

PAWEŁ DRABARCZYK VEL GRABARCZYK

Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski
<https://orcid.org/0000-0002-7264-4943>

Termitologie. Czas przyszły uprzedni Agnieszki Kurant

Termitologies. The Previous Future Continuous of Agnieszka Kurant

Abstract

In her artistic projects, such as *Koniec podpisu* (*The End of the Signature*), Agnieszka Kurant reaches for the conceit of the automaton in order to draw attention to the increasingly topical question of collective authorship. The profoundly Promethean myth of an anthropomorphic or outright animated machine has been from its very onset associated with relativity. At the same time it is fitting to admit that the myth of the individual author is a dynamic phenomenon and its future is uncertain. Today, it evolves rapidly – also owing to invisible laws ruling the market or the development of Artificial Intelligence. Agnieszka Kurant's leading artistic strategy is "to render visible that which is invisible", including those causative forces and phenomena. After all, that which is imaginary and mythic – or, as the artist stresses, "fictitious" – impacts reality no less than that which is "real". Is the epoch of art thus coming to an end?

Keywords: automaton; collective authorship; artificial intelligence

Abstrakt

W swych projektach artystycznych, takich jak *Koniec podpisu*, Agnieszka Kurant, sięga do pojęcia automatonu, chcąc zwrócić uwagę na coraz bardziej aktualną kwestię autorstwa kolektywnego. Głęboko prometejski mit antropomorficznej, czy wręcz ożywionej maszyny, od swego zarania powiązany był z twórczością. Zarazem wypada przyznać, że mit indywidualnego twórcy jest zjawiskiem dynamicznym, a jego przyszłość niepewna. Dziś szybko ewoluje – także ze względu na niewidzialne prawa rządzące rynkiem czy rozwój sztucznej inteligencji. „Uczynić widzialnym to, co niewidzialne”, także owe sprawcze siły i zjawiska, to wiodąca strategia artystyczna Agnieszki Kurant. Bowiem to, co imaginacyjne i wymaginowane – czy może, jak podkreśla artystka, „fikcyjne” – oddziałuje na rzeczywistość nie mniej niż to, co „rzeczywiste”. Czy zatem epoka sztuki dobiega końca?

Słowa kluczowe: automaton; autorstwo kolektywne; sztuczna inteligencja

O autorze

Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk – historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki UKSW, wykłada również na warszawskiej i wrocławskiej ASP. Interesuje się wzajemnym oddziaływaniem sztuki i kategorii takich jak wzniosłość, niewyobrażalne, *numinosum*, *sacrum* czy niesamowite. Doktorat obroniony w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk poświęcił kategorii wzniosłości w polskiej sztuce współczesnej. Obecnie przygotowuje książkę o widmowych instytucjach świata sztuki.

„Jej podpis w połowie ubiegłej dekady jarzył się na fasadzie siedziby nowojorskiego Muzeum Guggenheima” – tak można by rozpocząć opowieść o artystce Agnieszce Kurant, choć w zdaniu tym jest mniej więcej tyle prawdy, co w popularnych niegdyś dowcipach o pewnej rozgłośni radiowej. Ani to bowiem podpis, ani do końca jej, co więcej, laserowo zaprojektowana inskrypcja na przemian świeciła się i gasła. Praca *The End of Signature* – koniec podpisu – składała się z dwóch elementów. We wnętrzu zaprojektowanego przez Franka Lloyd Wrighta gmachu kolejne autografy kreśliła maszyna *autopen* – zrobotyzowane pióro wzorowane na automatonie wykorzystywanym przez Thomasa Jeffersona podczas prezydentury. Pierwowzór pozwalał zaoszczędzić wysiłku prezydenckiej ręce, zobowiązanej do sygnowania dzień w dzień licznych dokumentów. Na podobnej zasadzie działał długopis dzierżony przez czarne mechaniczne ramię, który w instalacji artystki kreślił swe serpentyny na kolejnych arkuszach. Nie powtarzał przy tym jednak podpisu żadnej konkretnej osoby. Zarówno krzywe linie kreślone przez *autopen*, jak i okazały zawijas na najwyższym, czwartym kręgu nowojorskiego odwróconego zyguratu, powstały jako wypadkowa rzeczywistych podpisów wykonywanych przez gości muzeum, zgromadzonych w komputerowej bazie danych i „uśrednionych” przez algorytm. Zawijas ten ewoluował, w miarę jak cyfrowe archiwum podpisów pozostawianych przez wizytujących pęczniało.

Zgodnie z zaproponowaną przez Hansa Beltinga periodyzacją, od późnego antyku po wczesne odrodzenie trwała epoka obrazu, w której ten traktowany był przede wszystkim jako przedmiot kultu.

„Sztuka” [...] zakłada kryzys dawnego obrazu oraz nadanie mu w renesansie nowej wartości jako dzieła tejże sztuki. Związane jest to z wyobrażeniem autonomicznego twórcy i z dyskusją nad artystycznym charakterem wytworów jego fantazji. Podczas gdy obrazy dawnego typu niszczone były przez ikonoklastów, teraz powstają obrazy nowego rodzaju, przeznaczone do kolekcjonowania. Można teraz mówić o pewnej epoce sztuki, trwającej do dzisiaj. Poprzedziła ją epoka obrazu [...]”¹.

Jednym z istotnych symptomów zmierzchu epoki obrazu i nadejścia epoki sztuki (jeśli przyjmiemy tę chronologię), w której fundamentalną figurą jest „autonomiczny twórca”, jest coraz częstsza obecność podpisu w polu obrazu. Artyści będą od tej pory coraz śmieiej zaznaczać swoje „sprawstwo” i obecność, co często jest ilustrowane przykładem Jana van Eycka, który na portrecie małżonków Arnolfinich napisał „*Johannes de eyck fuit hic*” – „Jan był tutaj”. To przejaw nie tylko emancypacji artysty, osiągającej apogeum w hołubionej przez romantyków figurze geniusza, ale też – szerzej – jeden ze znaków rozwoju zachodniego indywidualizmu. „Autor to postać no-

PAWEŁ DRABARCZYK VEL
GRABARCZYK

Termitologie. Czas przyszły uprzedni Agnieszki Kurant

woczesna, wytworzona bez wątplenia przez nasze społeczeństwo, które opuszczając średniowiecze ze zdobyczami angielskiego empiryzmu, francuskiego racjonalizmu i prywatną wiarą Reformacji, odkryło wartość jednostki lub, jak się to podniosło mówi, «osoby ludzkiej»² – diagnozował Roland Barthes w swym słynnym esej *Śmierć autora*. Francuski filozof pisał tu o tekście literackim. Po blisko sześciu dekadach społeczno-technologicznych zmian, których Barthes nie mógł być już świadkiem, można by zapytać: a co z autorstwem artystycznym?

Interesuje mnie wiszący nad naszą epoką (w czasach Wikipedii i platform crowdsourcingowych) kres idei kreatywności jako indywidualnego procesu. Twórczość artystyczna i kreowanie wartości w sztuce podlegają mistyfikacji. Działają one w oparciu o jeden z głównych mitów obrastających sztukę: ideę autorstwa jako indywidualnego procesu oraz absolutyzację i fetyszycację pojedynczego autora³

– komentowała swój projekt *Koniec podpisu* Agnieszka Kurant. Czy zatem – jeśli potraktujemy serio rozpoznanie Beltinga – jesteśmy świadkami zmierzchu epoki sztuki?

Nietrudno odgadnąć, dlaczego Kurant, gdy chce zwrócić uwagę na coraz bardziej aktualną kwestię autorstwa kolektywnego, sięga do pojęcia automatonu. Głęboko prometejski mit antropomorficznej, czy wręcz ożywionej maszyny, od swego zarania powiązany był z twórczością. Od wczesnej nowożytności automatony zasiedlały w wyobraźni miejsce, w którym magia, alchemia, rzemiosło (zegarmistrzostwo!) łączyły się z ideą sztuki. Samo greckie słowo znajdujemy w nowożytnej Europie na kartach dzieła *Occulta philosophia* Agrypy z Nettesheim⁴. Heinrich Cornelius Agrippa – niemiecki polihistor, alchemik i okultysta, a także, co w tym przypadku nie bez znaczenia, pierwowzór Goetheańskiego Fausta – cytuje Arystotelesa, który z kolei w swym wywodzie sięga do Homera wspominającego w *Iliadzie* o samobieźnych, wyposażonych w koła trójnogach Hefajstosa. Agrypa wyróżnia przy okazji magię niebiańską, która według niego obejmuje również matematykę. To dzięki niej można do-

konać wielu cudownych dzieł; właśnie w tym kontekście mowa jest o samoczynnych maszynach⁵. W tym trybie myślenia mechaniczność i magiczność zdawały się ówczynie mocno splecione. „I tak jak wspomina się o mowiących obrazach, przepowiadających rzeczy przyszłe, tak Wilhelm z Paryża rzecze o miedzianej głowie wykonanej przy wschodzie Saturna, która miałaby jakoby przemówić ludzkim głosem”⁶, pisze Agrypa.

Nie tylko Wilhelmowi z Paryża, zwanemu także Wilhelmem z Owernii, czy Rogerowi Baconowi przypisywano posiadanie profetycznej miedzianej lub brązowej głowy. Wiadomo, że pogłoska ta łączyła się z imionami tych późnośredniowiecznych mędrców, co do których żywiono przekonanie, iż parają się magią, a swoje osiągnięcia zawdzięczają kontaktom z siłami nieczystymi. Motyw wieszczącej głowy „pomalowanej na brąz” w kontekście alchemicznym przenikał w wiekach późniejszych do literatury, pojawia się między innymi u Miguela de Cervantesa. Oto kawalerowi z La Manchy figła płata jego gospodarz Don Antonio Moreno, prezentując rzekomo cudowny przedmiot:

Ta głowa, panie Don Kichocie, została zrobiona i wyprodukowana przez jednego z najlepszych czarowników i czarodziejów, jakich znał świat, był Polakiem z pochodzenia i uczniem słynnego Escotilla, o którym tyle cudów się opowiada. Gościł on tutaj, w moim domu, i za cenę tysiąca eskudów, które mu ofiarowałem, wykonał tę głowę, posiadającą zdolność i umiejętność odpowiadania na wszystkie usłyszane pytania. Zachował kąty, namalował znaki, przyjrzał się gwiazdom, obserwowal punkty, a na koniec uczynił z niej cudo, które jutro zobaczymy, w piątki bowiem milczy, więc dziś, ponieważ jest piątek, będzie nam kazała zaczekać do jutra. Przez ten czas będzie mógł się pan zastanowić, o co ją zapytać, bo z doświadczenia wiem, że kiedy odpowiada, mówi prawdę⁷.

Ten akurat automat on okazał się fałszywy.

Rojenia o żywych maszynach nie tylko chronologicznie można powiązać z fantazją o alchemicznej metodzie stworzenia człowieka. Niemal równieży Agrypie Paracelsus pozostawił szczegółowy opis, jak powołać do życia homunculusa⁸. Co istotne, „człowieczkowie” mieli być istotami twórczymi – „rodzą się dzięki sztuce, a zatem sztuka jest w nich ucieleśniona i wrodzona, i nie muszą się jej uczyć od nikogo” – czytamy w przypisywanym Paracelsusowi traktacie *De natura rerum*⁹. Ważną z punktu widzenia mitologii twórczości grupę automatów stanowią te, które wywołują złudzenie, jakby oddawały się czynnościom kreatywnym: muzykowaniu, pisaniu, rysowaniu. Jednym z najstarszych zachowanych do dziś urządzeń tego typu jest figura damy grającej na lutni, wykonana przez Juanelo Turriano (ok. 1511–1585), zegarmistrza cesarza Karola V. Do tej grupy zaliczyć można też np. dwa wieki późniejsze automaty wykonane przez szwajcarskiego

zegarmistrza Pierre’a Jaqueta-Droza, jego syna Henriego-Louisa, oraz Jeana-Frédérica Leschota: dwóch chłopców – piszącego i rysującego, oraz grającej na klawesynie dziewczynki. Zaprezentowane w Paryżu w 1775 roku, przez blisko stulecie obwożone były po europejskich dworach, a później jarmarkach¹⁰. Nie tylko takie zyskały szczególne znaczenie w wieku świateł, wzmacniając kartezjańskie tezy o analogiach między funkcjonowaniem ludzkiego organizmu a fontanną czy zegarem, zawarte w jego opublikowanym pośmiertnie, niedokończonym traktacie o człowieku – *L’homme*. Wynalazki Jacques’a de Vaucansona, który skonstruował – oprócz słynnej strożącej piórka, pijącej wodę, dziobiącej ziarno i wydalającej brejowatą substancję kaczkę, zbudowanej z ponad tysiąca części¹¹ – także *Fleciście* oraz *Gracza na tamburynie*, skłoniły ponoć Juliana de La Mettrie, autora pracy *L’homme-machine* [Człowiek-maszyna], do przyjęcia poglądu o wyłącznie materialnym charakterze zjawiska, jakim jest istota ludzka¹². Oświeceniowe automaty fascynowały jako owoc ludzkiego geniuszu, triumf rozumu wprawiającego materię w ruch. W ich „kreatywnych” wariantach można dostrzec cios zadany boskiemu stworzycielowi, który w tych czasach sam sprowadzany był do figury wielkiego zegarmistrza, a więc poniekąd twórcy uniwersalnego automatu. Oto człowiek już nie tylko miałby doścignąć Boga w tym, że poprzez sztukę kontynuuje dzieło stworzenia (tak lubiano myśleć w Odrodzeniu), człowiek w swej istocie dorównuje boskiemu kreatorowi, bo tworzy istotę twórczą¹³. Nowoczesny mit automatyczny to fantazja o autorstwie doskonałym.

To, co „tworzyły” wczesnonowoczesne automaty, było rzecz jasna dziełem ich inżynierów, którzy konstruowali mechanizmy wprawiające ich członki w ruch. Dzieła ograniczały się zwykle do prostych melodii, kilku schematycznych rysunków, takich jak te wykonywane przez Rysownika-Pisarza zaprojektowanego przez Szwajcara Henriego Maillardeta. Nie zrywało to jednak ich dalekiej łączności z alchemicznymi kontekstami ani nie rozwiewało faustycznych niepokojów, jakie budzili ci mechaniczni mieszkańcy doliny niesamowitego, zbyt inni a zarazem zbyt podobni do ludzi, by można było spojrzeć na nich obojętnym okiem. Jest w tym zatem pewien przemysłny paradoks, że Agnieszka Kurant wykorzystuje figurę automatonu, by zdekonstruować – a przynajmniej dać pod rozwagę – ideę indywidualnego autorstwa. O ile tradycyjne automaty opierały się na iluzji, że maszyna jest twórcza, to w przypadku automatów Kurant mamy do czynienia z sytuacją odwrotną: podpis może dawać złudzenie, że został złożony przez istotę ludzką, podczas gdy w rzeczywistości stoi za nim zarządzany przez algorytm komputerowy proces. Osobowy artysta-stwórca ustąpić musi konwencji by tak rzec „panteistycznej” – autorstwo jest rozproszone, ale też poniekąd wszechobecne.

Nie jest to jedyny przypadek, w którym urodzona w Łodzi artystka nawiązuje do historii automatów. Sięgnijmy do ich dziejów zatem i my. W drugiej połowie

XVIII wieku na salonach sensację budził genialny robotyczny szachista, zwany Mechanicznym Turkem. Kilka dekad upłynęło, zanim wyszło na jaw, że to dzieło barona Wolfganga von Kempelena było mistyfikacją – „Kukła w tureckim stroju i z fajką w ustach siedziała nad szachownicą umieszczoną na dużym stole. System luster tworzył złudzenie, że stół ten jest widoczny ze wszystkich stron. Tak naprawdę jednak pod stołem siedział mały karzełek, będący szachowym ekspertem, i poruszał kukłką za pomocą sznurków”¹⁴ – nawiązywał do legendy tej maszyny Walter Benjamin w swoich *Tezach o filozofii historii*. Dla filozofa była to metafora teologii, która skrycie włada naszymi umysłami i tym samym zawiaduje dziejami. „Kukła zwana «materializmem historycznym» ma wygrywać za każdym razem. Zadanie to nie byłoby niewykonalne, gdyby na swe usługi wzięła teologię, która dzisiaj, jak wiadomo, jest brzydka i trzeba trzymać ją w ukryciu”¹⁵, konkludował Benjamin.

Kurant zdecydowała się skorzystać z pracy współczesnych mechanicznych Turków, tak bowiem – Amazon Mechanical Turk – zwie się internetowa platforma

crowdsourcingowa, która umożliwia firmom zlecenie do zdalnego wykonania prostych prac za groszowe kwoty i jest uznawana za jeden z elementów składających się na sprzyjający prekaryzacji globalny system. W serii *Linia produkcyjna*, poprzez ten serwis, zaangażowała do współtworzenia prac rysunkowych zleceniobiorców-prekariuszy z Azji i Afryki (skąd zazwyczaj pochodzą amazonowi *turkers* – „Turkowie”), z których każdy – nie wiedząc nic o działaniach pozostałych ani o tym że uczestniczy w tworzeniu dzieła sztuki – narysował komputerową myszką jedną linię. Zakomponowanie ich na płaszczyźnie powierzono algorytmowi. Im powstające w ten sposób obrazy są gęściej zakreskowane, tym bardziej przypominają czarne kwadraty. Oczywistym – i uzasadnionym – skojarzeniem dla tych kompozycji jest twórczość Kazimierza Malewicza, ale być może owocniej byłoby zestawzić je z *quadratum nigrum* Roberta Fludda, zamieszczonym w kosmogonicznym traktacie tego alchemika i różokrzyżowca trzy wieki przed dokonaniem twórcy suprematyzmu. Nie jest to figura jednolicie zaczerniona, składa się raczej z gęstej tkanki pojedynczych linii. Każdy z boków figury opatrzone łącińską



Agnieszka Kurant, *Semiotic Life*, 2022. Fot. Mathias Völzke. Dzięki uprzejmości artystki.



Agnieszka Kurant, *Post-fordyt*, od 2019. Fot. Krzysztof Smaga.
Dzięki uprzejmości artystki.

inskrpcją *et sic in infinitum* – „i tak dalej w nieskończoność”. Fluddowski kwadrat miał być figurą przedustawnego chaosu, gęstwy materii pierwszej oczekującej na boskie „niech się stanie”¹⁶. W tym sensie jest zarówno próbą reprezentacji nieskończoności, jak i emblematem genezyjskim, odnoszącym się zarówno do stwórczości, jak i, pośrednio, mocą rozciągnięcia tego pojęcia na rzeczywistość artystyczną, także twórczości. Kolektywny akt twórczy – bo taki interesuje Agnieszkę Kurant – jest niewątpliwie rzeczywistością chaotyczną, złożoną z przypadkowych oderwanych gestów, dla których instancją spajającą jest „ślepy” algorytm. Ludzkie rozproszone działania, zredukowane do prekariackiej, wyzutej ze świadomości celu aktywności, dającej zarobek na poziomie kilku centów, plasują się na antypodach narracji o genialnym kreatorze. Dzieło – jeśli uznamy, że to w ogóle dzieło – wydarza się tu niejako przypadkiem, a to, co widzimy, przypomina bardziej rzeczywistość ekranu czy interfejsu, który wizualizuje niewidzialne procesy, unaocznia mapę symptomów mikroskopijnych poruszeń, przypadków, procesów. Oczywiście opowieść Agnieszki Kurant, badaczki „ekonomii niewidzialnego”, to rzecz o sprawczości i pewnej chytrności rynku – nie tylko w dobie rozwoju cyfrowych technologii.

Nie jest nowiną, że współczesny zglobalizowany rynek w oczach wielu nabiera pewnych cech bóstwa: niewidzialny, niepochwytany, kapryśny, wszechobecny, niepoliczalny i przemożny, decydujący o losie w zasadzie całej ludzkiej populacji, którą potrafi tak karać, jak i nagradzać, wzniosły matematycznie i dynamicznie. Skojarzenia z bóstwem mogą być równie uprawnione, jak te akcentujące podobieństwa z romantycznie pojmowaną naturą – jak w ujęciu Luke’a White’a, w którym oba zjawiska łączy bezforemność, zmienność i zdolność do generowania wstrząsów¹⁷. Jak podkreśla Kurant, natura globalnego rynku jest widmowa, co ujawnia się również w transformacjach tak istotnego pojęcia teorii ekonomicznych, jakim jest wartość dodatkowa. Nie od dziś wiadomo, że istota sukcesu

ponadnarodowych przedsięwzięć, takich jak Facebook czy Google, polega na osiągnięciu wartości dodatkowej dzięki wykorzystaniu strategii *playbor*¹⁸ – to hybrydowe pojęcie znamienne dla czasów, w których „udział w mediach społecznościowych stał się smarem cyfrowej gospodarki”¹⁹, ukute zostało na określenie aktywności, w której zaciera się granica pomiędzy zabawą (*play*) a pracą (*labor*). W ten sposób dokonuje się kolejny etap dematerializacji pracy i jej finansowego ekwiwalentu. Dość makiaweliczny, gdy mu się bliżej przyjrzeć, zabieg, jakim zdaje się być przewekslowanie pracy w zabawę, pozwala na korzystanie z owoców pracy wykonywanej, jak podkreśla Kurant, nieświadomie. Ten nieustanny ruch, generujący *surplus*, w jej pracy A.A.I., o tytule będącym skrótem od *Artificial Artificial Intelligence* (a więc sztuczna sztuczna inteligencja), obrazują termity. Owady te, jak utrzymuje artystka, gatunek, wraz z ludzkim, najbardziej rozwinięty, jeśli wziąć pod uwagę społeczną organizację pracy, wykazują jednak w swej „ekonomii” zasadniczą różnicę:

To społeczeństwo klasowo-kastowe z podziałem na robotników, żołnierzy, farmerów hodujących grzyby wewnątrz kopców i budujących spichlerze, służbę medyczo-pielęgniarską. Termity tworzą społeczeństwo oparte na klasie robotniczej i ludzko podobne do społeczeństwa ludzkiego, istnieje jednak podstawowa różnica: społeczeństwa zwierząt nie produkują nadwyżki. Wytwarzają dokładnie tyle żywności oraz infrastruktury (kopców), ile potrzeba²⁰.

Niewielka interwencja artystyczna sprawia jednak, że insekty zaczynają wytwarzać, nieświadomie właśnie, coś na kształt sztuki. Kurant podmienia wykorzystywany przez miliony termitów materiał, służący im do budowy „wyglądających niczym monumenty lub ruiny jakichś cywilizacji – piramidy, Angkor Wat lub Sagrada Familia”²¹ termitier, na barwne minerały i metale, dzięki czemu powstają niespotykane w przyrodzie niebieskie, czerwone, zielone, czarne kopce. Ta artystyczna interwencja w życie owadziej populacji jest oczywiście próbą unaocznienia niematerialnej, abstrakcyjnej wartości, tworzonej przez niepoliczalną masę. Kurant nie pozostawia złudzeń – w tej fascynującej i przytłaczającej zarazem, nieświadomej masie partycypujemy i my.

Już te kilka przywołanych prac ukazuje, że wiodącą strategią artystyczną jest w przypadku Agnieszki Kurant „uczynić widzialnym to, co niewidzialne”, przy czym pojęcie „niewidzialnego” należy rozumieć co do zasady niemetafizycznie. Albo raczej postsekularnie, bo też metafizyka, czy wręcz teologia, jak w Benjaminowskiej metaforze, działa tu jako układ odniesień, formuła myślenia i strukturalna analogia. Ta metoda wizualizacji nieco przypomina negatyw, ewentualnie działanie w diagnostyce rentgenowskiej środka kontrastowego, który wprowadzony do organizmu uwidacznia strukturę tkanek. Sama artystka lubi zaś sięgać po metafory alchemiczne. Niewątpliwie jej działanie ma rys

transmutacyjny, choć raczej w desublimacyjnym wymiarze – uobecnia się tu to, co wyjściowo niematerialne. Przy całej świadomości, że w naszym świecie na *Lapis philosophorum* raczej nie ma co liczyć, prędzej napotkamy *Postfordyt* (2020) – „sztuczny” kamień, powstały wskutek trwającej przez dekady sedimentacji kolejnych warstw farby na konstrukcjach, na których malowano w Detroit samochody produkowane w zakładach Forda. Czasem owa „negatywność” sprawczej fikcji jest dość dosłowna, jak w *Mapach wysp fantomowych* (2011), przedziwnej mapie świata, na której nie pokazano znanych nam konturów lądów, uwzględniono natomiast różne wyspy, które choć doczekały się swoich nazw, a niekiedy nawet toczono o nie krwawe spory, to w rzeczywistości nigdy nie istniały – poczęły się jako efekt bujnej wyobraźni podróżników lub błędu kartograficznego (zresztą kategoria błędu odgrywa istotną rolę w myśleniu twórczyni, której wystawa z 2021 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi nosiła nazwę *Erroryzm*). Kurant to artystka „nicująca”, nie tyle jednak wywracająca na nice, co ukazująca tyle, co nic. Nic, za które ludzie gotowi są zapłacić żywym pieniądzem, zdrowiem, a czasem życiem.

To, co imaginacyjne i wymaginowane – czy może jak podkreśla artystka „fikcyjne” – oddziałuje na rzeczywistość nie mniej niż to, co „rzeczywiste”. Być może w istocie „Realne musi przybrać postać fikcji, aby dało się o nim myśleć”, jak zauważył Jacques Rancière²². Wyobrażona wyspa może być przedmiotem pożądania, *Placebo* (2018)²³ jest w stanie pozytywnie wpływać na nasze zdrowie, a działki na Księżycu funkcjonować jako atrakcyjny obiekt spekulacji. *Milczenie jest złotem*, więc Kurant kompiluje ścieżkę dźwiękową z chwil zawieszenia głosu, zamilknięć, pauz retorycznych, wyciętych z przemówień Winstona Churchilla, JFK, Hitlera, Georges’a Pompidou czy Fidela Castro. Odpowiednio skontekstualizowane momenty milczenia, które jak wiemy od późnoantycznego nauczyciela retoryki zwanego Pseudo-Longinosem, „jest wielkie, wznioślejsze od wszelkich słów”²⁴, mogą wybrzmiewać grozą nienawistnej paranoi (Hitler) lub doniosłością historycznego rozpoznania (Churchill mówiący – i milczący! – w Fulton o żelaznej kurtynie), mogą też być materią artystycznej realizacji lub przekładać się na wymierne wskaźniki, np. wyborcze słupki. Książki znane jedynie z kart innych książek współkształtują nasze mentalne uniwersum, dlatego też artystka materializuje je w postaci *Widmowej biblioteki* (2011–2012), w której zyskują one okładki, a nawet numery ISBN – tak jakby mogły być wprowadzone do księgarskiego obrotu.

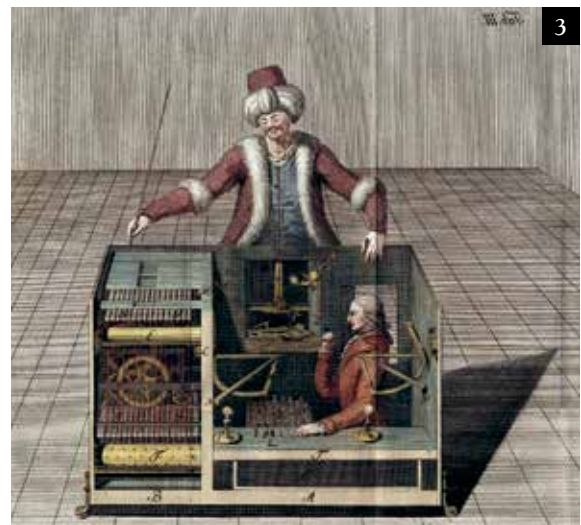
„Fikcje są klejem społecznym”²⁵ – mówi artystka. A jej sztuka byłaby nie tyle tworzeniem fikcji, co krystalizacją fikcjonalnego w wizualnej i niekiedy haptycznej metaforze. Jeśli już, fikcjonalność przynajmniej części tych prac przejawia się na innym poziomie. Owszem, przypominają one obiekty znane z galerii i muzeów, ale nic tu nie jest tym, czym się wydaje. Jeśli, jak utrzymuje Jean-Luc Marion, „paradoks bierze się z ingerencji czegoś niewidzialnego w widzialnym”²⁶, prace te można określić

jako iście paradoksalne. Pokryta miedzią i niklem rzeźba *Assembly Line* (2017) tylko z pozoru jest zakorzenionym w języku modernizmu studium okrągłych form – w istocie jest wydrukowanym na drukarce 3D metaportretem (czy też, jak chce artystka, portretem kolektywnym), na który złożyło się tysiące zdjęć *selfie* osób świadczących swoje usługi za pośrednictwem Amazon Mechanical Turk, anonimowych wizerunków przekształconych przez algorytm w trójwymiarowy obiekt; nieco ironicznym pomnikiem apetytu korporacji na umieszczane przez nas w sieci dane. Seria *Conversions* (2019, 2020) to tylko powierzchownie abstrakcyjne obrazy ukazujące napięcia pomiędzy barwnymi plamami – są one przede wszystkim zmieniającą się na naszych oczach, ciekłokrystaliczną wizualizacją emocji ujawnianych na Twitterze (X), znów wykonaną przy użyciu sztucznej inteligencji. Te prace są z jednej strony wizualnie abstrakcyjne, lecz pod innym względem do bólu mimetyczne – odzwierciedlają często przesłepianą rzeczywistość stosunków społeczno-ekonomicznych. Przesłepianą, bo rozgrywającą się poza reżimem naszego widzenia, bo zbyt wieloczynnikową, bo proces trudniej upojęciowić niż rzeczy: to rzeczywistość drobnoustrojów, zwierząt, anonimowych ludzkich aktorów, abstrakcji, takich jak prawa, wierzenia, emocje, a także przyszłość.

Ta ostatnia także bowiem nie jest w stanie wymknąć się przemianie w towar. Jej przepowiadanie – podkreśla Kurant – to od wieków intratny interes i jeszcze jedno miejsce, w którym magia łączy się z ekonomią – przyszłość przepowiadają bowiem nie tylko wróżbici i wieszczki, ale – w racjonalnym kostiumie – liczne i wpływowe podmioty gospodarcze, przygotowujące np. analizy ryzyka lub symulacje trendów czy koniunktur. Wydanie „New York Timesa” z 29 czerwca 2020 roku można było wziąć do ręki – i to już 12 lat przed tą datą. Egzemplarz gazety z przyszłości został stworzony przez artystkę dzięki zaangażowaniu profesjonalnego jasnowidza, którego prorocstwa nowojorscy dziennikarze ubrali w formę artykułów. Numer ludzako przypomina oryginalny amerykański dziennik. Jeden szkopuł – po wzięciu gazety do ręki tekst zniknął, wykonano ją bowiem z termoczułego papieru. Dziś, kilka lat po fikcyjnej dacie wydania, gazeta z przyszłości to już przeszłość. Być może na przyszłość, która zawsze „już nadeszła”, nie sposób się przygotować.

Kapitalizmowi udało się coś, co pozostaje jak na razie tylko marzeniem autorów science-fiction: przeniesienie bogactwa z przyszłości do teraźniejszości. Cały nasz materialny świat zbudowany dzięki pieniądзом opartym na długu jest światem z przyszłości. Nasze bogactwo nie odpowiada wcale naszemu obecnemu stanowi realnego posiadania, ale stanowi przyszłemu, który będzie dopiero faktem, gdy na nie zapracujemy, czyli spłacimy kredyt²⁷

– pisze Jan Sowa w tekście towarzyszącym wystawie Kurant. Także algorytmy nie są gotowe na to, by przewidy-



1. Agnieszka Kurant, *Mapa wysp fantomowych*, 2011. Dzięki uprzejmości artystki.

2. Agnieszka Kurant, *Koniec podpisu (The End of Signature)*, 2015. Fot. Kristopher McKay. Dzięki uprzejmości artystki.

3. *Mechaniczny Turek*, ilustracja w: Joseph Friedrich Freiherr zu Racknitz, *Über den Schachspieler des Herrn von Kempelen und dessen Nachbildung*, Lipsk oraz Drezno, 1789.

4. Agnieszka Kurant, *A.A.I.*, od 2014. Dzięki uprzejmości artystki.

5. Agnieszka Kurant wraz z Johnem Menickiem, *Linia produkcyjna*, 2016. Fot. Anna Zagrodzka © Muzeum Sztuki, Łódź. Dzięki uprzejmości artystki.

wać przyszłość. Kreują ją z danych i tendencji przeszłych, ich modele nieodporne są nie tylko na pojawienie się tak zwanych czarnych łabędzi, ale i pomniejszych, pozornie nieistotnych czynników, które mogą zmienić trajektorię. Można pójść o zakład, że drzewko bonsai rozwinie się w przyszłości na różne sposoby, ale nie tak, jak przewidział to algorytm (*Semiotic life*, 2022/23). Tak jak wczytujące się w dotychczasową twórczość i teksty Agnieszki Kurant czaty GPT nie przewidziały raczej prac, jakie wymyśliłaby w przyszłości: „Być może algorytmy ujawniały pomysły na dzieła sztuki odrzucone przez nieświadomość artystki, lecz odzwierciedlające to, co jest możliwe”²⁸. I z tych przepowiedni powstały obrazy. Jak na razie „szachistka” ukryta w konstrukcji Mechanicznego Turka ma się chyba całkiem nieźle. Mit indywidualnego twórcy jest jednak zjawiskiem dynamicznym, a jego przyszłość niepewna, pod czym możemy się chyba podpisać – niekoniecznie przy użyciu automatonu.

Przypisy

- 1 Hans Belting, *Obraz i kult*, przeł. Tadeusz Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 5.
- 2 Roland Barthes, *Śmierć autora*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1999, nr 1–2 (54–55), s. 247–248.
- 3 AS (oprac.), *Koniec podpisu*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzielo/agnieszka-kurant-koniec-podpisu>.
- 4 Minsoo Kang, *Sublime dream of living machines. The Automaton in the European Imagination*, Harvard University Press, Cambridge–London 2011, s. 84.
- 5 Tamże, s. 84–85.
- 6 Henry Cornelius Agrippa of Nettesheim, *Three Books of Occult Philosophy*, przeł. James Freake, Llewellyn Publications, St. Paul–Llewellyn 2000, s. 134. Cyt. za: Minsoo Kang, *Sublime dream...*, dz. cyt., s. 86.
- 7 Miguel de Cervantes Saavedra, *Przemysłny rycerz Don Kichot z Manczy. Część II*, przeł. Wojciech Charchalis, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2020, s. 550–551.
- 8 Minsoo Kang, *Sublime dream...*, dz. cyt., s. 89.
- 9 William R. Newman, *Promethean Ambitions. Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2004, s. 204.
- 10 Peter Plaßmeyer, *Androiden des 18. Jahrhunderts. Sich selbst bewegend Automaten und der Versuch der perfekten Imitation* [w:] *Der Schlüssel zum Leben. 500 Jahre mechanische Figurenautomaten* (katalog wystawy), red. Peter Plaßmeyer, Igor Jenzen, Hagen Schönrich, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2002, s. 83.
- 11 Tamże, s. 85.
- 12 La Mettrie przywołuje wprost maszyny Jacques’a de Vaucansona w swych wywodach. „Widzimy, że jest tylko jedna substancja we wszechświecie, a najdoskonalszym jej wytworem jest człowiek. Ma się on tak do małpy i zwierząt najbardziej inteligentnych, jak planetarny zegar wahadłowy Huygensa do zegara Juliana Le Roy. Jeśli trzeba było więcej przyrządów, więcej kółek i sprężyn dla zaznaczenia ruchów planet niż do wskazywania i wybijania godzin; jeśli Vaucanson włożył więcej sztuki w konstruowanie *Fleciśty* niż *Kaczki*, to jeszcze bardziej musiałby się przyłożyć do *Mówiącego* – automatu, którego zbudowanie nie może być uważane za niemożliwe, zwłaszcza gdyby do tego się

- wziął nowy Prometeusz. [...] Nie myślę się wcale utrzymując, że ciało ludzkie jest zegarem, ale zegarem ogromnym [...]”. Julien Offray de La Mettrie, *Człowiek maszyna*, [w:] tegoż, *Dzieła filozoficzne*, przeł. Marian Skrzypek, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2010, s. 294–295.
- 13 Szerzej o tym: Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk, Beata Łazarz, *Sztuka i sztuczna inteligencja. O potrzebie zerkania zezem*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2021, nr 4, s. 100–120.
 - 14 Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, [w:] tegoż, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 413.
 - 15 Tamże.
 - 16 Przypomina o nim artysta Jakub Woynarowski w swoim projekcie *Novus Ordo Seclorum*. Zob. np. tegoż *Novus Ordo Seclorum. Nowy Porządek Wieków*, Muzeum Regionalne, Stalowa Wola 2018, autorski tekst wprowadzający, strony nienumerowane. Zob. także Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk, *Paranoja kontrolowana?*, [w:] tegoż, *Gorączka i popiół. Imaginaria nowej sztuki*, Pasaże, Kraków 2023, s. 99–116.
 - 17 Luke White, *Damien Hirst’s Shark: Nature, Capitalism and the Sublime*, „Tate Papers” 2010, nr 14, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828>.
 - 18 *Działki na Księżycu*, z Agnieszką Kurant rozmawia Jaś Kapela, „Art & Business” 2014, nr 10, s. 72.
 - 19 Trebor Scholz, *Playbor*, repozytorium Schott’s Vocab na stronach „New York Times”. <http://schott.blogs.nytimes.com/2010/03/12/playbor/>.
 - 20 *Działki na Księżycu...*, dz. cyt., s. 72.
 - 21 Tamże.
 - 22 Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. Maciej Kropiwnicki, Jan Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 104.
 - 23 Praca w formie witryny z zaprojektowanymi przez artystkę opakowaniami fikcyjnych medykamentów, wzmiankowanych w różnego rodzaju tekstach kultury. Opakowania wypełnione zostały tabletkami placebo.
 - 24 Pseudo-Longinos, *O górności*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. Tadeusz Sinko, Ossolineum, Wrocław 1951, s. 102.
 - 25 Marcin Polak, *Fikcje są klejem społecznym. Rozmowa z Agnieszką Kurant*, „Miej Miejsce”, <http://miejmiejsce.com/sztuka/fikcje-sa-klejem-spoecznym-rozmowa-z-agnieszka-kurant/>.
 - 26 „*Le paradoxe naît de l’intervention dans le visible de l’invisible*”. Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, la Différence, Paris 1991, s. 12.
 - 27 Jan Sowa, *Dług, czyli widmo bogactwa*, „Notes na 6 tygodni” 2012, nr 76, s. 127.
 - 28 Broszura towarzysząca wystawie *Erroryzm* w Muzeum Sztuki w Łodzi (11 czerwca 2021 – 7 listopada 2021), <https://msl.org.pl/sites/msl/files/aktualnosci/Errorizm-accessible-brochure.pdf>.