

„Przeszłość jest nieskończonym zbiorem możliwości”: rozmowa z Siegfriedem Zielinskim o an- archeologii mediów

Konstanty Szydłowski, Siegfried Zielinski

Tłum. Konstanty Szydłowski

Rozmowy

Konstanty Szydłowski

„Przeszłość jest nieskończonym zbiorem możliwości”: rozmowa z Siegfriedem Zielinskim o an-archeologii mediów

Konstanty Szydłowski: Jest Pan znany przede wszystkim jako archeolog mediów, a ściślej rzecz ujmując, jako an-archeolog mediów, ale jednocześnie jest Pan filmoznawcą, teoretykiem sztuki i jej związków z techniką. Pana pierwsza duża książka to *O historii kamery wideo*¹. W związku z tym chciałbym zapytać, jak ma się sprawa wideo dzisiaj?

Siegfried Zielinski: Czy mogę najpierw zrobić małą poprawkę? *O historii kamery wideo* nie była moją pierwszą ważną książką. Pierwszą, bardzo dla mnie ważną monografię, którą zresztą często dyskutowano, poświęciłem dziwnemu reżyserowi, za którym również w Polsce ciągnie się ciemna sława, czyli Veitowi Harlanowi². Przez wiele lat jeszcze jako student bardzo intensywnie zajmowałem się filmem i kinem niemieckiego faszystwu. Możemy do tego jeszcze wrócić w naszej rozmowie, jeśli Pan zechce. Chciałem wówczas dowiedzieć się, w jaki sposób artyści tworzyli takie filmy jak np. „Jud Süß”. Moją pracę magisterską poświęciłem powojennemu procesowi

Konstanty Szydłowski – kurator, teoretyk sztuki, tłumacz. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą kulturalnym zjawiskom związanych z głosem przed wynalezieniem fonografu. Ostatnio ukazał się jego artykuł w Hegel-Jahrbuch t. 19 (październik 2013) o głosie w filozofii Hegla w kontekście współczesnej teorii mediów. Kontakt: kostek.szydowski@gmail.com

1 S. Zielinski *Zur Geschichte des Videorecorders*, Spiess, Berlin 1985.

2 S. Zielinski *Veit Harlan. Analysen und Materialien zur Auseinandersetzung mit einem Film-Regisseur des deutschen Faschismus*, R.G. Fischer, Frankfurt am Main 1981.

przeciwko Harlanowi z powodu „zbrodni przeciw ludzkości”. O tym właśnie traktowała moja pierwsza książka, będąca socjologiczno-kulturowym badaniem artystycznej produkcji w warunkach dyktatury. Zmierzenie się z tym tematem okazało się dla mojej drogi intelektualnej bardzo ważne.

Wracając jednak do wideo. Ponad wszelką wątpliwość należałem wtedy w Europie do pionierów w kulturoznawczym podejściu do technicznych uwarunkowań i możliwości wideo. Zajmowałem się tym od lat 70. Już w 1985 roku, gdy ukazała się praca *Historia kamery wideo*, przywiązywałem do tej kwestii ogromną wagę. Wideo nie da się ująć w pierwszej kolejności jako coś, co ma technicznie wąsko zdefiniowaną formę, określoną niepowtarzalną technostrukturę, czyli np. że audiowizualne nagranie jest dostępne w formie elektromagnetycznie opracowanej taśmy i jako produkt przybiera postać kasety lub szpuli. Wideo nie można pojmować tylko w wąskim technicznym sensie, ale raczej jako specyficzną technikę kultury i – jak powiedziała by Michel Foucault – szczególnego rodzaju elementu r z ą d z e n i a. Wideo jako elementu r z ą d z e n i a zawsze mnie interesowało jako medium, w którym łączy się to, co wcześniej było zawsze od siebie oddzielone: nagrywanie i odtwarzanie czasowych lub, dokładniej, tylko w czasie istniejących informacji. Oznacza to, że między aktem nagrywania i odtwarzania nie ma procesu laboratoryjnego opracowania materiału albo, ujmując to w znaczeniu polityczno-ekonomicznym, nie ma złożonych uwarunkowań przemysłowych, które byłyby konieczne między nagraniem a odtworzeniem, dzięki czemu każdy, a przede wszystkim artysta lub artystka może posługiwać się tym medium w autonomiczny sposób. Ponadto wiąże się z tym jeszcze odpowiednie zwiększenie mobilności i łatwości obsługi samego medium. To były dla mnie najważniejsze cechy. A już w znacznie mniejszej mierze to, czy informacje zostały zapisane lub są zapisywane na analogowych płytach czy taśmach, cyfrowych kasetach, dyskach kompaktowych czy na DVD. To są techniczne cechy, które zmieniają się w zależności od rozwoju technologii.

Obecnie wideo jest prawie wyłącznie medium cyfrowym. Nośniki są inne, to zewnętrzne lub wewnętrzne dyski twarde, niemniej sam podstawowy charakter materialności i estetyki informacji wideo nie zmienił się. W odniesieniu do tego myślę o socjologicznych aspektach produkcji artystycznej, do których przywiązuję wagę, jak autonomia, niezależność, dostępność, poręczność. Nie powinniśmy zapominać, że pierwsze elektromagnetyczne pismo o sztuce zostało zainicjowane w socjalistycznym kraju, a mianowicie przez Gábora i Verę Bódy z Węgier³. Także i dzisiaj z przekonaniem mówię o w i d e o, chociaż zewnętrzna forma techniczna bardzo znacząco się zmieniła.

3 Chodzi o *Infermental – International – Fermentum – Mental*, pierwszy na świecie magazyn dystrybuowany na kasetach wideo, założony w 1980 roku przez węgierskich filmowców – Gábora i Verę Bódy. Zob. <http://monoskop.org/Infermental> (dostęp: 17.04.2014) [przyp. tłum.].

Czy istnieje współcześnie medium porównywalne z radiem z czasów Brechta? Narzędzie, które obudziłoby namacalną nadzieję na komunikację niesterowaną ani niekontrolowaną przez żadną zewnętrzną instancję i mogłoby służyć za podstawę politycznego oświecenia i swobodnego uczestnictwa w dyskursie publicznym wszystkich zainteresowanych. Innymi słowy, czy możliwe jest myślenie o utopii emancypacji mediów dzisiaj?

Dzisiaj jest to w każdym razie dużo trudniejsze. Wiąże się to z tym, że rozwój stał się dużo bardziej złożony, a myślenie utopijne już nie jest *en vogue*. Na pierwszy rzut oka widać, że wiele z tego, co Bertolt Brecht sformułował w swojej heurystyce radiowej w późnych latach 20. i wczesnych 30., daje się odnaleźć w Internecie jako rozbudowanym mass medium. Warunki, które postawił Brecht, a przynajmniej tak się wydaje, zostały spełnione. Odbiorcy stali się nadawcami. Każdy może wysłać określone materiały lub może stać się ich dystrybutorem. Jak to zreczenie sformułował Brecht, każdy ma możliwość powiedzieć wszystkim wszystko albo pokazać czy uczynić słyszalnym. Internet w znacznym stopniu to umożliwił. Do tej pory jednak pozostały niewyjaśnione i nierozwiązane wielkie polityczne i ekonomiczne kwestie, podobnie jak wielkie kwestie prawne i małe kwestie artystyczne. Wiemy, że dostępność nie znaczy, iż poszczególne osoby potrafią autonomicznie obchodzić się tymi środkami technicznymi, a w protokołach zawierają się hierarchie i struktury władzy, które są o wiele bardziej nieuchwytnie, trudniejsze do przejrzania i opanowania aniżeli porządek z końca lat 20. i z początku lat 30. odciskający się na kształcie programu radiowego. Chociaż wówczas tak samo mieliśmy do czynienia ze stosunkami politycznymi, które nie dawały się w prosty sposób opanować. Szczególną jakością dzisiaj jest z pewnością to, że miliony użytkowników udostępniają swoje intymne tajemnice systemowi przetwarzającemu gigantyczne ilości danych po to, żeby być lepiej obsłużonym i kontrolowanym. Perwersyjną tego konsekwencją jest to, że ci, którym dostarczano niegdyś informacje, dzisiaj sami siebie dostarczają, wraz ze swymi danymi, właścicielom banków danych działających na skalę globalną.

W przypadku wideo wyjątkowo trudno znaleźć jakiś dzisiejszy odpowiednik. Wideo istnieje nadal, zmieniła się tylko jego techniczna materialność i techniczne detale z nim związane. Jeszcze nigdy nie było tak lekkie ani tanie, nie było nigdy tak łatwo dostępne dla każdego jak właśnie teraz. Nagrywanie wideo stało się funkcją aparatów fotograficznych i ekranów komputerowych. Sprzęt, który rozwinął się we wczesnych latach 60., dzisiaj zradycalizował swoje cechy. Technika stała się niemal niezauważalna, jeszcze dokładniejsza i włączyła się jeszcze bardziej w systemy, w których artyści sięgają po rozmaite narzędzia. W związku z możliwościami dokumentacji niespokojnych i nieprzewidywalnych wydarzeń wideo stało się dzisiaj szybsze

i bardziej efektywne niż jakiegokolwiek inne medium, co czasem wykorzystują także artyści.

W nawiązaniu do taniaści medium, o której Pan wspomniał, dotyczy ona również wielu innych urządzeń, które mają możliwość nagrywania, współcześnie wypełniają życie codzienne i stały się wszechobecne. Czy nie ukrywa się w tej obecności nowa forma życia, czy może raczej jest to tylko pozorna nowość.

Myszę o tym w kategorii wzajemnego oddziaływania, które dotyczy stosunku kultury z jednej strony i technologii z drugiej. Na to pytanie mogę sensownie odpowiedzieć tylko w bardziej złożony sposób. Technika i kultura są współzależne. Oznacza to, że nasze współczesne możliwości zapisu nie spadły nagle z nieba, ale wyłoniły się z określonego, społeczno-technicznego rozwoju, który możemy przez ostatnie sto, powiedzmy sto pięćdziesiąt lat dosyć dobrze śledzić. Powszechna możliwość taniego i łatwego zapisu obrazów i dźwięków odbiła się na społecznym rozwoju i doprowadziła do postępującego urynkowania kolejnych aspektów życia, na czele ze skrajnym zindywidualizowaniem, lub – ujmując to w sposób negatywny – z wyodrębnieniem tych aspektów życia, w które przemocą próbowały ingerować systemy polityczne, jak niemiecki faszyzm albo dyktatura proletariatu komunistycznych partii, ale których nie udało im się całkiem opanować. To są tendencje, które w Europie dają o sobie bardzo intensywnie znać co najmniej od początku nowoczesności i które coraz bardziej zdołały się przebić. Odwrót wielkich idei i instytucji ustanawiających wspólnotę jako historyczna tendencja jest nie do zatrzymania. We wzajemnym oddziaływaniu zarówno polityczno-społecznych, jak i kulturalnych przemian sami wytworzyliśmy potrzebę wykonywania i przechowywania bezpośredniego zapisu ze zdarzeń, które możemy przeżywać, a z drugiej strony dostępne możliwości techniczne jeszcze bardziej tę potrzebę podsycały.

O co w istocie chodzi w przypadku nagrywania dźwięku i ruchomego obrazu? Powinniśmy o tym cały czas pamiętać, chodzi ostatecznie o to, a jest to wielki projekt nowoczesności, żeby człowiek był w stanie wyrwać coś z czasu. Nam June Paik fantastycznie to sformułował z sobie właściwą genialnością: „there is no rewind button on the betamax of life” [betamax życia nie ma guzika przewijania]⁴. Technika może obchodzić się z czasem jak z odwracalnym zjawiskiem, może nim manipulować, może go powtarzać, spowalniać i przyspieszać. Z czasem życia to nie jest możliwe. To jest centralny projekt

4 N.J. Paik *La vie, satellites, one meeting – one life*, w: *Video culture*, ed. J.G. Hanhardt, Visual Studies Workshop, Rochester 1986, s. 221.

nowoczesności, a techniki zapisu stały się niezwykle ważną jego częścią. Nie zapominajmy o tym, że ta cała historia nie zaczęła się dopiero wraz kinematografią końca XIX wieku, żeby osiągnąć szczyt swojego rozwoju w telewizji i Internecie. Jako badacz głębokiego czasu, jako an-archeolog zwykłem cofać się w znacznie dawniejsze czasy i wiem, że ta potrzeba możliwości zapisu tego, co naturalnie przeżywane, sięga o wiele dalej niż do XIX wieku.

Często podkreśla Pan, również i teraz, czasowy wymiar mediów w przeciwieństwie do klasycznej teorii mediów, które skupiają się na wymiarze przestrzennym, mówiąc o dystansie, o komunikacji A i B na odległość, o pokonywaniu przy tym granic regionów, państw itd., tzn., dla których czas jest tylko sposobem mierzenia szybkości, z jaką komunikat pokonuje przestrzeń, i jest w ten sposób wobec niej wtórny. Tymczasem dla Pana tak nie jest. Używa Pan zwrotu „wehikuł czasu”, by opisać medium, względnie media. W jaki sposób ma się idea głębokiego czasu do stosunków czasoprzestrzennych?

To jest naprawdę trudne pytanie. Jako ktoś, kto, mam nadzieję, cokolwiek zrozumiał, dlaczego fizyka kwantowa musiała, przynajmniej częściowo, unieważnić klasyczne stosunki fizyczne, zakładam, że przestrzeń i czas nie dają się od siebie oddzielić, tylko tworzą współzależny i nierozzerwalny związek. Kiedy mówię o przestrzeni, mówię zawsze o czasie, ponieważ nie mogę mówić o nich jako o dwóch, abstrakcyjnych, istniejących tylko dla siebie wielkościach. Doświadczenie życia i przyrody nie da się pomyśleć ani poza czasem, ani poza przestrzenią. To jest ważne założenie. Kładę taki nacisk na czas, ponieważ myślę, że dzięki wymiarowi czasowemu udało się pokazać w strukturach mediów, powiedzmy od około XVIII wieku, coś naprawdę nowego. Wszystko to, co z perspektywy mechaniki, optyki i chemii istniało jako materialność medium, stało się czymś zupełnie nowym w technomedialnych warunkach, ponieważ nagle uzyskało duszę, jak nazywam to na własny użytek. Rzeczy stały się elektryczne, zostały zelektryfikowane, a wreszcie elektroniczne. To jest dusza nowych mediów i dusza ta istnieje tylko w wymiarze czasowym. Za sprawą elektryczności rzeczy stały się procesami, częstotliwościami, a częstotliwość ruchem. Stały się one drganiem, czyli niczym innym jak widzialnym na powierzchni czasem. Oczywiście taki ruch odbywa się w zależności od co najmniej dwóch, trzech innych czynników, ale zmiana paradygmatu, która nastąpiła, była jednoznacznie krokiem, który technicznie włączył wymiar czasowy w media. Z tego powodu w odniesieniu do sztuki zawsze podkreślam, że w tej zmianie mamy do czynienia z pojmowaniem mediów jako strukturalnie opartych na czasie, jako rzeczy zorientowanych na proces, jak choćby film, który kształtuje się w czasie.

Jedna z największych filozoficznych ksiązek ostatnich dekad o kinie autorstwa Gilles'a Deleuze'a odnosi się właśnie do tego, a jej słynne tomy noszą

znaczące tytuły *Obraz-ruch* i *Obraz-czas*. Być może nie mamy teraz czasu, żeby przedyskutować różnicę między obrazem-ruchem a obrazem-czasem, ale ta filozoficzna perspektywa Deleuze'a była całkiem jednoznaczna. Wiemy, że w myśli Deleuze'a pojęcie *stawa* n i a s i ę odgrywa ważną rolę. To z kolei inny rodzaj odniesienia do tego, co dynamiczne, procesualne, co wyróżniło właściwie cały XX wiek. Jak to się dalej potoczy, trudno przewidzieć. Przyszłość jest dla nas niejasna. Albo jak powiada Emmanuel Lévinas: „Przyszłość jest tym, co inne”⁵. Być może istnieje coś takiego jak nowa zmiana paradygmatu na powrót do wymiaru przestrzennego, ale w tej chwili wydaje mi się, że taka zmiana mogłaby istnieć przede wszystkim w głowach diagramatologów i badaczy gier komputerowych.

W Archeologii mediów Sean Cubitt odszyfrowuje Pana zainteresowanie teorią mediów jako badanie gnostyckiego wymiaru nauki, ale Pan właściwie nigdy nie mówi bezpośrednio o gnozie. Jak osądza Pan takie stwierdzenie?

Oczywiście kryje się w tym coś kuszącego. Szczególnie, jeśli wyjść od tego, że odpowiedni naszym czasom wariant gnozy jest tym, co medialne. Wydaje mi się, że na to pytanie niebezpośrednio odpowiedzieliśmy w naszych studiach w ramach projektu Wariantologii⁶, które odbywały się przez ostatnie osiem lat w rozmaitych konstelacjach. Badaliśmy różne zjawiska, w których nauki rozwijają swoją własną medialność. Proszę pomyśleć np. o pracach fizyka kwantowego Arianny Borrelli, które są ważną częścią naszej wariantologicznej przygody⁷. Ta pochodząca z Rzymu badaczka traktuje jako media zarówno matematyczne formuły, jak i naukowe instrumenty, np. astrolabium. Na własny użytek zawsze tak o tym myślałem, ale nigdy nie uważałem za konieczne, by wprost to wyrazić. Jest ku temu jeszcze jeden ważny powód, który okazał się być zasadną kwestią, kiedy zacząłem o tym myśleć. Nie chciałem, żeby wszystko, co interesujące w zjawiskach pośredniczenia,

5 E. Lévinas *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Wydawnictwo KR, Aletheia, Warszawa 1999, s. 80.

6 Wariantologia (*Variantology*) to neologizm ukuty przez Siegfrieda Zielinskiego odnoszący się do międzynarodowego projektu rozwoju współpracy różnych dyscyplin naukowych i badań proponujących różne spojrzenia na problematykę mediów i komunikacji. W ramach projektu *Variantology* w latach 2005-2011 wydano 5 tomów antologii tekstów poświęconych zjawiskom dotyczącym mediów z perspektywy nauk ścisłych, muzykologii, historii technologii, sztuki, teologii, filologii itp. Zielinski obszernie wyjaśnia to pojęcie w dalszej części rozmowy.

7 Zob. A. Borrelli *The flat sphere*, w: *Variantology No. 2: on deep time relations of arts, sciences and technologies*, ed. S. Zielinski, D. Link, współpraca E. Fuerlus, N. Minkwitz, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2006, s. 145-166.

zostało zatopione czy zawłaszczone przez pojęcie medium czy mediów. Przez to, że współgranie sztuki, nauki i technologii pojęciowo zawarłem w neologizmie *Wariantologia* i uznałem te związki za warianty wielu innych możliwości, wielu naukowców mogło wziąć udział w procesie badań, a pewnie by odmówili, gdybym powiedział, że chodzi o archeologię mediów. To bardzo istotne, a pojęcie medium jest dla wielu słowem prawie wywołującym strach w tym sensie, że ich badanie zostanie rozpuszczone w medialnym paradygmacie. Dotyczy to w szczególności przedstawicieli nauk ścisłych. Obawiają się, że ich badania strategicznym wybiegiem zostaną zinstrumentalizowane, jeśli użyję uogólnienia „media”.

W ciągu ostatnich dziesięciu-piętnastu lat moja praca m.in. skupiała się na tym, żeby nie tyle porzucić pojęcie „mediów” – bo to i tak niemożliwe, biorąc pod uwagę jak niesłychanie obecne stało się już od pewnego czasu – ile uwolnić je chociaż częściowo od obciążenia strategicznym znaczeniem, którego nabrało; podjąć się zadania przedstawienia mediów nie tylko jako hegemonicznych zjawisk albo istotnych elementów u r z ą d z e ń w sensie Foucaulta. Wydaje mi się, że to najlepsza odpowiedź na to pytanie. To zawsze było dla mnie ważne i także w przyszłości będę bardzo ostrożnie posługiwał się pojęciem mediów. Zresztą nie należę do tych, którzy chcieliby całkiem się z nim pożegnać. To byłoby moim zdaniem wylanie dziecka z kąpielą. Takich pojęć potrzebujemy jako rusztowania, dzięki któremu możemy lepiej rozpoznać otaczającą rzeczywistość. Z mojego punktu widzenia pojęcia powinny mieć operatywny charakter. Musimy jednocześnie pamiętać, że media silnie uwikłały się w systemowe konteksty, przez co nabrały rzeczywiście bardzo wyraźnego charakteru systemowego i dlatego nie da się beztrzesko i neutralnie używać dalej tego pojęcia do wszystkich płaszczyzn, na których powstają i funkcjonują stosunki komunikacyjne.

Wspomniał Pan o projekcie *Wariantologii*. Co było inspiracją do współpracy i badań tak rozmaitych naukowców? Czy projekt *Wariantologii* wynika ze związku idei głębokiego czasu i heterogeniczności lub heterologii wiedzy?

Postaram się na to wszystko odpowiedzieć, ale tkwi w tym jednocześnie wiele pytań. Dwa, trzy różne podejścia do tematu są naprawdę konieczne. Jedno z nich dotyczy znowu pojęcia mediów. Zawsze próbuję to podkreślić, że dla mnie media mają znaczenie w kontekście interdyscyplinarnych związków, ponieważ oddziałują między różnymi dyskursami. W gruncie rzeczy nie tworzą własnej dziedziny wiedzy, ale łączą różne dziedziny. Ponieważ oddziałują między dyscyplinami i dyskursami, doskonale nadają się do tego, żeby umożliwiać, inspirować i wspierać tak zwane transdyscyplinarne lub interdyscyplinarne procesy twórcze. To jedna z moich odpowiedzi.

Drugie ważne podejście do tego tematu ukształtowały moje indywidualne doświadczenia. Biografie nie wyjaśniają wszystkiego, ale nie są takie nieistotne przy tego rodzaju rozstrzygnięciach. Z pełną świadomością zdecydowałem się po klasycznych studiach filozofii, filologii, lingwistyki, politologii i socjologii pójść w Berlinie na Uniwersytet Techniczny (TU), tam, gdzie zderzały się ze sobą poezja, filozofia, semiologia, literaturoznawstwo oraz inżynieria, matematyka i fizyka. Kiedy przyszedłem w 1979 roku na Uniwersytet Techniczny, a dokładniej do Instytutu Języka w Epoce Technicznej założonego przez Waltera Höllera na początku lat 70. w pierwszym dziale medioznawstwa, na tej uczelni wykładano 22 techniczne przedmioty, istniały wydziały technologiczne, matematyczne i jeden filozoficzny. Właśnie tam mogliśmy studiować, pracować i przeprowadzać nasze praktyczne eksperymenty z zaawansowanymi technicznie aparatami. W tak nowoczesnej postaci było to możliwe tylko tam. Każdy z inżynierów i techników rozumiał bez dodatkowych wyjaśnień, że potrzebne nam są urządzenia, żeby prowadzić badania, że potrzebujemy maszyn do nagrywania, stołów do montażu, magnetofonów, kamer wideo i wszelkiego rodzaju podobnych narzędzi. To tam zrodziła się pokusa, żeby pogłębić tę współpracę. Organizowałem cykl wykładów z fizykami teoretycznymi o ich najważniejszych założeniach i podstawach myślenia. Dyskutowałem z naukowcami zajmującymi się komputerami. Za każdym razem próbowałem zrozumieć ich język. Na przykład, przekonując z wielkim wysiłkiem wielu ludzi, doprowadziłem do stworzenia na Uniwersytecie Technicznym w Berlinie studiów medioznawczych i *media consulting* na początku lat 80., które od 1982 roku stały się częścią programu uczelni. Udało się tylko dlatego, że byłem w stanie rozumieć język innych i w ich własnych kategoriach wyjaśnić, jaki jest tego cel, dzięki czemu nie czuli się wykorzystani.

Tam właśnie zaczęła się dla mnie fascynacja napięciem między sztuką, nauką i technologią. Chodziło o autentyczną współpracę wielu różnych dyscyplin i umiejętność twórczego sporu. Do tej pory jestem przekonany, że w odniesieniu do moich własnych badań z zakresu sztuki mediów i filozofii mediów najwięcej mogę się nauczyć z tych dyscyplin, które z pozoru wydają się bardzo odległe. Również z teologii, ale przede wszystkim z nauk przyrodniczych, z fizyki, biologii. Także w kręgu moich znajomych i przyjaciół przeważają oprócz artystów tacy ludzie, od których wiele się nauczyłem: psychiatrzy, neurobiolodzy, fizycy teoretyczni, teoretycy chaosu, matematycy, informatycy, a raczej rzadko klasyczni teoretycy mediów, jak dzisiaj wypada ich już nazywać. Ale jeszcze nie odpowiedziałem na Pańskie pytanie o głęboki czas, nawet jeśli po części w tej wypowiedzi znalazły się już pewne wskazówki.

Pojęcie głębokiego czasu pochodzi z paleontologii, a więc z badań przyrodniczych nakierowanych na zdarzenia z dalekiej przeszłości, i było w szerokim

sensie przemyślane przez Jamesa Huttona, Johna McPhee i Stephena Goulda, a także rozwijane przez innych. Dla mnie pojęcie to ma niezwykle duże znaczenie, którego nie da się streścić w minutę. Spróbuję jednak przynajmniej rzucić kilka haseł. Mój punkt wyjścia zakłada, iż media nie są zjawiskiem XIX wieku, ale ich historia daje się śledzić dużo wcześniej. Podobnie jak zaawansowani paleontologowie nie przyjmują żadnego osadzonego w jednym punkcie początku, jak to dzieje się zazwyczaj w historii mediów – wynalazek fotografii, kina itp. Nie przyjmuję istnienia takiej warstwy granitu, przez którą nie mógłbym się przebić, żeby odkrywać jeszcze wcześniejsze konstelacje medialne. Zakładam również i to, że w warstwach należących do przeszłości mogą znajdować się bogatsze związki i zastosowanie mediów niż współcześnie. Bogatsze w tym sensie, że były bardziej heterogeniczne, różnorodne, posiadające więcej wariantów.

Proszę np. pomyśleć o tajemnych językach, o kryptologii, która dla współczesnej technologii komputerowej jest tak istotna. Jestem przekonany, że w XV i XVI aż do początków XVII wieku było znacznie więcej wariantów praktyk kryptologicznych niż dzisiaj. W związku z tym było dużo więcej opcji kryptograficznych modeli i artefaktów, z których tylko część przetrwała dłużej, jak np. bęben rotacyjny albo pewne techniki substytucji. Wiele innych wariantów utknęło w ślepych uliczkach i nie było już dalej rozwijane. Ale właśnie o to chodzi. Z punktu widzenia złożoności i bogactwa wariantów historia jest po części dużo bardziej zaawansowana niż teraźniejszość. To ważna myśl należąca do koncepcji głębokiego czasu. Wydaje mi się, że wcale nie musimy być w awangardzie postępu, ale że właśnie w znaczeniu takich modeli historii, takich eliptycznych, dynamicznych form historii możemy znajdować się w fazie regresywnej. To od nas w końcu zależy, żeby na nowo wspierać różnorodność i wielość. Być może nie jest to historycznie wystarczająco dobrze wypracowane. Spróbuję to prowokacyjnie sformułować: zakładam, że możemy na różny sposób kształtować to, co nazywamy rzeczywistością, zarówno w przyszłości, jak i w przeszłości. Przeszość nie jest niezmiennym zbiorem faktów, które mamy tylko przywoływać, tak jak są zapisane w książkach historycznych, ale jest ona nieskończonym zbiorem możliwości. Kiedy patrzę w ten sposób na to, co przeszłe, to uzyskuje ono niewyobrażalne bogactwo wariantów, dla których próbuję znaleźć inne wymiary czasowe. Innymi słowy, koncepcja głębokiego czasu umożliwia nam dalszy rozwój różnorodności, który mogą odnaleźć w przeszłości.

Czy planuje Pan wydać kolejny tom *Wariantologii*?

Nie. Jestem wprawdzie an-archeologiem, ale bardzo cenię sobie dokładne planowanie tego rodzaju przedsięwzięć, dzięki czemu można polegać na

ich realizacji. Od samego początku planowaliśmy wydać pięć tomów w ciągu pięciu lat. Trwało to rok dłużej, ponieważ projekt się rozrósł. Jest też zresztą punkt kulminacyjny. Piszę o tym w ostatnim tomie. Przy spotkaniach badaczy z wielu części świata uderzyło mnie, że również w moim własnym myśleniu mocno zaniedbaliśmy – patrząc z Europy – Daleki i Bliski Wschód, jak również południową część świata. Napisałem tekst zatytułowany *Towards an Institute for Southern Modernities*⁸ (*Ku Instytutowi Południowych Nowoczesności*) i staram się zastanawiać jeszcze raz nad kontynentem afrykańskim, częściami świata arabskiego i przede wszystkim Ameryką Południową ze względu na związki z pojęciem nowoczesności. Oznaczałoby to w konsekwencji, że być może udamy się jeszcze raz intensywnie na południe. Na razie zaczynamy projekt, który bardzo mnie cieszy, dzięki młodym artystom i naukowcom z Ameryki Łacińskiej powstaje *Variantologia Latina*. Pierwsze prace nad tym projektem już zostały przeprowadzone. Chciałem również pojechać do Timbaktu i wziąć udział w kongresie poświęconym tej tematyce. Timbaktu było kiedyś miejscem przecięcia się intelektualnych ruchów wiedzy arabsko-islamskiej z północnej Afryki do bardziej wysuniętych na południe miejsc Afryki subsaharyjskiej. Teraz to bardzo biedne miasto, ale znajduje się w nim wielka biblioteka, w której mieści się największy zbiór pism islamskich w Afryce i powoli staje się znowu dostępny. To dla mnie miejsce, w którym można by z perspektywy południowej półkuli i jej wkładu w nowoczesność świata być może przedsięwziąć kontynuację naszego projektu. Przemoc historycznych uwarunkowań na razie zniszczyła ten plan. Natomiast na razie nasi brazylijscy koledzy koniecznie chcą opracować *Variantologia Brasiliis*. Będzie obejmowała obszar Amazonii. Być może powstanie z tego *Variantology No. 6*.

Napisał Pan niedawno książkę, która ukazała się w Niemczech pod tytułem [... nach den Medien] Nachrichten vom ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert⁹ ([... po mediach] wiadomości ze schyłku XX wieku). Co znaczy dla Pana „po”, czy jest to „post”, tak jak np. „postmodernizm”? Czy może raczej chodzi o coś zupełnie innego wraz ze wszystkimi tego konsekwencjami dla pojęcia mediów, sztuki mediów czy kultury mediów?

Znaczenie tego specjalnego „po” jest złożone. Mimo to postaram się zwięźle odpowiedzieć. Za pośrednictwem tego tytułu próbuję przede wszystkim pobudzić myśl, którą można by streścić w zdaniu: *Odkąd za*

8 S. Zielinski *Towards an Institute of Southern Modernities (ISMs)*, w: *Variantology No. 5: Neapolitan affairs*, ed. S. Zielinski, E. Fürllus, współpraca D. Irrgang, Walther König, Köln 2011, s. 517-552.

9 S. Zielinski [... nach den Medien] *Nachrichten aus dem 20. Jahrhundert*, Merve, Berlin 2011.

pomocą mediów można tworzyć państwo, nie nadają się one już do rewolucji. Media nabrały funkcji podtrzymującej systemowy ciężar i władzę. W związku z tym musimy na nowo przemyśleć, co możemy z nimi zrobić, jeśli zależy nam na sztuce i innych praktykach wykraczających poza ustalone ramy. Oznacza to krytyczny namysł nad tym, jak mogło dojść do tego, że media nabrały strategicznego charakteru, oraz jak wyglądały nasze działania jako teoretyków przez ten czas. W perspektywie myślenia o mediach przede wszystkim w drugiej połowie XX wieku zastanawiam się, czy dzięki mediom cyfrowym w XXI wieku zaczęliśmy już na nowo odmierzać czas, czy może jednak nadal poruszamy się w wieku XX. To podstawa. Stąd wywodzi się próba, żeby – nawiązując do sztuki posługującej się mediami – na nowo odkryć i wydatnić te funkcje, które, jak się zdaje, już się zatraciły. W książce znajduje się rozdział „*Apoloogia cultura experimentalis*”. Staram się w nim reaktywować ideę kultury eksperymentalnej, kultury eksperymentu. Usiłuję oddzielić tę kulturę od społecznej sytuacji, w której przeważa model testu, dominacja wyraźnych relacji input – output i cybernetycznej formy myślenia. Mam nadzieję, że w pewnej mierze mi się to udało.

Znalazł się w tej książeczce także całkiem nowy fragment. Pod koniec przedstawienia dotychczasowego stanu rzeczy proponuję nową koncepcję „dokładnej filologii możliwie ścisłych rzeczy”, która wychodzi z dwóch założeń. Po pierwsze, jeśli mówimy „medioznawstwo”, to mamy do czynienia z poszczególnymi przedmiotami, które nazywam ścisłymi rzeczami. Chodzi tu o techniczne obiekty, urządzenia, artefakty, złożone stosunki artefaktów, stany rzeczy o technicznym charakterze oddziałujące na pograniczu sztuki i nauki. Za pośrednictwem filologii, której uczyłem się jako student i młody naukowiec na Uniwersytecie Technicznym w Berlinie, uświadomiłem sobie, jak bardzo można być precyzyjnym i dzięki temu opracowywać rozbudowane rzeczy-teksty, w sposób analityczny, interpretacyjny, hermeneutyczny. Chciałbym, by tak było również w stosunku do artefaktów, przedmiotów komunikacji medialnej. Istnieje już cała grupa artystów, którzy tak pracują, i cała grupa naukowców, którzy tak myślą. Powinno się łączyć heterogeniczne elementy. Do tego m.in. służy nasz projekt Wariantologii, ale również inne projekty, którymi się zajmuję.

Podam Panu przykład, który dokładniej opisuję w mojej książce. Młody człowiek, David Link, który studiował nie tylko filozofię, ale stał się zdolnym programistą, zdołał w swojej pracy nad genealogią algorytmicznych artefaktów uruchomić zaprogramowany aparat, który we wczesnych latach 50. projektowali brytyjski informatyk Stratchey razem ze swoim przyjacielem Turingiem. Przy tym filologiczna praca Linka okazała się na nowo przydatna w analizie materiału. Dzięki filologicznie dokładnej analizie poleceń (program przecież nie znaczy nic innego) Link w pewnym sensie wynalazł to urządzenie

na nowo¹⁰. Możemy je uruchomić teraz i możliwe, że w trochę innej postaci zaistnieje również w przyszłości. Coś takiego można by nazwać perspektywną archeologią. Uważam takie przedsięwzięcia za wyjątkowo interesujące. Ważne, by kłaść nacisk na dokładność pisania, czytania, interpretacji, wytrzymującą próbę w spotkaniu z techniką. Chodzi o to, żeby o tym nie tylko mówić w sposób metaforyczny, ale brać techniczne rzeczy na poważnie i wychodzić im naprzeciw.

Czy wobec tego w obszarze mediów występują pojęcia, które utrudniają zrozumienie lub zakrywają to, co można by wyraźniej widzieć? Pojęcia, których nie powinniśmy używać?

Tak, jest ich wiele. To mogłoby być ekscytujące przedsięwzięcie wszystkie je pozbiierać i zapisać. Proszę pomyśleć o słynnym Japończyku z filmu Chrisa Markera *Sans soleil*, który ciągle jest zajęty tworzeniem list słów, dzięki którym serce bije mu szybciej. Można by to zrobić w odniesieniu do mediów i ich badaczy, sporządzając listy słów spowalniających bicie naszego serca lub powodujących, że serce wręcz w ogóle przestaje bić, bo są już same w sobie skończone. Są takie pojęcia, które zwyczajnie stały się zużyte i nic już nie mówią. Interaktywność i *virtual reality* przeżyły taką karierę. Aktualnie istnieje wiele pojęć o charakterze organicystycznym lub biologicznym, czyli strumienie, chmury itp. Właściwie to puste pojęcia, które wynalazł przemysł, a wielu akademików bezmyślnie je powtarza.

Zaczęło się to ze strategicznie zorientowanymi pojęciami jak „multimedia”. Multimedia to było na wskroś zmyślane pojęcie. Już wtedy, gdy zostało wynalezione, mocno je krytykowałem, ponieważ nie chodzi w nim o duże zróżnicowanie medialnych stosunków, ale o monumentalne spojenie jednej technologii, koncentrację na jednym master-medium, czyli na komputerze i jego włączeniu w sieć. Chodziło o coś całkiem odwrotnego niż multimedia. Wówczas staraliśmy się protestować przeciwko temu jako artyści i krytycy sztuki, biorąc pod uwagę taktyczny wymiar multimedialności, wspieraliśmy różnorodność środków i form wyrazu. To dobrze, że w ostatnich dekadach powstało wiele kierunków studiów, na których młodzi ludzie mogą się intensywnie zajmować mediami i w systematyczny sposób opracowywać ich krytykę.

Niedobrze natomiast, że jest wiele tylko pozornie niezależnych instytutów, powierzchownie myślących akademików i instytucji, które starają się krótkowzrocznie przypodobać przemysłowi i jego potrzebom. Z tego powodu oczywiście powstaje pojęciowy, językowy bezsens, który atrakcyjnie się opakował.

10 Chodzi o dzieło Davida Linka *LoveLetters_1.0: MUC=Resurrection. A memorial* będące rekonstrukcją maszyny produkującej listy miłosne projektu Stratchey i Turinga [przyp. tłum.].

Nazywam to towarzyską albo poręczną literaturą, która zalewa księgarnie, a są to w zasadzie podręczniki, książki z receptami, z których mają się wszyscy uczyć, jak to właściwie jest z językiem nowych mediów. (Na przykład Lev Manovich próbuje to formułować i przez to jest dużo bardziej anachroniczny niż powojenne teksty strukturalistyczne). W niektórych miejscach, jak na Uniwersytecie Bauhaus w Weimarze, mówi się nawet o medioznawstwie jako o dyscyplinie, która rządzi się swoimi prawami.

W takim razie jak dalece można brać na poważnie wezwanie do uprawiania filozofii software'u, które można wyczytać u teoretyków mediów z USA, jak np. u Matthew Fullera?

To już od dawna bierze się na poważnie. To wezwanie jest wypowiedane przez drzwi, które od dawna stoją otwarte. Bardzo cenię Matthew Fullera, o wiele bardziej niż Lva Manovicha, nie tylko dlatego, że Matthew Fuller dużo wcześniej się tymi rzeczami zajmował i przy tym sformułował kilka błyskotliwych teoretycznie myśli na ten temat. Niemniej programowanie zostało rozpoznane jako technika kultury już dawno. Ci, którzy piszą kody, stali się powszednimi robotnikami niematerialności, a wielu z nich tworzy nowy intelektualny lumpenproletariat. Co miałyby być w tym takiego fajnego?

W mojej nowej książce (*[... nach den Medien] Nachrichten...*) próbowałem zwięźle przedstawić rozwój ubiegłych dekad. Eksperymentalne początki wprowadzenia pisania software'u jako techniki kultury, także jako techniki kultury ze względu na sztukę sięgają wstecz dalej niż pół wieku. Już we wczesnych latach 60. prowadziły one do niesłychanie ciekawych rezultatów. Nie tylko w Europie Zachodniej, także i w Europie Wschodniej, proszę tylko pomyśleć o tych wszystkich wystawach, wielu zjazdach, które odbyły się w Zagrzebiu w latach 60. (np. to, co działo się wokół czasopisma „Bit international”¹¹). Nie chodzi tu wcale o wynalezienie Internetu. Szczególnie drażni mnie, że teraz w obliczu tego nowego master-medium – a właściwie czegoś przedstawianego jako master-medium – które powstało i ukształtowało się w latach 90., tak się zachowujemy, jakbyśmy nagle po raz pierwszy stanęli przed koniecznością i możliwością zajmowania się software'em jako techniką kultury. To naprawdę już stara sprawa. Teraz przede wszystkim jest ważne, by skrupulatnie sprawdzać i pytać o taki software, którego nam rzeczywiście potrzeba, o struktury, które powinny zostać wygenerowane, żebyśmy sami nie

11 Znane i związane z artystycznym prądem *Nove tendencije* włączającym sztukę wytworzoną na komputerze. Zob. *A little-known story about a movement, a magazine and the computer's rival in Arts. New tendencies and BIT International, 1961-1973*, ed. M. Rosen, MIT, Cambridge–Massachusetts 2011 [przyp. tłum.].

padli ofiarą ustanowionych technik protokołu i nie uwikłali się w hierarchie narzucane przez tych, którzy władają językiem komputerów. Ta kwestia jest o wiele istotniejsza teraz niż zwykła świadomość tego, że musimy uczyć się programowania. Uważam to za absolutnie konieczne i oczywiste. Jeśli młodzi ludzie chcą zajmować się sztuką, która powstaje za pośrednictwem mediów, muszą wówczas moim zdaniem uczyć się programowania. W tym przypadku jestem bardzo konserwatywny i już na początku lat 90. na uczelni, którą sam miałem możliwość współtworzyć w Kolonii¹², ciągle kładłem na to nacisk. To miało też bezpośrednie następstwa, bo to właśnie tam powstały pierwsze duże projekty z tzw. collaborative software we wczesnych latach 90. za sprawą m.in. Knowbotic Research i Stuarta Rosenberga. To było bardzo wcześnie, dla wielu prawdopodobnie zbyt wcześnie. Teraz, dobre dwadzieścia lat później wychodzą książki, w których pisze się, że trzeba posłusznie traktować software jako nową technikę kultury. Powiedziałbym, że to trochę późno.

Pracuje Pan jako nauczyciel akademicki i wykształcił Pan całą rzeszę uczniów. Na zakończenie naszej rozmowy chciałem w związku z tym zapytać, czego brakuje dzisiaj na uniwersytetach? Czy są nowe dyscypliny, dla których powinno znaleźć się miejsce? Jakiej postaci uniwersytetu można sobie życzyć, wziąwszy pod uwagę Pana doświadczenia?

To wielkie pytanie. Mógłbym sobie uprościć odpowiedź i odesłać do „Uniwersytetu bezwarunkowego” Derridy, tego wspaniałego wykładu, który wygłosił na Uniwersytecie we Frankfurcie pod koniec lat 90.¹³ Jego program nie został zrealizowany, a do świetnych i mocnych pomysłów rozwijanych przez Derridę nie da się wielu radykalnie nowych rzeczy dodać. To, czego nadal i coraz bardziej brakuje, to możliwości bezwarunkowego myślenia o rzeczach, które nas otaczają, i o problemach, które mamy rozwiązać. To trochę inne sformułowanie tego, dokąd sam zmierzam, kiedy mówię, że musimy uprawiać *cultura experimentalis*, kulturę eksperymentu i eksperymentalną kulturę. Czas studiów w przypadku znakomitej większości studentów skraca się w całej Europie, a studia przeobrażają się w kształcenie, które próbuje się możliwie efektywnie zaplanować. Wielką tego wadą jest to, że przestrzeń na ruch intelektualny dla każdego staje się mniejsza, ograniczona, to moje największe żmartwienie. Niedawno siedziałem z koleżankami i kolegami w Santiago pod wieczór na tarasie ze wspaniałym widokiem na Andy. Dyskutowaliśmy o tych samych problemach co w Berlinie czy Zurychu: dominująca w nauczaniu

12 Hochschule für Kunst und Medien.

13 J. Derrida *L'université sans condition*, Editions Galilée, Paris 2001.

machina administracyjna, zanik badawczego uczenia się ze względu na coraz krótszy czas studiów... jednym słowem: Bolonia. Musimy dbać o to, żeby uniwersytety nie przesiąkły celowymi racjonalnościami, ustanawianymi poza uczelnią. Na szczęście mogłem w wielu miejscach uczyć i prowadzić badania, które podążają za ideą silnych, autonomicznych pól energii, których zasadnicza otwartość pozwala na współpracę. Najpierw na TU w Berlinie, potem w Austrii i wreszcie w akademii sztuki o statusie uniwersytetu w Kolonii. To ostatnie oznacza, że poza artystycznymi przedmiotami wykładano tam też przedmioty ścisłe i humanistyczne.

Chciałbym także sprostować sugestię zawartą w Pana pytaniu. Rzeczywiście miałem parę pokoleń studentów, ale nie istnieje żadna szkoła, którą miałbym ustanowić. Nigdy tego nie chciałem, też teraz tego nie chcę. Do tego musiałbym zająć zbyt wyraźne stanowisko, założyć jakiś paradygmat, jak np. niepodlegające dalszym pytaniom techniczne *a priori* u Friedricha Kittlera. Tak powstaje szkoła. Ja nigdy takich sądów nie wygłaszałem. Media stanowią dla mnie wyzwanie, żeby zajmować się nimi jako czymś otwartym, właściwie niedającym się zdefiniować i trudnym do pojęcia. To znaczy, że miałem okazję pracować z wieloma młodszymi ode mnie ludźmi w różnych częściach świata i w szczególnych miejscach, co stanowi wspaniałe przeżycie, za które jestem bardzo wdzięczny. Mimo to nie powstało nic takiego jak Szkoła Zielinskiego. Każdy z nich poszedł własną drogą, jako artysta, reżyser filmowy, dramaturg, naukowiec, filozof, a niektórzy nawet jako archeologowie mediów... to właśnie jest piękne. W styczniu 2011 roku skończyłem sześćdziesiąt lat. Z tej okazji dwóch moich wcześniejszych doktorantów, którzy dzisiaj są już profesorami, przygotowało małą książkę, która nosi tytuł *Obiekty wiedzy, sztuki i przyjaźni*¹⁴. Znalazło się w niej około osiemdziesięciu małych encyklopedycznych haseł napisanych przez moje koleżanki, kolegów i byłych studentów. Ta książka niesamowicie mnie ucieszyła, ponieważ heterogeniczność tych wpisów była tak duża, ich różnorodność tak cudowna, że pomyślałem, iż być może wcale to nie takie złe pracować bez dużych obrazów i paradygmatycznych założeń, które łatwo i szybko nabierają ideologicznego charakteru.

Przełożył Konstanty Szydłowski

¹⁴ *Objects of knowledge, of art. and of friendship. A Small Technical Encyclopedia. For Siegfried Zielinski*, ed. D. Link, N. Röller, Institut für Buchkunst Leipzig, Leipzig 2011.

Abstract

Konstanty Szydłowski

THE BERLIN UNIVERSITY OF THE ARTS

"Past is an infinite set of possibilities": Siegfried Zielinski in conversation on an-archeology of media

A conversation with Siegfried Zielinski, German media scholar, concentrates mostly on his definition of media in the context of German and international discussion. Zielinski talks about the relationship between technical aspect of the medium with an artistic potential and the influence on social change. What is the meaning of the material dimension of the medium of the message for communication and artistic production? How does the aesthetics of information function? Taking a critical stance at the utopia of emancipatory influence of technology, he points to the positive character of the collaboration between the representatives of science, humanities and arts.