazem stawia przed nami wyzwania. Dlatego też spojrzenie na Ziemię z lotu ptaka nie powinno być spojrzeniem władczym. Powinno umożliwić, by rzecz ując po bach-

²⁷ Por. P. Corning, *Holistic Darwinism: Synergy, Cybernetics and the Bioeconomics of Evolution*, Chicago–London 2005.

²⁸ G. Hardin, *Genetic Consequences of Cultural Decisions in the Realm of Population*, „Social Biology” 2010, nr 19 (4), s. 360.

tinowski, „niewspółobecność” – przyjęcie podwójnej, *par excellence* schizofrenicznej perspektywy, która pozwala podmiotowi na zwrot ku minimalnej transcencji (minimalnej, gdyż niewystarczającej do tego, by legitymizować iluzję władczej, stabilnej optyki „z zewnątrz”). Specyfika tej perspektywy polega na konieczności ciągłego wychylania się ku pozycji „zewnątrznej” i naprzemiennych powrotów „do wewnątrz” zamieszkiwanego świata, doświadczanego w przejmującej intensywności „życia samego”. Jak zwraca uwagę Diedrich Diederichsen, w amerykańskiej kulturze zimnowojennej astronom spoglądający na Ziemię z kosmosu stał się kluczową figurą owej rozdwojonej podmiotowości. Doniesienia z kosmicznych podróży rezonowały bowiem z dyskursem cybernetycznym, zakładającym możliwość rozumienia całego świata w kategoriach systemu dzięki „konceptualnej zbieżności między planetą a systemem [informacyjnym], a raczej między obrazem planety i modelem systemowej organizacji”:

Ów pierwszy obraz, zupełnie jak system, to coś, co ogląda się [w pełnej skali] z perspektywy zewnętrznej. Jednocześnie wciąż pozostaje się jednak w jego wnętrzu. Dotykamy tu aporii typowej dla systemów, które zawsze mówią: „nie możesz ogarnąć mnie wzrokiem, kiedy jesteś częścią mnie” – a jednak zawsze taką częścią jesteś²⁹.

Jak usiłuje pokazać niemiecki pisarz, wpisana w cybernetykę aporia powoduje, że ilekroć zaczynamy przyglądać się światu jako systemowi czy zbiorowi systemów, jesteśmy zmuszeni przyjąć myślenie w kategoriach immanencji. Zdaniem Anselma Frankego – kuratora dwóch współczesnych wystaw poświęconych badaniu figur opisanej powyżej podmiotowości, *The Whole Earth* oraz *Nervous Systems* – istnieje ścisła zbieżność między opisanym przez Diederichsena paradoksem a zawiłym dyskursem podmiotowości schizofrenicznej, który w latach zimnej wojny stał się szczególnie nośny na gruncie politycznej filozofii, głównie za sprawą Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego³⁰. Pierwsza fotografia Ziemi wykonana z kosmosu – *The Blue Marble* – odzwierciedla kłopotliwą pozycję nowoczesnego człowieka, który wciąż waha się między wrażeniem absolutnej immanencji a wolą ogarnięcia zdystansowanym spojrzeniem całego jej planu. Jeżeli w swojej schizofrenii człowiek zachowuje coś z transcendentalnej podmiotowości „starej” nauki, i tak nie może uwolnić się od potrzasku intensywności zamieszkiwanego „od wewnątrz” świata” – potrzasku, który prędzej czy później udaremni wszelkie pretensje do władczej percepcji w skali makroskopowej. Jak twierdzi Franke, „obraz Ziemi, chociaż widziany z zewnątrz, podpowiada nam, że zewnątrz już nie ma”³¹. Sukces dwudziestowiecznej nauki okazuje się w tym momencie zarazem tropem poznawczego ograniczenia. Mimo to Kepes zdawał się przyjmować aporię rozdwojonej podmiotowości za dobrą monetę,

²⁹ Wywiad z D. Diederichsenem i A. Frankem (przepr. A.T. Pinto), maj 2013, <http://www.e-flux.com/journal/45/60114/the-whole-earth-in-conversation-with-diedrich-diederichsen-and-anselm-franke/> (dostęp: 24.07.2017).

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

schizoidalną niewspółobecność traktując w istocie jako pożądaną pozycję człowieka, który nawiązuje z otaczającym go światem nie tyle władcze, ile raczej erotyczne relacje. Wytyczanie dróg ku takim nowym stosunkom autor uważał za rolę przynależną artystom.

Artysta, którego chciał dowartościować Kepes, musiał być twórcą świadomym globalnych kryzysów społecznych i zaangażowanym w przeciwdziałanie ich szkodliwemu wpływowi; wyposażonym w „ekologiczną świadomość” i hołdującym apotropaicznym ideałom aktywności kulturowej – artystą, którego głos wyrażałby „potrzeby i nadzieje bogatszego, poszerzającego się świata”³². Jeżeli Kepes zaliczał do grona godnych pochwały praktyków Jimmy’ego Hendrixa, robił to dlatego, że teksty takich jego piosenek jak *Up from the Skies* („I want to hear and see everything”) czy *Purple Haze* („Excuse me when I kiss the sky”) traktował jako poetycki wyraz wspomnianej „ekologicznej świadomości”³³. Jeżeli Kepes opiewał w swoich tekstach twórczość Roberta Smithsona i zabiegał – jakkolwiek bezskutecznie – o nawiązanie z nim głębszej współpracy w ramach działalności CAVS³⁴, robił to, ponieważ *land art* stanowił dla niego wyrazisty model działalności twórczej, która wykracza poza wyrażanie treści psychologicznych i koncentruje się na nadszarpniętym przez działalność człowieka środowisku naturalnym. Jeżeli wpisywał wreszcie własne eksperymenty optyczne i twórczość takich artystów jak Stephen Benton czy Otto Piene w program „humanizacji techniki [poprzez sztukę]”, czynił to z przywiązania do ideałów, o których pisał Frank Popper w książce *From Technological to Virtual Art*:

Niezależnie od tego, czy [praca artysty] jest kwestią symulacji, odtwarzania zjawisk naturalnych czy kombinacji czynników przyrodniczych i sztucznych, [zetknięcie z jego twórczością] zawsze oznacza konfrontację z próbami pogodzenia dwóch pozornie sprzecznych tendencji: naukowego lub technologicznego postępu ze zmaganiem o biologiczne i duchowe przetrwanie ludzkości³⁵.

W tekstach teoretycznych Kepesa motyw łączności „biologicznego i duchowego przetrwania” powraca często – najczęściej jako wyraz przywiązania do darwinistycznego stanowiska, zgodnie z którym kulturowa działalność człowieka nie pozostaje bez wpływu na ewolucję zarówno ludzi, jak i zamieszkiwanego przez nich środowiska. Niekiedy omawiany motyw zyskuje jednak wymiar mistyczny. Jak postulował Kepes, zarówno naukowcy, jak i artyści powinni kierować się „pełną pasją solidarnością z całą ludzkością i przyrodniczym oraz wytworzonym przez człowieka środowiskiem”. W eseju *Toward Civic Art* wyrażał on iście mesjańską nadzieję, że osiągną

³² AEC 6.

³³ Podobne poetyki z perspektywy teoretyka literatury oraz „ekozofa” opisuje współcześnie Timothy Morton w książce *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis 2013).

³⁴ Por. R. Martin, *Organicism & Other*, [w:] A. Picon, A. Ponte (red.), *Architecture and the Sciences: Exchanging Metaphors*, Princeton 2003, s. 177–179.

³⁵ F. Popper, *From Technological to Virtual Art*, Cambridge 2007, s. 64.

nięcia nowoczesnych nauk przyrodniczych i inżynierii przyczynią się do stworzenia nowego raju na Ziemi: „siedliska dla ludzkiego ducha, nieodległego od Rajskich Ogrodów, z których wyprowadziła nas wola pogłębiania wiedzy; ta sama wola, która dziś skłania nas do powrotu”³⁶. W tej quasi- bądź kryptoteologii Kepesa nietrudno odnaleźć elementy animizmu, gdyż „powrót do Edenu” oznaczał dla niego powrót do bezpośredniości doświadczenia, do stanu niezapośredniczonej wszechkomunikacji. Według węgierskiego artysty-teoretyka człowiek przed czasami rajskiego exodusu widział samego siebie „jako nieoddzielną część własnej grupy czy społeczności, a tę społeczność – jako nieodłączny element rozległego, kosmicznego otoczenia”. Dlatego też „w tym świecie wzajemnych powiązań – jak przekonuje – nie było miejsca dla świadomie postrzeganej granicy między podmiotem i przedmiotem”. Wariacja Kepesa na temat mitu Genesis przywołuje na myśl wątki panpsychiczne w romantycznej *Naturphilosophie* – na przykład postulat Herdera, iż „nic w naturze nie jest oddzielone od siebie, wszystko pozostaje połączone ze wszystkim innym niezauważalnymi powiązaniem”³⁷. Choć autor *Toward Civic Art* niechętnie odwołuje się wprost do myśli z początku XIX wieku, w swoich pracach powołuje się zarówno na greckich filozofów, którzy inspirowali Herdera, Schellinga czy Coleridge’a – jak Heraklit – oraz na „późnych synów” romantyzmu lub „rewindykatorów” dziedzictwa tej epoki, jak John Ruskin lub William Morris³⁸. Z ich twórczości kierownik CAVS wyłania właśnie takie stanowiska, którymi może podeprzeć własną holistyczną ekozofię (jak krytyka emancypacyjnej misji nauki wyrażona przez Ruskina w aforystycznej apostrofie: „Ach, mistrzowie nowoczesnych nauk! (...) Rozdzieliliście żywioły, by je znowu scalić, poddając je niewoli na Ziemi”).

Warto zwrócić uwagę, iż omawiany tekst opublikowano w katalogu do *Exploration, wystawy-blockbustera*³⁹, której Kepes był kuratorem w Hayden Gallery (organie wystawienniczym MIT) w 1970 roku. Odnotowawszy w twórczości Kepesa wątki mesjańskie i panpsychiczne, trudno oprzeć się pokusie, by na samą wystawę spojrzeć niczym na swoistą „Biblię *pauperum*”. Jak zauważa John R. Blakinger, jej aranżacja znacznie odbiegała od przyjętych standardów, w myśl których kuratorzy traktowali przestrzeń galerii jak typowy *white cube*⁴⁰. Malując ściany na czarno i nalegając na ścisłą integrację wszystkich elementów w galeryjnej przestrzeni, „Kepes chciał przeobrazić nieożywioną technologię – cały elektroniczny ekwipunek i niezgrabne maszyny – w tryskające energią środowisko”⁴¹. Luminescencyjne *environment*, w którym znalazły się między innymi nadmuchiwane konstrukcje Otta Pienego – przypominające wielkie, połyskujące kwiaty – a także immersyjne, świetlne insta-

³⁶ TCA 69–73.

³⁷ J.G. von Herder, *On the Cognition and Sensation of the Human Soul*, [w:] *idem, Philosophical Writings*, przekł. i red. M.N. Forster, Cambridge 2002, s. 195.

³⁸ AEC 1–2.

³⁹ O popularności wystawy pisze m.in. J.R. Blakinger, *op. cit.*

⁴⁰ Por. J.R. Blakinger, *op. cit.*

⁴¹ *Ibidem*.

lacje Lili Katzen, samego Kepesa i Williama Wainwrighta, przypominało w istocie elektroniczny ogród. Niektórym pracom nadano charakter interaktywny, schlebając być może rozpowszechnionemu w latach 60. i 70. przekonaniu, że możliwość interakcji widza z dziełem sztuki służy kontestacji biernego, kontemplacyjnego modelu recepcji⁴². Multisensorycznemu środowisku wystawy należy jednak przypisać przede wszystkim charakter kontemplacyjny i alegoryczny; miało ono budzić poczucie zanurzenia w fantazmatycznym raju, korzystając przy tym z zaawansowanego instrumentarium elektronicznych technologii. Spektakularna instalacja, łądczą bogactwem optycznych elementów i technicznie zaawansowaną orkiestracją, ewokowała wrażenie przynależności do bytu większego od samego człowieka, służąc za „wizualne tłumaczenie” panpsychistycznej teorii, którą kurator wykładał w swoich esejach. Kepes otwarcie wyrażał nadzieję, że poprzez doświadczenie zmysłowe nie tylko „poczucie piękna”, ale i „poczucie misji” (*sense of purpose*) może zostać w emfaticzny sposób przekazane widowni, „która nie do końca rozumie [gnębiące artystów] kwestie, lecz rozumie niemal wszystko inne [przez wzgląd na swe codzienne doświadczenie]”⁴³. Misja, którą ma tutaj na myśli autor, dotyczy krytyki stanowiska, zgodnie z którym technologia stanowi narzędzie przejmowania władzy nad uprzedmiotowionym światem, a także wypracowywania „opiekuńczego”, pełnego troski stosunku do Ziemi. Z kolei wiarę Kepes w możliwość powiązania wyspecjalizowanej wiedzy naukowej z tą praktyczną, „codzienną” można pojmować jako wyraz zdążania ku „dynamicznej symetrii” między *episteme* i złożonym środowiskiem informacyjnym człowieka, o której artysta pisał w omawianym powyżej esejku *Art and Ecological Consciousness*.

Kierownik CAVS traktował wizualną sugestywność wystaw takich jak *Explorations* jako wyraz humanizacji techniki, a tym samym narzędzie sprzeciwu wobec nieprzejrzystości naukowego dyskursu oraz podporządkowywania zaawansowanej inżynierii „niehumanicznemu” celom. *Explorations* została mimo to przyjęta przez współczesną krytykę nieprzychylnie właśnie z uwagi na jej przymioty estetyczne. W jednej z recenzji Lawrence Alloway stwierdzał, iż zebrane tam „pobłyskujące ogniwa, przejrzyste ściany i srebrne poduszki (...) nie przekonują wbrew zamierzeniom o zgodności sztuki i technologii”. Zdaniem krytyka suma pokazywanych dzieł stanowiła „frywolną i odpychającą fantazję o świecie techniki”⁴⁴. Jak zwracają uwagę dzisiejsi badacze Matthew Wisnioski i John R. Blakinger, nawiązując do podobnych wypowiedzi, działalność Kepesa sprzyjała niekiedy estetyzacji technonauki, zyskując przydatność w propagandowym ocieplaniu jej publicznego wizerunku⁴⁵. Z dru-

⁴² Por.: C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012, s. 87–93; R. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 63–116; F. Popper, *op. cit.*, s. 29–38.

⁴³ TCA 73.

⁴⁴ L. Alloway, *Art*, „Nation”, 20.07.1970; cyt. za: J.R. Blakinger, *op. cit.*

⁴⁵ M. Wisnioski, *Why MIT Institutionalized the Avant-Garde: Negotiating Artistic Virtue in the Postwar Defense Institute*, „Configurations” 2013, nr 1/21, s. 107–110; J.R. Blakinger, *op. cit.*

giej jednak strony, jak zauważają ci sami teoretycy, wspomniana „estetyzacja” nie wyczerpuje istoty projektu Kepesa. W latach 60. XX wieku stał się on członkiem społeczności akademickiej, której trudno byłoby przyznać wiodącą rolę w ówczesnym pejzażu instytucjonalnym, jakkolwiek wpływowej – wypracowującej bowiem „horyzontalny” paradygmat myślenia o związkach człowieka z jego technologicznym i naturalnym otoczeniem, który zyskuje coraz większą popularność we współczesnej filozofii, teorii mediów czy antropologii (szczególnie zaś w takich nurtach wspomnianych dyscyplin, które są powiązane z ekologicznym aktywizmem).

„Konstruktywizm bez dialektyki”

Chociaż z dzisiejszej perspektywy wiara Györgya Kepesa w możliwość syntezy dostępnej nam wiedzy oraz jej powszechną komunikowalność może wydawać się naiwna, tym, co i dzisiaj jawi się w jego twórczości jako „współczesne”, jest wypracowana przez niego ekologiczna koncepcja podmiotowości. Zdaniem niemieckiego medioznawcy Ericha Hörla naukowo-artystyczne hybrydy takich twórców jak Kepes przysłużyły się wypracowaniu nowych modeli podmiotowości, które „można opisać wyłącznie w języku ekologii jako wyraz integracji rozmaitych psychicznych, społecznych oraz techniczno-medialnych porządków subiektywizacji”⁴⁶. Ów „ekologiczny język”, o którym pisze Hörl, zasadza się na krytyce wertykalnych koncepcji podmiotowości, a przede wszystkim prób oddzielenia „świata przedmiotów” czy „świata natury” od wyemancypowanego człowieka, którego miałyby wiązać z dwiema pierwszymi domenami relacje panowania. By posłużyć się sformułowaniem Agnieszki Jelewskiej, związki te rozumiane są w kategoriach „spięcia z konkretnymi środowiskami bytowania”, w których „to, co biologiczne, zostaje (...) spięte nierozdzielnie z tym, co kulturowe czy technologiczne”⁴⁷.

Ekozofia Kepesa, wypracowana w odpowiedzi na zimnowojenne realia geopolityczne na kanwie cybernetyki, ewolucjonizmu i neoromantycznych koncepcji przyrody, znajduje obecnie swoje aktualizacje w pisarstwie spod znaku „głębokiej ekologii” i realizmu spekulatywnego (Félix Guattari, Timothy Morton), geologii mediów (Jussi Parikka) czy krytycznej teorii nauki (Bruno Latour, Karen Barad, Isabelle Stengers). Co ważne, chociaż przyjęcie „horyzontalnych” modeli podmiotowości nie prowadzi w myśleniu wszystkich wspomnianych autorów – tak jak w przypadku Kepesa – do postulatów przypominających przedwojenny apel Edmunda Husserla o spajanie gmachu zachodniej wiedzy w komunikowalną całość (zwłaszcza Latour opowiada się za wytworzeniem wyspecjalizowanych „mikronauk”, pozostających jednak w stałym dialogu⁴⁸), całą tę grupę łączy zdecydowany sprzeciw wobec instru-

⁴⁶ E. Hörl, *The Technological Condition*, przeł. A. Enns, „Parrhesia” 2015, nr 22, s. 1–15, http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia22/parrhesia22_horl.pdf (dostęp: 24.07.2017).

⁴⁷ Por. A. Jelevska, *op. cit.*, s. 12.

⁴⁸ Por. B. Latour, *An Inquiry into Modes of Existence*, przeł. C. Porter, Cambridge–London 2013.

mentalizacji naukowych badań i zaangażowanie w walkę z degradacją środowiska naturalnego⁴⁹. W tym świetle analiza ekozofii Kepesa – potraktowanej jako odpowiedź na uwikłanie akademickich społeczności w obie wojny światowe oraz zimną wojnę – może posłużyć, jak sądzę, za przyczynek do wykreślenia politycznej genealogii „środowiskowego myślenia”, które charakteryzuje w cytowanym artykule Hörl.

Chociaż kreślenie podobnych genealogii, jak i kontynuacja omawianej tradycji wydają się nagłącymi zadaniami w kontekście zagrażającej Ziemi katastrofy ekologicznej, entuzjazm wynikający z poczucia „moralnej konieczności” nie powinien przysłać problemów z instytucjonalnym usytuowaniem autorów takich jak Kepes oraz ich uwikłaniem w imperialną *Realpolitik*. Uwzględnienie tych czynników jest konieczne zarówno dla zrozumienia sposobu, w jaki kształtowały się ich postawy, jak i specyfiki koncepcji estetycznych, które przyjmujemy dziś za dziedzictwo założyciela Center for Advanced Visual Studies i jego współpracowników. Koncepcje te trudno interpretować dzisiaj, przymknąwszy oko na zarzuty Lawrence’a Allowaya czy innych krytyków przekonanych, że wbrew szumnym postulatom praktyki Kepesa czy Otta Pienego pozostawały służebne wobec militarno-naukowego kompleksu, którego centrum po dziś dzień stanowią placówki takie jak Massachusetts Institute of Technology. Chociaż związani z Bauhausem europejscy emigranci, jak László Moholy-Nagy, György Kepes, Herbert Bayer, a także sprzymierzeni z nimi naukowcy jak Nobert Wiener przeżyli po II wojnie światowej „zwrot pacyfistyczny”. W trakcie owego zwrotu zajmowali już istotne pozycje w krytykowanym przez nich pejzażu instytucjonalnym w USA. Podejmowana przez nich krytyka była zatem z konieczności krytyką „od wewnątrz”, ograniczaną przez politykę instytucji-gospodarzy. Jednocześnie, jak wspominałem na poprzednich stronach, dobrze ugruntowana pozycja omawianych twórców i myślicieli pozwalała im na wykorzystywanie zasobów tych organizacji w taktyczny sposób.

Ta ambiwalentna pozycja w dużej mierze zdeterminowała sposób, w jaki spadkobiercy Bauhausu podjęli dziedzictwo konstruktywizmu w Stanach Zjednoczonych i gdzie próby jego podjęcia znalazły zastosowanie. Na aplikacji konstruktywistycznych ideałów wykształcenia i pracy twórczej w New Bauhaus bez wątpienia zyskało amerykańskie wojsko. Dodatkowo na piętno „współdziału” z lokalnym kompleksem techno-militarnym nałożył się w przypadku Kepesa stosunek amerykańskiej opinii publicznej do wiązania praktyki twórczej z technologicznym wytwórstwem. Jak wskazuje amerykański teoretyk Fred Turner, w zimnowojennej Ameryce tradycja konstruktywistycznej awangardy podlegała silnej tabuizacji poprzez skojarzenie z instrumentalnym traktowaniem sztuki i technologii przez reżimy komunistyczne i faszystowskie – i chociaż koncepcje Moholy-Nagya, Kepesa czy Bayera wywarły duży wpływ na przedsiębiorców z Silicon Valley w ostatnich dwóch dziesięcioleciach XX wieku, w poprzednich dekadach krytycy tacy jak Alloway mogli bez trudu

⁴⁹ Por. E. Husserl, *Kryzys nauk europejskich i fenomenologia transcendentna*, przeł. S. Walczewska, Toruń 1999.

zarzucać tym pierwszym haniebną „estetyzację techniki”, porównując ich dzieła do przykładów totalitarnej inżynierii i propagandy⁵⁰. Jeżeli jednak alegoryczne instalacje pokazane na wystawie *Explorations* znaczą w praktyce Kepesa i jego pobratymców odwrót od dialektycznej idei „przeistoczenia sztuki”, która przyświecała przedwojennym konstruktywistom w Związku Radzieckim i Republice Weimarskiej, ów zwrot można rozumieć w kategoriach uniku przed podobnymi oskarżeniami. Zdaniem Turnera w pierwszych dekadach zimnej wojny liczni analitycy w Stanach Zjednoczonych utrzymywali, że „zmediatyzowane obrazy i dźwięki wślizgują się w umysł za pośrednictwem zmysłów, mącą nowo odkryte głębie freudowskiego nieświadomego i odzęgają odbiorców od rozumu”⁵¹. By przeciwstawić się takim osądom, dla omawianych mediatyzacji należało zatem wypracować przestrzeń autonomii, w której obrazy i dźwięki mogłyby raczej wpływać na ukształtowane indywidualnie opinie niż służyć manipulacji, czym zdaniem wielu groziło „bezszwowe” połączenie technologicznych mediacji z praktyką życia codziennego.

Zgodnie z manifestem radzieckiego artysty i teoretyka Aleksieja Gana, by nadać sztuce społeczną użyteczność, należy zanegować w niej to, co artystyczne *per se*, zachowując jednak swoiste dla niej narzędzia i odnajdując dla nich bardziej praktyczne zastosowanie – oto formuła konstruktywizmu zaproponowana przez Rosjanina w 1922 roku⁵²; radykalna, lecz nie jedyna. Mniej więcej w tym samym czasie niemieccy konstruktywiści związani z Bauhausem wybrali dla przeistoczenia sztuki alternatywną formułę syntezy. Według tej perspektywy nie trzeba rezygnować ze „sztuczności sztuki” – przeciwnie, można wypełnić nią cały świat, projektując nowego człowieka i jego przyszłość w nowym społeczeństwie. Niezależnie od tego, czy konstruktywista wybiera drogę syntezy sztuk czy negacji sztuki, środki liczą się mniej niż cele, a te ostatnie są jasne: chodzi o sprzyjanie postępowi i wypracowanie nowych modeli wykształcenia i praktyk kulturowych, które pozwalałyby odnaleźć się ludziom w przytłaczającej złożoności późnonowoczesnych „natura-techno-kultur”. Kreatywność nie jest tu kwestią geniuszu, ale połączeniem złożonej wiedzy i synestezji; twórczość nie zdąży do wytwarzania przedmiotów oddanych „czystej kontemplacji” i nie jest „samocelowym” działaniem, lecz, przeciwnie, wiąże się z życiem codziennym i wkracza w domenę techno-kulturowej produkcji, stając się aktywnością – by zacytować Gana – „intelektualno-materialną”. Autor *Konstruktywizmu* oraz związany z Bauhausem Moholy-Nagy zgadzali się ponadto, że powinnością artysty jest innowacja: obaj przewidzieli dla artysty rolę u podstaw ekonomiczno-politycznej formacji, którą nazywamy współcześnie – w zależności od przyjmowanej perspektywy – „gospodarką opartą na wiedzy”, „ekonomią kognitywną” lub

⁵⁰ F. Turner, *The Democratic Surround: Multimedia and American Liberalism from World War II to Psychedelic Sixties*, Chicago 2013, s. 1–11.

⁵¹ *Ibidem*, s. 1.

⁵² Por. A. Gan, *Конструктивизм*, Twier 1922; *idem*, *Front pracy artystycznej. Materiały na ogólnorosyjską konferencję lewicy artystycznej. Konstruktywiści*, [w:] A. Turowski (red.), *Między sztuką a komuną*, Kraków 1998.

„społeczeństwem informacyjnym”. Choć w ramach swojej działalności w Center for Advanced Visual Studies Kepes częściowo wycofał praktykę twórczą z domeny produkcji, oddając jej pewną autonomię, nie porzucił jej rozumienia w kategoriach aktywności intelektualnej. Jako jej zadanie zdefiniował jednocześnie nieustanną negocjację z wyłaniającą się w czasach zimnej wojny *knowledge economy*. Warunki owej negocjacji zdeterminowały zarówno polityczną stawkę projektu Kepesa, jak i podejmowane przez niego ryzyka.

Borykając się z opisanymi pokrótce dylematami, György Kepes zaproponował formułę, którą można nazwać „konstruktywizmem bez konstruktywizmu”. Z programu pierwszej fali awangardy ów „konstruktywizm-nie-konstruktywizm” usuwa dialektyczne postulaty, zachowując jednak – by posłużyć się terminem z porządku socjologii – konfigurację „pola sztuki”, zapewniającą mu bliski związek z centrami, w których wytwarza się wiedzę. Związek ten ujmowany jest odtąd nie w kategoriach „przekraczania” czy „przeistaczania” sztuki, lecz wzajemnego zapładniania się rozmaitych dziedzin teorii i *praxis*: aktywności „synergetycznej”, trans- czy ekstrapolacyjnej; obliczonej, by posłużyć się przywołanym na początku terminem Petera Weibla, na poszukiwanie „trzeciej przestrzeni kultury”. Oprócz koncepcji ekozoficznych ów model praktyki należy uznać za żywe dziedzictwo omawianego twórcy, którego aktualizacje można znaleźć we współczesnych projektach artystów współpracujących z przedstawicielami nauki lub wysoko rozwiniętego przemysłu. Jednym z reprezentatywnych przykładów jest duński kolektyw Primer, którego działalność pozostaje uzależniona od zasobów start-upu Aquaporin, firmy produkującej zaawansowane biofiltry do oczyszczania wody. Start-up jest gospodarzem artystycznego przedsięwzięcia na wiele różnych sposobów: użycza twórcom nie tylko przestrzeni do organizacji wystaw (te odbywają się regularnie w samym laboratorium „firmy-żywiciele”), ale i okazałych zasobów finansowych. W zamian gospodarze otrzymują nie tylko widzialność i rozgłos w kręgach artystycznych w Kopenhadze – jak i wśród potencjalnych klientów przemysłowych w rodzimym kraju – lecz również szczególny rodzaj doradztwa. Primer nie jest wyłącznie wystawienniczą parainstytucją; kolektyw stanowi w istocie integralną część start-upu – jego członkom przyznano prawo głosu w kwestiach związanych zarówno ze strategią marketingową przedsiębiorstwa oraz panującą w nim organizacją pracy, jak i z obowiązującym w Aquaporin „kodeksem etycznym”. Pomimo przychylności lokalnej prasy, którą kolektyw zaskarbił sobie organizacją wystaw – szczególnych, co warto zaznaczyć, ze względu na lokalizację, a jednocześnie zachowawczych pod względem estetycznym – jego członkowie uważają właśnie wymianę doświadczeń i myśli z gospodarzami za trzon swojej działalności. Wchodzą w rolę „etnografów współczesnej biotechnologii” na podobieństwo Brunona Latoura, obserwując pracę w laboratoriach i uczestnicząc w jej modelowaniu, a tym samym aktywnie poszukują miejsca dla artystów (z rozmysłem nie piszę tu: „dla sztuki”) w pejzażu dzisiejszego „społeczeństwa wiedzy”. Nie podejmuję się oceny jego rezultatów. Uważam, że to zadanie dorównuje rangą ekozofii: poszukiwanie miejsca dla myśli stanowi kluczowe wyzwanie dla twórców

wszelkich dziedzin kultury oraz akademików w czasach, w których każdą myśl można oskarżyć, jak zauważa Timothy Morton, o współdziałanie z agentami szkodliwej dla środowiska, patriarchalnej, neoliberalnej hegemonii; czasach, w których nie sposób utrzymać prostych podziałów między tym, co hegemoniczne, a tym, co wyłączone z jego domeny⁵³. Eksploratorzy „przestrzeni trzecich”, jak Kepes czy Primer, nie proponują co prawda niezawodnych recept na polityczny klincz naszej epoki, lecz starają się zaopatrzyć zaangażowaną humanistykę i związane z nią praktyki kulturowe w sprawczość, którą w warunkach późnego kapitalizmu coraz rzadziej można wypracować przez bojkot i protest. Ryzyko spektakularnych fiask i zarzutów o hipokryzję grozi tymczasem zwolennikom wszystkich strategii bądź taktyk: myśl, która poszukuje miejsca, pozostaje wciąż myślą bezdomną. W stronę Györgya Kepesa oraz jego spadkobierców zwracam się głównie po to, by zrozumieć historię trwających poszukiwań.

Bibliografia

Literatura podmiotowa

- Kepes G., *Art and Ecological Consciousness*, [w:] *idem, Arts of the Environment*, Henley 1972.
 Kepes G., *The Visual Arts and Sciences: A Proposal for Collaboration*, „Daedalus” 1965, nr 1.
 Kepes G., *Toward Civic Art*, „Leonardo” 1971, nr 1/4.

Literatura przedmiotowa

- Bishop C., *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012.
 Corning P., *Holistic Darwinism: Synergy, Cybernetics and the Bioeconomics of Evolution*, Chicago–London 2005.
 Gan A., *Конструктивизм*, Twier 1922.
 Gan A., *Front pracy artystycznej. Materiały na ogólnorosyjską konferencję lewicy artystycznej. Konstruktywiści*, [w:] A. Turowski (red.), *Między sztuką a komuną*, Kraków 1998.
 Halpern O., *Beautiful Data: A History of Vision and Reason since 1945*, Durham 2015.
 Hardin G., *Genetic Consequences of Cultural Decisions in the Realm of Population*, „Social Biology” 1972, nr 19 (4).
 von Herder J.G., *On the Cognition and Sensation of the Human Soul*, [w:] *idem, Philosophical Writings*, przekł. i red. M.N. Forster, Cambridge 2002.
 Holmes B., *Extradisciplinary Investigations*, [w:] G. Ray, G. Raunig (red.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, London 2009.
 Hörl E., *The Technological Condition*, przekł. A. Enns, „Parrhesia” 2015, nr 22.
 Husserl E., *Kryzys nauk europejskich i fenomenologia transcendentna*, przekł. S. Walczewska, Toruń 1999.

⁵³ Por. T. Morton, *op. cit.*, s. 134–201.

- Jelevska A., *Ekotopie. Ekspansja technokultury*, Poznań 2014.
- Kluszczyński R., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.
- Krige J., Oreskes N. (red.), *Science and Technology in the Cold War*, Cambridge 2014.
- Latour B., *On the Modern Cult of the Factish Gods*, przeł. H. MacLean, C. Potter, Durham 2010.
- Latour B., *An Inquiry into Modes of Existence*, przeł. C. Porter, Cambridge–London 2013.
- Lepsius M.R., *Max Weber and Institutional Theory*, red. C. Wendt, Berlin–Heidelberg 2007.
- Moholy-Nagy L., *The New Vision and Abstract of an Artist*, New York 1947.
- Morton T., *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis 2013.
- Reinhold M., *Organicism's Other*, „Grey Room” 2001, nr 4.
- Reinhold M., *The Organizational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space*, Cambridge 2003.
- Mumford L., *Technics and Civilization*, London 1955.
- Mumford L., *The Myth of the Machine*, New York 1970.
- Popper F., *From Technological to Virtual Art*, Cambridge 2007.
- Turner F., *The Democratic Surround: Multimedia and American Liberalism from World War II to Psychedelic Sixties*, Chicago 2013.
- Tuve M., *Technology and National Research Policy*, „Bulletin of the Atomic Scientists”, październik 1953.
- Weibel P. (red.), *Beyond Art: A Third Culture. A Comparative Study in Cultures; Art and Science in 20th Century Austria and Hungary*, przeł. L. Adamik, Wien 2005.
- Wiener N., *The Human Use of Human Beings*, London 1990.
- Wisnioski M., *Why MIT Institutionalized the Avant-Garde: Negotiating Artistic Virtue in the Postwar Defense Institute*, „Configurations” 2013, nr 1/21.

Źródła internetowe

- Blakinger J.R., *The Aesthetics of Collaboration: Complicity and Conversion at MIT's Center for Advanced Visual Studies*, Tate Papers 2016, nr 25, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/25/aesthetics-of-collaboration> (dostęp: 24.07.2017).
- Holmes B., *Driving the Golden Spike: The Aesthetics of Anthropocene Public Space*, <http://deeptimechicago.org/wp-content/uploads/2016/09/Holmes-Golden-Spike.pdf> (dostęp: 25.03.2018).
- Wywiad z D. Diederichsenem i A. Frankem (przepr. A.T. Pinto), maj 2013, <http://www.e-flux.com/journal/45/60114/the-whole-earth-in-conversation-with-diedrich-diederichsen-and-anselm-franke/> (dostęp: 24.07.2017).