

W „nowomediałnym labiryncie”, czyli jak ochronić sztukę w epoce nowych mediów



MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA

„Ready mades” Duchampa mogą być niewiele warte jako dzieła sztuki, lecz są czymś bardzo wartościowym dla teorii sztuki.

George Dicke

Nie trzeba nikogo przekonywać, że w ostatnim ćwierćwieczu technologia, a wraz z nią nowe media cyfrowe w sposób zasadniczy zmieniły charakter sztuki, podważając jej tradycyjne, materialne podstawy i jej tradycyjny rynek określany przez system muzealno-galeryjny. Podstawowe cechy nowych mediów: wirtualność, multimedialność, interaktywność, decentryzacja wytwarzania i emisji przekazu spowodowały wiele istotnych pytań, wśród których wyjściowe jest pytanie o nową definicję sztuki, o jej status ontologiczny, wreszcie o sam proces twórczy.

Rodzi się pytanie: czy w przypadku sztuki interaktywnej, wraz z jej „niedokończonością”, mamy w ogóle do czynienia z dziełem sztuki? Czy raczej z nowym typem dzieła sztuki, które jest formą komunikacji? Jak traktować dzieło sztuki wykreowane w sieci komputerowej, nie jak dotąd, od wieków, w formie materialnej, a w postaci cyfrowej? Jak odnieść się do zakwestionowania przez media cyfrowe dotychczasowych parametrów artystycznych i wyznaczników estetycznych? Czy funkcjonujące dotąd kryteria powszechnie stosowane w odniesieniu do dzieł sztuki, zwłaszcza takie jak oryginalność i unikatowość, definitywnie należą już do przeszłości? Więcej, skoro media cyfrowe – a doświadczamy tego wszysce na co dzień – rozwijają się z błyskawiczną prędkością, czy sztuka powstająca w ich ramach ma szansę na przetrwanie? Pojawia się też pytanie o to, czy i w jakiej mierze „stara sztuka”, „wielowiekowa tradycja” wytrzyma konkurencję z najnowszymi mediami. Przecież artyści wykorzystujący w swych pracach najnowsze technologie nadal pozostają spadkobiercami sztuki dawnych mistrzów. Jaki jest więc ów nowy status artysty w kulturze mediów interaktywnych?

Odpowiedzi na te zupełnie podstawowe i pochodne od nich pytania doczekały się już bogatej literatury przedmiotu, także na gruncie polskiego medioznawstwa. W tym kontekście książka Elżbiety Wysockiej *Wirtualne ciało sztuki. Ochrona*

i udostępnianie dzieł audiowizualnych jest jednak pozycją zupełnie wyjątkową. Podejmuje ona zasygnalizowane wyżej problemy oraz szereg innych zagadnień z całkiem nowej, oryginalnej, a przy tym zorientowanej praktycznie perspektywy. Wysocką interesuje sytuacja, w jakiej (w kontekście sztuki nowych mediów cyfrowych) znalazł się współczesny konserwator dzieł sztuki, muzealnik, archiwista, kurator. Tradycyjne strategie ekspozycyjne, a także metody konserwacji i restauracji dzieł sztuki trudno zastosować w odniesieniu do dzieł powstających w mediach cyfrowych. Autorka pokazuje więc zasadniczy przełom w postrzeganiu utworu artystycznego w kontekście jego materii, który spowodował także wiele zmian w teorii i praktyce m.in. konserwatorskiej.

A zatem w jaki sposób konserwator, muzealnik, archiwista, ale także kurator wystawy powinien postąpić w stosunku do dzieł sztuki wykreowanych przy użyciu nowych technologii? Jak powinien się zachować w sytuacji, gdy nie ma już do czynienia z tradycyjną rzeźbą, obrazem namalowanym na płótnie, freskiem, mozaiką, ale z dziełami sztuki powstałymi w kręgu mediów cyfrowych? To podstawowe dla tej książki zagadnienie Elżbieta Wysocka wprowadziła w kontekst rewolucji technologicznej XX w., która spowodowała przewartościowanie materialnej podstawy dzieła. Nie chodzi przy tym tylko o zmianę sposobu zapisu czy prezentacji; zmienił się także proces twórczy i sama materia dzieła. W ostatnich dwóch dekadach na naszych oczach powoli znikają z rynku audiowizualnego technologie analogowe, a wraz z nimi ludzkie kompetencje i umiejętności związane z filmem analogowym, podobnie jak sprzęt i urządzenia związane z technologią analogową (kopiarki, stoły montażowe).

Intencją autorki deklarowaną już we wstępie jest rozpoznanie i *pokazanie przełomu w postrzeganiu istoty dzieła sztuki w kontekście jego materii, a także tego, co jest przedmiotem pracy konserwatora i kuratora* (s. 9). Przytoczone na wstępie słowa George’a Dicke’a, na które powołuje się także Elżbieta Wysocka, są nawiązaniem do tego przełomu, a jednocześnie odwołaniem do doświadczeń awangardy lat 20., której poszukiwania zmieniły tradycyjne wyobrażenia na temat przedstawiania i wyrażania w sztuce.

Z pozoru, ale tylko z pozoru, książka może robić wrażenie publikacji dla wąskiego kręgu specjalistów. Tymczasem, mimo iż bardzo erudycyjna, to praca przeznaczona dla szerokiego grona odbiorców, odwołująca się do zagadnień z kręgu historii i teorii sztuki, teorii konserwacji, przywołująca przykłady znane dobrze każdemu użytkownikowi mediów cyfrowych. Przede wszystkim jednak – określająca w konkretny sposób strategie ochrony i restauracji mediów elektronicznych i filmu.

Tym, co wydaje się w tego typu pracy rzeczą bardzo trudną, jest odnalezienie właściwej proporcji między niezbędnym wprowadzeniem w skomplikowaną materię zagadnienia z perspektywy historii sztuki a przedstawieniem własnej koncepcji najnowszych nowoczesnych strategii. Autorka doskonale rozkłada te proporcje. W sposób syntetyczny, ale niezatracający wnikliwości ujęcia, wprowadza czytelnika w wybrane historyczne sposoby spojrzenia na definicję dzieła sztuki wobec jego materialności, by następnie przejść do prezentacji takiego spojrzenia na materię sztuki, które będzie uwzględniać zmiany technologiczne, a wraz z nimi dostępne – dziś już powszechnie wykorzystywane przez artystów, uwolnione od balastu tradycji – technologie. Film, telewizja, wideo, media cyf-

rowe pozwalały zerwać z istniejącymi kanonami, stworzyły nowe estetyki i nowe sposoby ekspresji twórczej.

Intencją Elżbiety Wysockiej jest także, jak pisze, *wypełnienie luki komunikacyjnej między kręgiem artystów stosujących nowe technologie a światem archiwów i muzeów, których misją jest utrwalenie obiektów kultury. Debata nad trwałością elektronicznych dzieł sztuki może być bowiem przydatna także dla artystów* (s. 10). Równie wnikliwie autorka przedstawia zagadnienia związane z teorią konserwacji, restauracji obiektów artystycznych, by następnie przejść do rewizji myśli konserwatorskiej wobec dzieł o małym współczynniku materialności.

Najobszerniejszą część książki zajmują rozważania związane z filmem, najstarszym medium omawianym w tej publikacji, które coraz szybciej przenosi się do świata cyfrowego w sferze produkcji, rekonstrukcji, archiwistyki, co z kolei stanowi nieustanne wyzwanie dla archiwów filmowych.

Za niezwykle cenny wątek omawianej książki uważam rozważania dotyczące etyki konserwatora/restauratora, archiwisty. Problem to nie nowy i niekoniecznie związany z medium cyfrowym. Od dziesięcioleci stawali przed nim restauratorzy filmów pozostawieni sam na sam z kopią starego filmu: niekompletną, kilkoma kopiami tego samego filmu inaczej zmontowanymi, kopią z wyraźnymi śladami ingerencji producenta, cenzora czy po prostu właściciela kinematografu, kopią przygotowaną z myślą o różnych miejscach (krajach) dystrybucji, wersją reżyserską, kopią „premierową”, tzn. wersją, którą widziała pierwsza publiczność, a która w dalszej eksploatacji uległa zmianie. Przykłady takich skomplikowanych sytuacji i relacji między dziełem a jego kopią można mnożyć w nieskończoność.

Technologia cyfrowa wprowadziła do zagadnienia rekonstrukcji filmu dodatkowe możliwości, pozwalając w pełni kontrolować proces tworzenia obrazu, począwszy od manipulacji obrazem z poziomu pojedynczej klatki. Wobec tych możliwości pragmatyka postępowania z dziełem, a w niej zagadnienia etyczne nabierają szczególnego znaczenia. Czy dokonując rekonstrukcji cyfrowej, nie ingerujemy (a jeśli tak, to w jakim stopniu) w tożsamość dzieła, jego podstawowe właściwości estetyczne?

Wraz z możliwościami rekonstrukcji cyfrowej mnożą się nowe pytania, również te dotyczące filmów bardziej nam współczesnych. Nowe technologie służą także do ratowania filmów, których taśma ulega (uległa) znaczącej degradacji, a wykorzystana przy ich produkcji technologia dzisiaj praktycznie nie istnieje. Co zrobić z wąską paletą barw najstarszych filmów kolorowych? Jak postąpić z dalece niedoskonałą estetyką barwną taśmy ORWO? Czy należy uznać je za cechę historyczną, czy też „poprawiać” zgodnie ze wspaniałymi, niemal nieograniczonymi możliwościami współczesnej techniki?

Te fundamentalne pytania związane z rekonstrukcją filmu pojawiły się dopiero na przełomie lat 70. i 80., gdy zdano sobie sprawę, jak wiele filmów zostało bezpowrotnie zniszczonych, ile z nich pozostało w stanie szczątkowym, trudnym do rekonstrukcji. Dyskusje te podjęto ze zdwojoną siłą w związku z obchodami stulecia kinematografii w 1994 r. w Stanach Zjednoczonych (konferencja nowojorska) i w 1995 r. w Europie (konferencja paryska). Powrócono do nich w momencie, gdy w procesie produkcji oczywista stała się coraz częstsza rezygnacja z taśmy filmowej.

Rozważamy współcześnie subtelne zagadnienia rekonstrukcji cyfrowej filmu z zachowaniem tożsamości dzieła. W tym miejscu – jako ciekawostkę na prawach dygresji – warto przypomnieć, że nie tak dawno, bo w roku 1931 na Międzynarodowym Kongresie Filmowym w Paryżu, zwołanym pod auspicjami Międzynarodowego Instytutu Filmów Naukowych w Rzymie, nie przewidywano przechowywania wszystkich taśm filmowych, a i wybrane filmy nie miały być przechowywane w całości (!). Uznano, że tylko obrazy reprezentujące „pewien zasadniczy typ” lub obrazy o bardzo dużej wartości przechowa się w całości. Równocześnie bez zmużenia oka przyjęto, że „cała masa drobnych filmów z lat 1900-1910 jest niepotrzebna”. Z tego okresu postanowiono zachować tylko małą ilość rzeczy „typowych”, ważnych dla scharakteryzowania początków kina. W przypadku filmów artystyczno-rozrywkowych przewidywano zachowanie jedynie 15-25 tysięcy metrów taśmy z każdego roku, które zawierałyby np. przełomowe momenty w sztuce operatorskiej, zdjęcia wywołujące silne wrażenie etc. Ta nie tak dawno temu obowiązująca tendencja ogólnoeuropejska z dzisiejszego punktu widzenia jest nie tylko zaskakująca, ale i zatrważająca.

Powróćmy jednak do *Wirtualnego ciała sztuki*. Wspominałam wcześniej o możliwym bardzo szerokim kręgu odbiorców tej książki. Za jej kolejną wielką zaletę uważam umiejętne wprowadzanie czytelnika w istotę rozważanego zagadnienia z uwzględnieniem rozległego kontekstu historycznego. Jeśli więc autorka omawia technologie cyfrowe w produkcji filmowej, najpierw umiejętnie prowadzi czytelnika przez krótką i niezbędną historię przechodzenia filmu do domeny cyfrowej na wszystkich etapach powstawania dzieła filmowego. W podobny sposób prowadzi czytelnika przez tradycję ochrony dzieł filmowych czy tradycyjne metody konserwacji.

To przeszłość. A przyszłość? Interesuje nas w tym momencie przede wszystkim wykorzystanie cyfryzacji do ochrony dziedzictwa filmowego. Według Elżbiety Wysockiej digitalizacja wszelkich zapisów wykonanych na *nietrwałej taśmie nitro, barwnych taśmach octanowych oraz na różnych rzadkich i amatorskich formatach jest obecnie jedynym efektywnym sposobem dla zachowania tych zasobów. Niestabilność fizykochemiczna materiałów „nitro” powoduje, że pomimo idealnych warunków otoczenia nie da się zapobiec ich degradacji* (s. 168). Tak więc cyfrowa archiwizacja jest na razie jedyną szansą na długotrwałe zabezpieczenie filmu. Autorka *Wirtualnego ciała sztuki* nie poprzestaje jednak na rozważaniach teoretycznych, wprowadzając do wywodu wiele poglądowych egzemplifikacji.

O etycznych problemach konserwacji/restauracji kopii filmowej była już mowa. Elżbieta Wysocka prezentuje jednak czytelnikom niezwykle interesujący przypadek: analizę projektu digitalizacyjnego filmów non-camerowych Juliana Antonisza (w FilMOTECE Narodowej w latach 2011-2012 zdigitalizowano 20 z 36 filmów autorstwa Antonisza stworzonych bez użycia kamery). W tym konkretnym przypadku zbiegają się różne sygnalizowane wcześniej problemy: od technicznych po etyczne. O oryginalności rękodzielniczych filmów z domowej manufaktury Antonisza decydowała opracowana przez niego technika wydrapywania na taśmie filmowej 35 mm pojedynczych klatek. Nie wdając się w szczególności tej doprowadzonej do perfekcji techniki, dodajmy, że Antonisz w formułowanych kilkakrotnie manifestach określał swoje filmy obywatelnie

bez kamery jako „bezcenny oryginał”, „niepowtarzalne dzieło sztuki” w przeciwieństwie do „żałosnych fotokopii” kina komercyjnego. Za szczególnie interesujący przypadek w kontekście restauracji obrazu filmowego można zatem uznać film Antonisza *Kilka praktycznych sposobów na przedłużenie sobie życia* zawierający sekwencje non-camerowe, sekwencje aktorskie i sfilmowaną taśmę. Elżbieta Wysocka pokazuje, co zrobić, aby pogodzić konieczność digitalizacji z filmami non-camerowymi o cechach unikatów zbliżonego do idei oryginału w tradycyjnych dyscyplinach sztuki oraz z poglądami samego artysty. W odniesieniu do *Kilku praktycznych sposobów...* odpowiedź okazuje się zaskakująco prosta...

W przypadku restauracji estetyki ruchomego obrazu przy użyciu cyfrowych narzędzi rekonstrukcji kwestia uzyskania ostatecznego efektu nie zawsze jest jednak tak prosta. Przepisanie filmu na format cyfrowy niekoniecznie oznacza powrót do takiego kształtu filmu, jaki miał on w dniu premiery. Co zrobić z charakterystyczną dla danej epoki estetyką będącą świadectwem ograniczeń technologicznych? Zachować charakterystyczną dla danej technologii „patynę dawności” czy przystosować obraz do współczesnej estetyki, możliwości technicznych oraz przyzwyczajęń widza? Zaproponowane przez Elżbietę Wysocką rozwiązania pokazują, że żaden z dylematów, z którymi musieli się zmierzyć w swoim czasie konserwatorzy „tradycyjnych” dzieł sztuki, nie traci na aktualności.

Za ogromną wartość tej publikacji uważam nieustanne odwoływanie się autorki do przykładów restauracji konkretnych filmów. Każdy z nich jest nieco innym przypadkiem, wymaga indywidualnych decyzji konserwatorskich, szanujących i ocalających przede wszystkim tożsamość dzieła sztuki. Choć czasem – przy braku kopii wzorcowej i wiarygodnych wersji na nośnikach elektronicznych – trzeba postępować niestandardowo. Przykładem jest opisana przez autorkę analiza cyfrowego zabezpieczenia i rekonstrukcja filmu *Lotna*, która odbywała się pod nadzorem reżysera Andrzeja Wajdy; rekonstrukcja niezbędna wobec zniszczonego, rozwarstwionego barwnie negatywu i dupnegatywu obarczonego poważnymi błędami. Ten dalece niedoskonały materiał, z wszystkimi wadami, stanowił jednak od lat (czego doświadczali widzowie) źródło kopii eksploatacyjnych oraz kopii dla nośników elektronicznych. W konsekwencji działań opisanych przez Elżbietę Wysocką *restauracja była już nie tyle działaniem archiwistycznym, co raczej współczesną interpretacją cyfrową dawnego filmu* (s. 294). Kopia cyfrowa wygląda teraz bardzo współcześnie, *powstał film, którego nie byłoby w stanie stworzyć twórcy i technicy laboratoryjni z końca lat 50. Jak wyglądał „oryginał” – konstatuje Wysocka – trudno dziś dowiedzieć, a prowadzona pod kierunkiem reżysera restauracja w typie „producenckim” jest gwarancją realizacji jego oryginalnej lub obecnej (?) wizji* (s. 294). Co istotne, rekonstrukcja cyfrowa pozwala na niepodejmowanie ostatecznych decyzji. W tym konkretnym przypadku zachowano więc dwie wersje: „starą”, powstałą na bazie negatywu i wersję prezentującą współczesne spojrzenie autora na film zrealizowany kilkadziesiąt lat temu.

Wraz z zagadnieniem restauracji cyfrowej pojawiają się kolejne pytania o strategię przechowywania i opracowywania zbiorów archiwów filmowych. Jakie przyjąć reguły dla archiwizacji cyfrowej? Czy awaria systemu w świecie cyfrowym nie zagraża materiałom zdigitalizowanym? Czy bezpieczniejsza nie jest jednak (ulegająca rozmaitej degradacji) kopia analogowa, która stanowiła

przecież podstawową i „właściwą” formę zapisu utworu filmowego? W obliczu dynamicznego rozwoju technologii informatycznych trzeba mieć także na uwadze zmieniające się formaty zapisu obrazu i dźwięku, nietrwałość nośników, ich awaryjność, niekompatybilność. Dlatego też, w obliczu ryzyka przechowywania materiałów cyfrowych, pojawił się – akceptowany przez wielu archiwistów – pomysł archiwizacji odrestaurowanych cyfrowo filmów na taśmie filmowej. Nie tylko archiwa filmowe, ale wszystkie instytucje kultury gromadzące zbiory audiowizualne muszą w tej sytuacji zająć się coraz powszechniej dzisiaj prowadzoną archiwizacją cyfrową, ale także kontynuować tradycyjny model archiwizacji analogowych materiałów filmowych.

Kilkanaście lat temu pojawiła się sztuka wykorzystująca program komputerowy i zajmująca się medium Internetu. Wraz z nią rozsypały się wszystkie pewniki, stałe punkty pracy konserwatora czy kuratora sztuki. Autentyczność, oryginał, kopia, falsyfikat, replika – pojęcia te w żaden sposób nie przystają do „wirtualnego ciała obiektu cyfrowego”. W jaki sposób konserwować tak powstałe obiekty? Czy to w ogóle możliwe? Przecież chodzi o konserwację obiektów sztuki, które są zmienne, dynamiczne, zorientowane na proces, partycypacyjne, performatywne, „zawieszane w nieprzerwanym procesie stawania się”, ale i najbardziej podatne oraz wrażliwe na przedawnienie? Pojawiają się kolejne pytania natury bardziej ogólnej i szczegółowej: co stanowi o tożsamości dzieła w przypadku sztuki elektronicznej wykorzystującej stale zmieniające się technologie? Co decyduje o jego autentyczności oraz integralności? Co dzieje się z „oryginałem” danego artefaktu po przeniesieniu na nowy nośnik?

Praktykę konserwatorską i muzealniczą – pisze Elżbieta Wysocka – czeka rewolucja mentalna, bowiem nowe media poszerzyły sztukę konserwacji o nowe terytoria i strategie działania. Dalsza część książki przynosi analizę dostępnych środków ochrony i restauracji cyfrowej sztuki interaktywnej, zwłaszcza tej, która bazuje na sieci. Konserwator, który chce ochronić nowe obiekty elektroniczne, musi „uciekać w przyszłość”. Musi przewidywać i wyprzedzać dynamiczne zmiany zachodzące w zakresie technologii, tworzyć zespoły konserwatorskie z udziałem specjalistów z branży IT.

Ostatnią grupą zagadnień, na których skupia uwagę autorka, są strategie kuratorskie wobec sztuki audiowizualnej i performatywnej. *Wirtualne ciało cyfrowego obiektu* – pisze Elżbieta Wysocka – *jest odwrotnością zabytku kultury materialnej, dzieła sztuki w jej tradycyjnym zachodnioeuropejskim rozumieniu, tworem z innego świata – dwuznakową informacją, stanem namagnesowania domen magnetycznych – jest samą nietrwałością* (s. 424). Wszystkie dotychczasowe fundamentalne pojęcia wspomniane przy okazji pracy konserwatora – poczynając od „oryginału” i „kopii” – okazują się nieprzydatne w zderzeniu z mediami elektronicznymi, dzięki którym można nieskończoną liczbę razy zarówno klonować autentyk, jak i w sposób nieograniczony ingerować w obraz. I choć zapewne znajdą się archiwiści, którzy zawsze będą poszukiwać „źródła” w dziele elektronicznym, nadając mu domniemany status oryginału, autentyku, to – jak trafnie konstatuje autorka – *monolit materii sztuki został na zawsze zburzony* (s. 426).

Książka Elżbiety Wysockiej *Wirtualne ciało sztuki* jest wyposażona w przejrzystą, logiczną konstrukcję i świetnie napisana. To ważne, bo autorka – obok

propozycji przeformułowania refleksji o sztuce – wprowadza czytelnika w wiele bardzo szczegółowych, specjalistycznych zagadnień, które wyjaśnia jasno i czytelnie. To jedna z najważniejszych publikacji poświęconych sztuce współczesnej, które ukazały się w ostatnich kilkunastu miesiącach. Ważna dla historyków sztuki, filmu, archiwistów, konserwatorów, muzealników, dla tych, którzy pasjonują się możliwościami Internetu, nowymi mediami, sztuką najnowszą, słowem... niemal dla wszystkich.

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA

Elżbieta Wysocka, *Wirtualne ciało sztuki. Ochrona i udostępnianie dzieł audiowizualnych*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.