

Kamil Baś

Zakłócenie komunikacji jako inspiracja do refleksji nad poszukiwaniem tożsamości

Komunikacja

Przyglądając się problematyce zakłóceń w komunikacji i ich roli jako katalizatora przemian w kontekście sztuki – zarówno w obrębie samego przekazu, jak i osiąganego efektu – w pierwszej kolejności należy wskazać kluczowe dla tych zagadnień definicje i pojęcia. Samo słowo „komunikacja” wywodzi się z języka łacińskiego (*communico, communicare* – uczynić wspólnym, połączyć; udzielić komuś wiadomości, naradzać się)¹. Z biegiem czasu, wraz z przeniknięciem do języków narodowych, ewoluowało od „wejścia we wspólnotę” (XIV w.) do „transmisji” czy „przekazu” (XVI w.), co było efektem popularyzacji poczty i dróg². To późniejsze znaczenie wydaje się w swojej wymowie zdecydowanie bliższe czasom współczesnym, aczkolwiek ze względu na tematykę niniejszego tekstu również i pierwsze znajduje zastosowanie (każdorazowo pamiętając, że nacisk położony jest na rozumienie wąskie: międzyludzkie, społeczne, nie zaś na całość procesów przekazywania informacji, na przykład w sferze biologicznej).

Od końca XIX w. powstały setki definicji komunikacji, ale dla uproszczenia zostanie tu przyjęte, że „komunikowanie jest procesem porozumiewania się jednostek, grup lub instytucji. Jego celem jest wymiana myśli, dzielenie się wiedzą, informacjami i ideami. Proces ten odbywa się na różnych poziomach, przy użyciu zróżnicowanych środków i wywołuje określone skutki”³. Do najważniejszych cech tego opisu zaliczyć można uwypuklenie funkcjonowania w czasie (proces), wzajemności (wymiana) oraz znacznej różnorodności. Do najbardziej podstawowych elementów procesu komunikowania się zalicza się: konieczną obecność jego uczestników (nadawców i odbiorców, pozostających względem siebie w określonych relacjach), kontekst (szeroko rozumiane okoliczności towarzyszące procesowi), komunikat (element centralny, przekaz – składający się z niosących znaczenie symboli, posiadających stosowną formę i organizację, podlegający kodowaniu i dekodowaniu),

¹ *Słownik łacińsko-polski*, opr. K. Kumaniecki, PWN, Warszawa 1973, s. 101.

² B. Dobek-Ostrowska, *Podstawy komunikowania społecznego*, Astrum, Wrocław 2004, s. 11.

³ Tamże, s. 13. Definicja ta jest zarazem czytelna i pojemna.

kanał (droga przekazu), towarzyszące mu szумы (źródło zakłóceń) oraz sprzężenie zwrotne (reakcja odbiorcy)⁴.

Jako punkt odniesienia powinien teraz zostać przywołany lingwistyczny model komunikacji Romana Jakobsona. Koncentruje się on szczególnie na roli komunikatu, na tym, jaki stosunek do niego ma nadawca, jak język nadawcy odnosi się do obiektu zainteresowań, a także na aspektach estetycznych lub technicznych samego komunikatu⁵. Obejmuje też moment weryfikacji: czy komunikowanie przebiega prawidłowo, czy zastosowany język odpowiada kompetencjom odbiorcy. Ostatnim elementem jest odbiorca i zależność między nim a przekazem, ze szczególnym uwzględnieniem jego reakcji.

W obecnych czasach popularną tendencją jest dążenie do maksymalizacji zasięgu komunikatu. Wtórzy temu rozwijająca się na skalę nigdy wcześniej niespotykaną wizualno-audialną łączność, która sprawia, że liczba potencjalnych odbiorców stale się powiększa. Aby wzmocnić pożądaną efekt, nadawca często stosuje zabiegi czyniące przekaz możliwie prostym, a przez to i czytelniejszym. Stąd pojawiają się dominacja obrazu (statycznego albo – jeszcze lepiej – ruchomego), któremu towarzyszy krzykliwy tytuł i jednozdaniowe, napisane wyłuszczonego tekstem streszczenie wiadomości⁶ – zasada ta wydaje się szczególnie popularna w przypadku reklamodawców (jest to w dużym stopniu zrozumiałe) oraz serwisów informacyjnych (co budzić powinno już większy opór). Tak spreparowany przekaz wypuszczany jest właściwymi sobie kanałami i trafia w pierwszej kolejności do tych, którzy posiadają adekwatne narzędzia odbioru. Osoby te są albo nastawione świadomie na odbiór z danego kanału, albo stały się odbiorcami w wyniku zbiegu okoliczności (przebywanie w miejscu, w którym komunikat jest nadawany, omyłkowe kliknięcie nagłówka w przypadku środowiska online). W dalszej kolejności komunikat trafia do tych, którzy z treścią wiadomości zapoznają się z drugiej ręki (coś zasłyszane-go, przeczytane-go w opracowaniu). Uwzględniając odbiorcę masowego, naturalne jest, że im prostszy i czytelniejszy będzie język przekazu (uwzględniający posiadane kompetencje bądź ich brak, znajomość kontekstu, uwagę, szумы), tym większa szansa, że wpłynie on na wymienionych odbiorców, wywołując zamierzoną reakcję (sprzężenie zwrotne). Wspomniane na początku akapitu umasowienie komunikacji prowadzi coraz częściej do sytuacji, w której grono odbiorców obejmuje również tych, których nadawca nie miał lub nawet nie mógł mieć „w planach”. W związku z tym komunikat nie był do nich w żaden sposób dostosowany. Jako że do pożądanego przez nadawcę sposobu odkodowania przekazu konieczne są pewne narzędzia (znajomość kontekstu, kodów kulturowych), osoba ich pozbawiona używa narzędzi właściwych jej, co prowadzi do innej niż zamierzona interpretacji oraz odmiennej niż przewidywana reakcji.

⁴ Tamże, s. 15–17.

⁵ Tamże, s. 98–99.

⁶ Czasem jest to już nawet cała treść komunikatu.

Zakłócenia komunikacji w obrębie twórczości

Dla omawianego obszaru relacji społecznych istotna jest przede wszystkim problematyka zakłóceń towarzyszących komunikacji. Ich natura może być bardzo zróżnicowana, co wynika z wielowymiarowości samego procesu. Zanim jednak zostaną dokładniej opisane, konieczne wydaje się zwrócenie uwagi na liczne analogie, jakie dostrzec można pomiędzy pojęciem komunikatu a dziełem (projektem, działaniem) określanym jako artystyczne⁷. W obu przypadkach skutecznie zastosować można te same kategorie (uczestnicy, kontekst, komunikat, kanał, szumy i sprzężenie zwrotne), a nawet model Jakobsona⁸. Z tego powodu, w dalszej części tekstu oba te pojęcia traktowane będą jako sobie bliskie – z początku wydawać się to może nadużyciem, jednak zabieg ten ma na celu przede wszystkim umożliwienie stosowania wprowadzonych i opisanych wcześniej kategorii.

Jeśli chodzi o utrudnienia i bariery w procesie nadawania i odbioru dzieła sztuki, szczególnie istotne wydają się te, które wynikają z dysponowania odmiennymi narzędziami odczytywania przekazu (nieznajomość bądź niezrozumienie kontekstu), odmiennym zasięgiem przekazu bądź trudnością w nadaniu przekazu zrozumiałego dla ewentualnych odbiorców (zaburzenia kanału komunikacji). Poszukując cech, które byłyby dla nich wspólne, zapewne automatycznie na myśl przychodzi aspekt finansowy, jednak wydaje się, że mimo np. postępującego rozwarstwienia w kwestii wysokości zarobków, coraz biedniejsi ludzie mają dostęp do narzędzi komunikacji o zasięgu ponadlokalnym⁹. Z pewnością jednak na jedną z najbardziej eksponowanych pozycji wychodzi kwestia kulturowa – mowa tu nie tylko o języku czy zwyczajach, ale też o ogromnej liczbie innych czynników wpływających na dekodowanie przekazu, szczególnie gdy do jego odczytania, zgodnie z zamysłem nadawcy, potrzebna jest znajomość właściwych kontekstów. Ponieważ komunikat bywa bardzo złożony, nawet w obrębie jednego kręgu kulturowego zdarzają się znaczne rozbieżności w genezie bądź recepcji danego wytworu artystycznego (widać to choćby w różnicach w odbiorze sztuki świata tzw. Zachodu). Wynikają one na przykład z odmiennych poglądów, doświadczeń, wiedzy, a także czynników, takich jak

⁷ W tym wypadku nie ma większego znaczenia, jaką definicję dzieła sztuki by się przyjęło.

⁸ Żeby nieco uszczegółwić: wśród uczestników rozpoznać można zarówno nadawcę – twórcę czy organizatora, jak i odbiorców – widzów, uczestników; komunikatem jest dzieło bądź działanie; sprzężenie zwrotne zaś to całe spektrum zachowań, takich jak czynna interakcja, uczestnictwo bierne, krytyka, kupno. Do przykładowych zakłóceń komunikacji (szumów) zaliczyć można choćby ogromną skalę produkcji artystycznej, utrudniającą poświęcenie większej ilości czasu napotkanym wytworom. Przykładem próby wykorzystania modelu komunikacyjnego Jakobsona do refleksji o sztuce współczesnej może być: R. Solewski, *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2007, s. 6–8.

⁹ *Key ICT indicators for developed and developing countries and the world (totals and penetration rates)*, <http://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Pages/stat/default.aspx> (dostęp: 24.04.2015).

płeć lub rasa¹⁰. Kolejną – obok kwestii kulturowej – wyraźną przeszkodą w procesie komunikacji za pomocą twórczości jest bariera wynikająca z niemożności nadania komunikatu w takiej formie, w jakiej jest to powszechnie przyjęte i zrozumiałe. Chodzi tu zwłaszcza o trudność powstałą nagle, natury biologicznej, nie zaś stałą cechę (taką jak wrodzone lub postępujące zaburzenia słuchu i mowy, przewyciężane komunikacją gestu¹¹).

Kwestie etniczne, płciowe, seksualne lub związane z blokadą naturalnej komunikacji nieuchronnie prowadzą do problematyki Innego – nie tylko odmiennego, ale też (a może przede wszystkim) wykluczonego. Do kategorii Inności w aspekcie społecznym, oznaczającej grupę nieuprzywilejowaną lub wręcz poddaną opresji w ramach danego systemu, Hal Foster dołączył Innego kulturowego¹², skupiając się bardziej na relacjach postkolonialnych lub subkulturowych. Znamienne, że sam od razu zwrócił uwagę na to, że owa cecha nie ma tylko charakteru negatywnego, bowiem „jeśli danego artysty nie postrzega się jako społecznie i/lub kulturowo Innego, ma on ograniczony dostęp do Inności, która może stać się istotnym zarzewiem zmian. Tymczasem gdy jest on postrzegany jako Inny, ma on automatycznie dostęp do tego typu siły”¹³. Z drugiej strony – zdaniem wspomnianego badacza – przynależność do Inności „rodzi niebezpieczeństwo, że artysta (jako etnograf) zostanie objęty «patronatem ideologicznym»”¹⁴. Mając na względzie te wstępne spostrzeżenia, dobrze jest teraz przejść do ilustracji opisywanych dotąd problemów, dalsze rozważania przeprowadzając na przykładzie konkretnych twórców. Artyści, o których będzie mowa, to Frédéric Bruly Bouabré, Imogen Stidworthy (wraz z Edwardem Woodmanem) oraz Kara Walker. Ten wybór jest nieprzypadkowy; praca każdego z nich z jednej

¹⁰ Dla jeszcze pełniejszego obrazu można nadmienić, że skoro każdy twórca (choćby tylko potencjalny) jest jednostką niepowtarzalną, siłą rzeczy posiadać musi jakiś unikatowy element swojej twórczości (komunikacji). W obliczu takiego stwierdzenia poszukiwanie uniwersalnego języka sztuki wydaje się zadaniem skazanym na porażkę. Spostrzeżenie to ma daleko idące konsekwencje. Trudno bowiem wobec niego rościć sobie też prawo do wygłaszania arbitralnych sądów (za pomocą dzieła lub też o dziele) czy wskazywania jedynie słusznych sposobów odczytywania.

¹¹ W obrębie sztuki można tu wymienić choćby poezję miganą. Innym przykładem zastosowania ruchu – tym razem w bliskości z muzyką – mogą być rezultaty działalności badawczo-pedagogicznej É. Jaques-Dalcroze’a, szwajcarskiego pedagoga i jednego z twórców rytmiki (tzw. metoda Dalcroze’a): É. Jaques-Dalcroze, *Pisma wybrane*, tłum. M. Bogdan, B. Wakar, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.

¹² H. Foster, *Artysta jako etnograf*, [w:] tegoż, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 202.

¹³ Tamże, s. 203.

¹⁴ Tamże. Znow – jest to problem szerszy, niż pomieścić może niniejszy tekst. Żeby go tylko zaznaczyć: ze względu na obustronność stosunków społecznych, w momencie wzajemnej interakcji Inność dotyka zarówno „wykluczonego”, jak i „wykluczającego”, choć oczywiście w różny sposób – z pewnością jednak znaczący z punktu widzenia zdolności komunikacji. Sytuacji nie ułatwia też z pewnością zróżnicowanie wewnętrzne wśród tych kategorii społecznych, wynikające m.in. z niejednoznaczności lub tymczasowości linii podziału.

strony bardzo dobrze funkcjonuje w „świecie sztuki”¹⁵ (czego dowodem może być choćby ich obecność na największych wystawach sztuki), z drugiej jednak jest nierozzerwalnie powiązana z szeroko rozumianym kontekstem społecznym i kwestią przewycięzania zakłóceń komunikacji (czy to kolonialnie narzuconego, obcego systemu znaków, choroby, czy też wykluczenia ze względu na rasę bądź płeć).

Wymuszona zmiana kanału komunikacji

Przyjmijmy, że „pismo to zespół znaków przyjęty przez określoną grupę ludzką umożliwiający widzialne i (lub) trwałe przedstawienie myśli i mający to samo znaczenie dla wszystkich jej członków”¹⁶. Co się jednak dzieje, gdy dana społeczność nie dysponuje własnym systemem zapisu, ewentualnie ten im dostępny (przykładowo narzucony przez obcą siłę) nie jest w stanie w pełni oddać zawiłości języka i kultury? Powyższa definicja sugeruje, że traci na tym przede wszystkim trwałość i ciągłość myśli – a zatem dorobku – owej społeczności. Zapewne stojąc wobec takiego właśnie zagrożenia, **Frédéric Bruly Bouabré** podjął się zadania sporządzenia kompletnego „alfabetu” ludu Bété, z którego się wywodził. Ten pochodzący z Wybrzeża Kości Słoniowej artysta to przykład prawdziwego wizjonera. Urodzony w 1919 roku (zmarł na początku 2014 r.), w wieku niespełna trzydziestu lat doznał iluminacji: „niebiosa otwarły się przed moimi oczami i siedem wielobarwnych słońc zakreśliło krąg piękna wokół ich Matki-Słońca, i stałem się Cheik Nadro, «Tym, który nie zapomina»”¹⁷. Począwszy od tamtego wydarzenia, zaczął gromadzić ogromne zasoby wiedzy – o sztuce, tradycji, poezji, religii, estetyce i filozofii¹⁸. Projekt ten nazwany został *Wiedza Świata* (*Connaissance du Monde*) i trwał aż do śmierci artysty¹⁹. Od 1977 roku kolekcjonowane materiały przekładał na język obrazu; proste rysunki, w formie kartki pocztowej, przeważnie opatrzone podpisem bądź komentarzem w języku francuskim. Z serii powstałych na bazie poszukiwania „boskich znaków” i symboli wymienić można przykładowo 48 ilustracji przedstawiających układy ciemnych plam na skórkach pomarańczy, 70 kolejnych ze znakami pochodzącymi

¹⁵ Rozumianego jako „ramy instytucjonalno-organizacyjne, w których sztuka powstaje i funkcjonuje”, B. Stokłosa, *Świat sztuki – czym jest i jak go badać?*, <http://magazynsztuki.eu/index.php/ksiazki/74-swiat-sztuki-czym-jest-i-jak-go-badac> (dostęp: 27.12.2014).

¹⁶ R. Chwałowski, *Pojęcie pisma*, <http://typografia.info/artykuly/18-podstawy-typografii/27-pojecie-pisma> (dostęp: 02.01.2015).

¹⁷ *CAACart*, <http://caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Bruly-Bouabre-Frederic&bio=en&m=14> (tłum. własne) (dostęp: 02.01.2015).

¹⁸ Tamże.

¹⁹ W tekście traktującym o jego wystawie w londyńskiej Tate Modern Gallery, autor skomentował to, pisząc, że „przypuszczalnie będzie on kontynuował aż stwierdzi, że wie już wszystko (albo przynajmniej wszystko warte narysowania), albo gdy los zadecyduje, że wie on wystarczająco – cokolwiek nadejdzie pierwsze”; *Frédéric Bruly Bouabré @ Tate Modern*, <https://africanartinlondon.wordpress.com/2011/02/20/frederic-bruly-bouabre-tate-modern/> (tłum. własne) (dostęp: 02.01.2015).

z orzechów kola, albo przedstawienia chmur na niebie. Jego zainteresowanie ludźmi przyniosło między innymi 162 rysunki afrykańskich twarzy bądź fantastyczne przedstawienia 193 dyplomatów wszystkich państw świata. Sportretował Hannibala, Machiavellego, Stalina i inne postacie znane z historii (a także czasów całkowicie współczesnych). Na projekt *Publicités* składają się z kolei wizerunki różnych artefaktów świata współczesnego, takich jak kawa Starbucks lub buty od Rapha Laurena. Wreszcie wymienić trzeba wspomniany wyżej *Alfabet Bété*, stworzony w latach 1990–1991. Na 448 kartkach i przy użyciu swojej ulubionej techniki (długopis i kredki na papierze) Bouabré uwiecznił piktogramy ilustrujące przypisane im sylaby, umożliwiając tym sposobem alternatywną wobec alfabetu łacińskiego²⁰ (i zapewne bliższą tamtejszej kulturze) metodę zachowania wiedzy i tradycji swojego ludu²¹.

Powyższy przykład pokazuje, że pochodzenie z obszaru odległego geograficznie i odrębnego kulturowo niekoniecznie prowadzi do zablokowania przepływu komunikacji, jednak czynnikiem działającym na korzyść jest wypracowanie nowej formy wypowiedzi, zainspirowanej właśnie uświadamianiem sobie możliwych przeszkód i zakłóceń w komunikacji. Wydaje się bowiem, że taka świadoma postawa pozwala na efektywniejszy dobór środków artystycznego wyrazu, umożliwiając osiągnięcie rezultatu o większym zasięgu. Dzieje się to także – a może przede wszystkim – za sprawą owej nieuprzywilejowanej pozycji. Może ona przyciągnąć uwagę tych, którzy właśnie w takich kręgach poszukują realizacji wartych spopularyzowania i umożliwiają niektórym twórcom pełniejsze zaistnienie w świadomości odbiorców sztuki. W tym kontekście, operowanie środkami odmiennymi od bardziej rozpowszechnionych, oryginalnymi w formie i unikatowymi w przekazie, stanowić może o wyjątkowości dzieła w otoczeniu wytworów Zachodu. Wystarczy bowiem wspomnieć, że poza Tate Modern prace Frédérica Bruly Bouabré pokazywane były w takich miejscach, jak paryskie Centrum Pompidou, niemieckie Kassel (podczas *Documenta 11*) czy kilkakrotnie w ramach Biennale w Wenecji, a największy prywatny zbiór jego rysunków przechowuje w Genewie włoski przedsiębiorca Jean Pigozzi²². Kluczowe dla takiego przekazu wydaje się odnalezienie właściwego kanału, za pomocą którego dojdzie do obustronnej relacji między nadawcą a odbiorcą. Jeśli więc z jakichś względów nie może być to pismo, właściwsze – szczególnie

²⁰ Będącego widomym znakiem kolonialnej przeszłości. Por. R. Solewski, *Wypowiedź jako forma percepcji współczesnej sztuki wizualnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2009, 4(69), s. 75.

²¹ *Frédéric Bruly Bouabré @ Tate Modern*, Wydaje się to szczególnie istotne ze względu na funkcjonujący w czasach kolonialnych, a usankcjonowany przez naukę za sprawą Wystawy Światowej (zorganizowanej w Paryżu w 1889 r.; towarzyszył jej dziesiąty Congrès International d’Anthropologie et d’Archéologie Préhistorique) punkt widzenia legitymizujący „cywilizacyjną misję europejskich imperiów”, M. Borowski, M. Sugiera, *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości*, Trio, Warszawa 2012, s. 10.

²² *Frédéric Bruly Bouabré @ Tate Modern...*

dla języka sztuki – okazać się mogą wyrafinowane, zakorzenione w lokalnej kulturze, ale równocześnie lepiej przemawiające do wyobraźni widza obrazy.

Rozważmy teraz sytuację, gdy to nie różnice etniczne lub kulturowe stać będą na drodze do właściwego porozumienia, ale coś o wiele bardziej podstawowego, czyli brak zdolności użycia języka jako takiego. Jeden z komunikatów Komisji do Rady Parlamentu Europejskiego stwierdza wprost, że „język stanowi najbardziej bezpośrednie wyrażenie kultury; świadczy o naszym człowieczeństwie i nadaje każdemu z nas poczucie tożsamości”²³. Co więcej, „wszystko, co jest przez nas odbierane zmysłowo, przechodzi więc następnie do sfery naszych myśli, te zaś są wyrażane przy użyciu słów”²⁴. Oczywiście, najczęściej z taką sytuacją ma się do czynienia w przypadku małych dzieci, które jeszcze nie umieją mówić lub są na początkowym etapie nauki. Przeważnie w ich wytworach plastycznych dostrzega się elementy, które znają, czyli potrafią w jakiś sposób rozpoznać, nazwać i przedstawić. Stąd też ich poziom rozwoju intelektualnego, społecznego, emocjonalnego czy fizycznego można w dużym stopniu określić na podstawie ich obrazków czy rysunków – wystarczy przykładowo wiedzieć, czym cechuje się przedschematyczny okres twórczości dziecka, by adekwatnie do jego wieku rozpoznać zakres wiedzy o świecie i jego postrzeganie²⁵. Zdarzają się jednak sytuacje, w których dorośli ludzie, wcześniej posiadający zdolność komunikacji językowej, w wyniku wypadku skutkującego urazem układu nerwowego tę kluczową umiejętność tracą. Poza trudnościami towarzyszącymi im w codziennym funkcjonowaniu²⁶, „osoby cierpiące na afazję [...] bardzo często ze względu na swoje ułomności w zakresie mowy zostają przez otoczenie zepchnięte na margines”²⁷. Rola języka i blokada wynikająca z braku możliwości porozumiewania się nim jest tak znacząca, że prowadzi do braku „możliwości choćby biernego uczestnictwa w życiu społecznym, a tym samym braku sposobności do formowania jakichkolwiek wypowiedzi”²⁸. Do tego problemu w projekcie *I Hate* nawiązuje artystka **Imogen Stidworthy** (ur. 1963 r.), która w swojej twórczości często porusza kwestie związane z procesem komunikacji. Jej pokazana w Kassel podczas *Documenta 12* (2007) instalacja multimedialna operuje jednocześnie obrazem,

²³ Cyt. za M. Świstowska, *Zaburzenia komunikacji spowodowane brakiem kompetencji lingwistycznej i komunikacyjnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2009, 4(69), s. 25.

²⁴ Tamże.

²⁵ W tym kontekście szczególnie warta polecenia jest lektura książki: W. Lowenfeld, W. L. Brittain, *Twórczość a rozwój umysłowy dziecka*, tłum. K. Polakowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977.

²⁶ „Wszystko, co jest przez nas odbierane zmysłowo, przechodzi więc następnie do sfery naszych myśli, te zaś są wyrażane przy użyciu słów”; M. Świstowska, *Zaburzenia komunikacji...*, s. 25.

²⁷ Tamże, s. 27.

²⁸ Tamże.

dźwiękiem oraz słowem. Punkt centralny stanowi sylwetka Edwarda Woodmana (ur. 1943 r.)²⁹, profesjonalnego fotografa, który całkowicie utracił zdolność mówienia w wyniku rowerowego wypadku w 2000 roku (musiało minąć kilkanaście miesięcy, by próby mówienia przyniosły jakiegokolwiek rezultaty, blokada ta jednak sprawiła, że nie był w stanie kontynuować swojej pracy zawodowej – wciąż nie potrafił porozumieć się ze swoimi klientami). Występuje tu on w kilku rolach, jakby w kilku aspektach. Na trzech panoramicznych monitorach wyświetlane są wykonywane przez niego zdjęcia, odzwierciedlające to, jak w danym momencie postrzega otoczenie londyńskiego Kings Cross i zmiany, jakie zachodzą wokół. Fotografiami towarzyszy jego dobywający się z głośników komentarz, a raczej próba komentowania – problemy wynikają z trudności, jaką twórca sprawia odkrywana na nowo zdolność mówienia. Naprzeciwko monitorów duży ekran prezentuje z kolei fragmenty zapisu wideo wykonanego w trakcie lekcji mówienia pod okiem terapeutki Judith Langley³⁰. Ujęcia fragmentów twarzy artysty, dłoni, notatek czy lusterka (zapewne pomagającego zbadać, czy powietrze w trakcie wypowiedzania słowa w sposób właściwy wydostaje się przez jego usta, może też w celu własnej obserwacji artykułowania) w sposób niezwykle sugestywny uwydatniają to, jak duży wysiłek jest potrzebny, by odzyskać utraconą sprawność. Równocześnie skala i naturalizm przedstawienia, połączone z dochodzącymi do uszu odbiorców dźwiękami, wywoływać mogą wrażenie dyskomfortu. Trzecim elementem jest wyświetlany zapis kolejnych słów i wyrażań, pochodzących z wypowiedzi Woodmana, z zachowaniem oryginalnej składni, powtórzeń oraz licznych momentów zawahania. Jak zaznacza Stidworthy, towarzysząc mu w tej mozolnej pracy, spostrzegła niezwykle związki między tym, co działo się w gabinecie terapeutycznym a jego fotografiami. Wykonywał setki zdjęć, rejestrując proces burzenia i wznoszenia kolejnych budynków. Jednocześnie kolejne osiągnięcia w przewycięzaniu blokady językowej przypominały wycofywanie niedoskonałych struktur i wchodzenie na ich miejsce nowych, coraz lepszych³¹. Można wysnuć wniosek, że zaburzenie jednego (zwłaszcza tak ważnego jak język) kanału komunikacji wpływa na pozostałe, przekształcając je, ale nie w sensie negatywnym. Z pewnością zmienił się sposób patrzenia Woodmana na otaczający go świat, jednak nieprzerwana twórcza działalność dała mu możliwość pozostania z nim w kontakcie.

Jeszcze innym wyzwaniem wynikającym z zaburzeń procesu komunikacji stawia czoła afroamerykańska artystka **Kara Walker**. Przyszła na świat w 1969 roku w Kalifornii, w rodzinie artystyczno-akademickiej. Gdy miała 13 lat, jej ojciec, artysta

²⁹ W trakcie swojej wcześniejszej kariery zajmował się między innymi fotografowaniem architektury oraz portretowaniem innych artystów, procesu ich pracy oraz dokumentacją dzieł sztuki – zwłaszcza rzeźb; *Edward Woodman*, <https://www.artimage.org.uk/artists/w/edward-woodman/> (tłum. własne) (dostęp: 02.01.2015).

³⁰ A. Jones, *The Big Interview: Imogen Stidworthy*, <http://www.thedoublenegative.co.uk/2012/07/the-big-interview-imogen-stidworthy/> (tłum. własne) (dostęp: 02.01.2015).

³¹ Tamże.

Larry Walker, przyjął posadę na Uniwersytecie Stanowym Georgii, w związku z czym cała rodzina przeprowadziła się na przedmieścia Atlanty³². Zmiana ta nie wiązała się jedynie z odmienną lokalizacją, nowe miejsce przyczyniło się do otwarcia jej oczu na inną rzeczywistość, o silnie dyskryminującym rysie. Dopiero na południu USA doświadczyła tego, że pod koniec XX wieku kolor skóry wciąż dla wielu ludzi ma znaczenie³³. Zdołała jednak zrealizować swoje marzenie i ukończyła najpierw Atlanta College of Art (1991), a następnie Rhode Island School of Design (1994)³⁴. Od tego czasu jej kariera rozwijała się błyskawicznie, ale mimo osiągniętej niezależności nie zapomniała o doświadczeniach z młodości. Z całą pewnością towarzyszyła jej (i towarzyszy nadal) świadomość, że wielu afroamerykańskich mieszkańców, a zwłaszcza mieszkanek, Stanów Zjednoczonych codziennie musi borykać się z tą, wciąż wymagającą naprawy, sytuacją. Temu też tematowi poświęca swoje kolejne projekty, np. *Historyczny romans (w czasie) wojny domowej jaki wydarzył się pomiędzy śniadymi udami a sercem pewnej młodej czarnulki*³⁵ z 1994 roku, czy też jeden z najnowszych, zatytułowany *A Subtlety / A Marvelous Sugar Baby (Subtelność lub Cudowna cukrowa dziewczynka)*. Częstym elementem jej twórczości jest stosowanie uproszczonych, sylwetowych ujęć ludzi w postaci wycinanek, malowideł bądź całych instalacji. Te przeważnie czarne przedstawienia, kontrastujące z powierzchnią ścian, pod pozorem dziewiętnastowiecznej, wiktoriańskiej mody³⁶, zmieszanej z bajkową atmosferą, często ukazują wulgarność i okrucieństwo, z jakim spotykają się osoby stojące na słabszej społecznie pozycji³⁷. Przemoc fizyczna i seksualna, stosowana wobec bezbronnych i skazanych na porażkę w konfrontacji z silniejszym, nabiera tutaj charakteru uniwersalnego; do scen przypominających cienie na ścianach dołączają te prawdziwe, należące do obserwatorów dzieła, czyniąc ich uczestnikami wydarzeń – a może jedynie biernymi widzami? Patrząc na twórczość Kary Walker z punktu widzenia procesu komunikacji, dostrzec można przede wszystkim ciągle ponawianą próbę przepracowania sytuacji, w jakiej znalazła się w młodości i jaka wciąż ma miejsce, w większym bądź mniejszym stopniu. Chodzi o konieczność przyjmowania postawy obronnej i dostosowywania się do otoczenia społecznego, które powinno być bliskie, a zatem bezpieczne – tymczasem wciąż jest pełne opresji. Winny jest tutaj wciąż zauważalny opór względem aktualnych tendencji, naznaczonych tolerancją lub nawet akceptacją w kontekście kulturowym, płciowym czy rasowym. W wypadku

³² *The Art of Kara Walker. Biography*, <http://learn.walkerart.org/karawalker/Main/Biography> (tłum. własne) (dostęp: 02.01.2015).

³³ R. Solewski, *Wypowiedź...*, s. 76.

³⁴ *The Art of Kara Walker...*

³⁵ Oryginalny tytuł brzmi: *Gone, An Historical Romance of a Civil War as it Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart*. Za R. Solewskim warto podkreślić słownikowe źródło pojęcia „negress”, wywodzącego się od „negro” – czarnuch, oraz „princess” – księżniczka; R. Solewski, *Wypowiedź...*, s. 76.

³⁶ Choćby twórczości Samuela Metforda, aczkolwiek – biorąc pod uwagę przemawiającą również przez dzieła artystki gorzycz – odwołania mogłyby sięgać nawet Johanna Caspara Lavatera.

³⁷ R. Solewski, *Wypowiedź...*, s. 76.

przywoływanej artystki mamy do czynienia z wypracowaniem wyrafinowanej i poetyckiej formy wypowiedzi artystycznej, która za tym parawanem usiłuje pobudzić do refleksji oraz przekazać odbiorcom gorzką prawdę, nierzadko o nich samych. Owa postawa przemawiania nie wprost zmusza samego odbiorcę do przejęcia na siebie części ciężaru interpretacji, co w dalszej kolejności przyczynić się może do tym silniejszego uwewnętrznienia wniosków sprowokowanych danym dziełem. Z drugiej strony, lekkość i bajkowość kompozycji Kary Walker tak naprawdę nie usiłuje ukryć rzeczywistego, niemal ostentacyjnego przekazu dotyczącego własnej tożsamości, ukazanej pod postacią czarnych plam na białym tle otaczającej ściany.

Obranie nowego kanału komunikacji i tożsamość

W eseju zatytułowanym *Artysta jako wytwórca w czasach kryzysu* (2004) Okwui Enwezor – nawiązując do tekstów Waltera Benjamina i György Lukácsa – zadaje pytania między innymi o rolę świadomości politycznej twórcy dla jego działalności³⁸. Czy może się ona przyczynić do przemieszczenia obszaru zainteresowań czy nawet do zwiększenia poziomu jego autonomii? Jaka w tym kontekście jest relacja między dziełem a jego autorem?

Naszpicowana przed momentem sylwetka Kary Walker posłużyć może tu jako ilustracja. Jej skupienie na własnych przeżyciach (problematyce wynikającej z przynależności do określonej rasy i płci), współdzielonych z ogromną rzeszą mieszkańców USA³⁹, poskutkowało zyskaniem szerokiego rozgłosu również poza granicami kraju. Z jednej strony powodem tego była jej względnie mocna wyjściowa pozycja społeczna oraz siła amerykańskiej kultury, z drugiej jednak – nie sposób odmówić zgłębianej przez Walker tematyce silnie uniwersalnego charakteru, prowokującego do dyskusji. Jako że szeroki rozgłos oznacza też wyeksponowanie na krytykę, artystka wciąż musi się mierzyć z zarzutami, że – przykładowo – sarkastyczny język jej wizualnej wypowiedzi „nie jest [...] wystarczająco dosadny i niepotrzebnie przypomina stereotypy, stając się nawet swego rodzaju autokrytyką”⁴⁰. Czy jednak każde dzieło „zaangażowane” musi być dosadne i łatwe w odczytaniu?

Nie sposób chyba sprawić, by każdy odczytał przesłanie zawarte w wytworze artysty w taki sam sposób. Paul Ricoeur twierdzi nawet, że „ważniejsze staje się [...] znaczenie samego tekstu niż to, co miał na myśli autor, kiedy go pisał”⁴¹. Odnosząc

³⁸ Z tekstu towarzyszącego jego wykładowi wygłoszonemu w ramach *Empires Ruins + Networks: Art in Real Time Culture*, Australian Centre for the Moving Image; O. Enwezor, *The Artist as Producer in Times of Crisis*, <http://m1.antville.org/stories/736829/> (tłum. własne) (dostęp: 03.01.2015).

³⁹ Co oczywiście można rozszerzyć na inne, zbliżone w charakterze relacje społeczne, dostrzegane w wielu zakątkach świata.

⁴⁰ R. Solewski, *Wypowiedź...*, s. 76.

⁴¹ Cyt. za: A. Żywot, *O możliwości pojmowania dzieła wizualnego jako wypowiedzi. Pomiędzy językoznaństwem, hermeneutyką i fenomenologią*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2009, 4(69), s. 31.

to do języka obrazu, pojawia się tu kwestia autonomii dzieła względem jego twórcy – nadany komunikat trafia do odbiorców, jednak na ich reakcję wpływa znacznie więcej czynników niż sama tylko idea kryjąca się za formą wytworu. Szczególnie w przypadku obcowania ze sztuką wywodzącą się z rejonów odmiennych etnicznie, wciąż spotkać można próby jej interpretacji, mimo braku odpowiednich kompetencji kulturowych (wiązać się to może z chęcią zadośćuczynienia pokrzywdzonym w efekcie polityki kolonialnej albo z zachwytem nad odmiernością). Historyk sztuki Olu Oguiibe twierdzi nawet, że artyści tacy jak Frédéric Bruly Bouabré są popularni na Zachodzie jedynie dlatego, że „czynią zadość tęsknocie za fantazjami, fetyszami i szamanizmem”⁴². Opinia ta z pewnością nawiązuje do imperialnej przeszłości Europy oraz kultury Zachodu – nie tylko dały one początek antropologii (przejawiającej się także zwiększonym zainteresowaniem opinii publicznej tym, co egzotyczne, „prymitywne”), ale też mniej akademickiemu odbiorowi etnicznej i kulturowej inności w postaci popularnych *freak shows*⁴³. Uznając mimo wszystko, że ocena taka jest zbyt jednostronna, trudno zaprzeczyć, że twórca ten doskonale pokazuje obustronny przepływ komunikatów. Mieszkając w swoim kraju, miał dostęp do informacji z całego świata. Zbierał je, katalogował i kreatywnie przetwarzał, czego wynikiem były tysiące rysunków. Te z kolei trafiały z powrotem w obszar, który niejednokrotnie był pierwotnym „nadawcą”. W całej tej drodze zdążyły jednak wzbogacić się o dodatkowe konteksty, dające jeszcze szersze pole do interpretacji – sprzężenia zwrotnego. W swojej ostatecznej formie wydają się czymś zawieszonym pomiędzy kulturami, nie do końca przynależnym do którejkolwiek z nich, ale równocześnie od nich zależnym. Wypowiadając się na ten temat, Bouabré w imieniu swoim i podobnych sobie stwierdził, że „skoro jesteśmy teraz uznawani za artystów, naszym obowiązkiem jest zrzeszyć się w społeczność, i tym sposobem stworzyć podbudowę dla dyskusji i wymiany między tymi, którzy otrzymują i tymi, którzy tworzą. Dopiero z tego powstać może właściwa światowa cywilizacja”⁴⁴. Wskazywał na to, że sztuka stanowić może jedno z najlepszych lekarstw na problem wykluczenia kulturowego czy etnicznego, jednocześnie mając potencjał bycia jednym z przyczynków do internacjonalizmu.

Hans-Georg Gadamer pisał, że „rozumieamy coś tylko wtedy, gdy to nasze rozumienie da się zakomunikować innym; rozumienie zdarza się między ludźmi, a nie w duszy abstrakcyjnej, izolowanej jednostki”⁴⁵. Na szczęście komunikat ten nie musi mieć formy słowno-językowej, dlatego też człowiek (twórca) pozbawiony zdolności używania języka wciąż może operować obrazem lub innym produktem kultury

⁴² Frédéric Bruly Bouabré @ Tate Modern...

⁴³ M. Borowski, M. Sugiera, *W pułapce...*, s. 10.

⁴⁴ CAACart...

⁴⁵ Cyt. za: A. Bednarczyk, R. Solewski, *Słowo, pismo, obraz i myślenie w sztukach wizualnych*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2009, 4(69), s. 65.

materialnej⁴⁶, czego przykładem są fotografie Edwarda Woodmana wykonane przez niego już po wypadku. Zasięg medialny takiej wypowiedzi artystycznej potencjalnie może być nawet większy niż zasięg wypowiedzi językowej. Z drugiej strony trudności w codziennej komunikacji przeważnie sprawiają, że dotknięci afazją „często rezygnują [...] z podejmowania kolejnych prób nawiązania kontaktu z otoczeniem”⁴⁷. Można powiedzieć, że Woodman miał w takim razie szczęście, że spotkał Imogen Stidworthy, co nastąpiło dzięki wcześniejszej współpracy (a więc znajomości) artystki z terapeutką fotografa. Ich kooperacja – po części wynikająca z samej potrzeby komunikacji – dała rezultat szczególnie cenny z punktu widzenia problematyki przełamывania barier i przewycięzania Inności.

Gadamer dla opisanego procesu zachodzącego między odbiorcą a dziełem sztuki użył sformułowania „napełnienie” (*Auffüllen*)⁴⁸, oznaczającego wyjście poza to, co uchwytne i wkroczenie „niejako w kierunku tego, co chce powiedzieć ponad sobą”. Kontynuując tę myśl, stwierdza dalej, że „dopiero w tym przekonywującym napełnieniu dzieła sztuki uzyskują swą właściwą realność”, za sprawą zaniknięcia opozycji „między tym, co chciał powiedzieć artysta, a tym, co z tego podejmuje odbiorca”⁴⁹. We wszystkich opisanych wcześniej przypadkach twórcza reakcja na wykluczenie – lub ryzyko wykluczenia – wynikające z zaburzenia komunikacji doprowadziła do przybliżenia odbiorcy realiów, w jakich takie osoby funkcjonują. Nie chodzi tutaj już tylko o samą świadomość politycznych i społecznych okoliczności, z jakimi przychodzi się mierzyć na co dzień; są one oczywiście integralną częścią twórczości, ale przede wszystkim zmuszają zarówno nadawcę, jak i odbiorcę do wytworzenia czegoś ponad własne doświadczenie jednego i drugiego. Dopiero dzięki temu dojść może do zbliżenia stanowisk i pełniejszego uczestnictwa w procesie twórczej komunikacji. Ze względu na znacznie większą uniwersalność owych sposobów, bariery powodujące konieczność poszukiwania alternatywnych form porozumiewania mogą stać się czynnikiem łączącym przedstawicieli pozornie różnych środowisk. Zamknięte, wykluczone bądź odseparowane społeczności i jednostki w tym właśnie mogą upatrywać swojej szansy, bowiem wzajemne poznanie to także wstęp do zrozumienia i akceptacji przez otoczenie, względem otoczenia oraz względem siebie⁵⁰.

⁴⁶ M. Świstowska, *Zaburzenia komunikacji...*, s. 28.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ H.-G. Gadamer, *Koniec sztuki? Od heglowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antysztuki*, [w:] tegoż, *Dziedzictwo Europy*, tłum. A. Przyłębski, Spacja, Warszawa 1999, s. 52.

⁴⁹ Tamże, s. 52–53.

⁵⁰ „Taka jest też podstawa tego, dlaczego dzieła sztuki wszystkim, którzy wejdą na ich orbitę, pozwalają na prawdziwe napotkanie samych siebie”. Tamże, s. 53.

Bibliografia

Źródła drukowane

- Bednarczyk A., Solewski R., *Słowo, pismo, obraz i myślenie w sztukach wizualnych*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2009, 4(69).
- Borowski M., Sugiera M., *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości*, Trio, Warszawa 2012.
- Dobek-Ostrowska B., *Podstawy komunikowania społecznego*, Astrum, Wrocław 2004.
- Foster H., *Artysta jako etnograf*, [w:] tegoż, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010.
- Gadamer H.-G., *Koniec sztuki? Od heglowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antyszuki*, [w:] tegoż, *Dziedzictwo Europy*, tłum. A. Przyłębski, Spacja, Warszawa 1999.
- Jaques-Dalcroze É., *Pisma wybrane*, tłum. M. Bogdan, B. Wakar, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.
- Lowenfeld W., Brittain W. L., *Twórczość a rozwój umysłowy dziecka*, tłum. K. Polakowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977.
- Słownik łacińsko-polski*, oprac. K. Kumaniecki, PWN, Warszawa 1973.
- Solewski R., *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2007.
- Solewski R., *Wypowiedź jako forma percepcji współczesnej sztuki wizualnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2009, 4(69).
- Świstowska M., *Zaburzenia komunikacji spowodowane brakiem kompetencji lingwistycznej i komunikacyjnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2009, 4(69).
- Żywot A., *O możliwości pojmowania dzieła wizualnego jako wypowiedzi. Pomiędzy językoznawstwem, hermeneutyką i fenomenologią*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” 2009, 4(69).

Źródła internetowe

- CAACart, <http://caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Bruly-Bouabre-Frederic&bio=en&m=14> (dostęp: 02.01.2015).
- Chwałowski R., *Pojęcie pisma*, <http://typografia.info/artykuly/18-podstawy-typografii/27-pojecie-pisma> (dostęp: 02.01.2015).
- Edward Woodman, <https://www.artimage.org.uk/artists/w/edward-woodman/> (dostęp: 02.01.2015).
- Empires Ruins + Networks: Art in Real Time Culture*, Australian Centre for the Moving Image; Okwui Enwezor, *The Artist as Producer in Times of Crisis*, <http://m1.antville.org/stories/736829/> (dostęp: 03.01.2015).
- Frédéric Bruly Bouabré @ Tate Modern, <https://africanartinlondon.wordpress.com/2011/02/20/frederic-bruly-bouabre-tate-modern/> (dostęp: 02.01.2015).
- Jones A., *The Big Interview: Imogen Stidworthy*, <http://www.thedoublenegative.co.uk/2012/07/the-big-interview-imogen-stidworthy/> (dostęp: 02.01.2015).
- Key ICT indicators for developed and developing countries and the world (totals and penetration rates)*, <http://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Pages/stat/default.aspx> (dostęp: 24.04.2015).

Stokłosa B., *Świat sztuki – czym jest i jak go badać?*, <http://magazynsztuki.eu/index.php/ksiazki/74-swiat-sztuki-czym-jest-i-jak-go-badac> (dostęp: 27.12.2014).

The Art of Kara Walker. Biography, <http://learn.walkerart.org/karawalker/Main/Biography> (dostęp: 02.01.2015).

A Disruption of Communication as an Inspiration for Reflection on a Search for Identity

Abstract

This piece of writing focuses on different obstacles that may play a crucial role in the creative activity of those artists, who are or – better – happen be excluded because of their sex, race, origin or disability. By presenting examples of artistic projects and profiles of Frédéric Bruly Bouabré, Imogen Stidworthy (with Edward Woodman) and Kara Walker, it is possible to examine various attitudes that result in achieving a worldwide recognition in the „art world”. What is important, this popularity appears to occur despite their own kind of Difference and thanks to it in the same time. The „differential factor” may connect not only those, who belong to excluded groups, but everyone who is sensitive to social, ethnic and artistic issues as well. The whole matter is considered mainly in reference to the process of communication, as it bears visible resemblance to the work of art’s existence.

Key words: Other, communication, message, identity, disruption

Nota o autorze

Kamil Baś (ur. 1985 r. w Krakowie) w roku 2012 ukończył studia z grafiki na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie i pozostaje związany z tą uczelnią za sprawą rozwijającego się doktoratu ze sztuk pięknych i pracy dydaktycznej na Wydziale Pedagogicznym i Wydziale Sztuki UP. Jest też absolwentem stosunków międzynarodowych na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Do swoich ulubionych technik zalicza druk wypukły oraz fotografię cyfrową. Jednym z najczęściej poruszanych przez niego problemów jest wieloznaczność języka oraz zmienność znaczenia w zależności od kontekstu – interesuje się tematyką przenikającego się rozumienia liter, słów i obrazów. W swoim dorobku ma udział w wystawach międzynarodowych, ogólnopolskich i lokalnych, m.in. w IV Ogólnopolskiej Wystawie Rysunku Studenckiego w Toruniu, gdzie zdobył Nagrodę Prezydenta Miasta (nagroda główna). Jego projekt dyplomowy, zatytułowany „Sztuka Kobiet”, znalazł się wśród najlepszych dyplomów 2012 roku Stowarzyszenia Międzynarodowego Triennale Grafiki.