

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VIII (2013)

Mirosława Moszkowicz

Kilka uwag o intermediach w kontekście teorii Dicka Higginsa

[...] większość tworzonych obecnie najlepszych dzieł łączy w sobie różne środki wyrazu. Nie dzieje się tak przypadkowo.

Dick Higgins

Pojęcie „intermedia” wprowadził Dick Higgins (1938–1998) w tytule eseju-manifestu *Statement on Intermedia*¹, który opublikował w 1966 roku. Amerykański artysta i teoretyk poszukiwał słowa, które ułatwiłoby odbiorcy klasyfikację nowych, hybrydalnych zjawisk, jakie pojawiły się w sztuce lat 60. XX wieku, takich jak rzeźba dźwiękowa, poezja wizualna, happening czy twórczość Fluxusu. Fluxus jako nieformalne ugrupowanie (zapoczątkowane w 1962 roku) skupiało wielu artystów, których coraz trudniej można było przypisać do jakiejś określonej dyscypliny sztuki (m.in. Nam June Paik, Wolf Vostor, Joseph Beuys, Geogre Maciunas, Robert Filliou, Ben Vantie, John Cage, Milan Knižak)².

Obecnie gdy na skutek rozwoju techniki i nowych technologii pojawiły się w dyskursie o sztuce pojęcia takie jak „nowe media” czy „multimedia”, określenie wprowadzone przez Higginsa pół wieku temu straciło trochę na znaczeniu. W Polsce jednak dopiero od niedawna na studiach artystycznych tworzone są katedry i pracownie intermediów, a nawet powstał kierunek studiów o tej nazwie (po raz pierwszy w USA w 1968 roku, w Polsce w 2006 roku)³. Czy to oznacza, że intermedialność

¹ D. Higgins, *Intermedia*, „Something Else Newsletter” 1966, Vol. 1, No. 1.

² Zob. *Fluxus Bibliography*, <http://umintermediai501.blogspot.com/2008/01/fluxus-bibliography-ken-friedman-and.html/> [dostęp 17.07.2012].

³ Kierunek studiów o nazwie intermedia wprowadził po raz pierwszy Hans Breder w School of Art and Art History na Uniwersytecie Iowa w 1968 roku. W biografii Hansa Bredera opublikowanej na stronach uniwersytetu czytamy, iż stworzył on pierwszy program kierunku studiów o tej nazwie, aby w teorii i praktyce badać liminalną przestrzeń pomiędzy sztukami: sztukami wizualnymi, muzyką, filmem, tańcem, teatrem, poezją. Program intermediów na Uniwersytecie Iowa obejmował również problematykę badań naukowych dotyczących sztuki, mediów, komunikacji społecznej, problemów politycznych czy relacji między widzem a artystą.

W Polsce Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie uzyskała uprawnienia do prowadzenia kierunku intermediów decyzją Ministra Edukacji i Szkolnictwa Wyższego z dnia 5 grudnia 2006 roku. Pierwsi studenci rozpoczęli studia 1 października 2007 roku.

jest charakterystycznym zjawiskiem dla sztuki drugiej połowy XX wieku, czy to tylko tymczasowa nazwa zbiorcza trudnych do zidentyfikowania działań twórczych, sytuujących się pomiędzy literaturą, teatrem, plastyką, muzyką a życiem? Dick Higgins z czasem zdystansował się trochę wobec nadmiernego akcentowania samego sposobu tworzenia sztuki, a przecież określenia, takie jak: „intermedia”, „nowe media” czy „multimedia”, kierują właśnie uwagę na medium, niezależnie od tego, jak jest ono rozumiane. Amerykański artysta i teoretyk z czasem zauważył, że „żadne z [...] dzieł nie było dobre tylko dlatego, że znajdowało się na pograniczu różnych środków wyrazu; oceny jakości należy szukać gdzie indziej”⁴.

Intermedialność to tylko jeden wymiar sztuki, ważny być może na początku, gdy chcemy, jak powiada Higgins, określić genezę dzieła. Trzeba jednak zobaczyć je bardziej całościowo i zwrócić uwagę także na to, jaką przestrzeń otwiera dla obecnego i przyszłego odbiorcy, jakie nowe horyzonty wyznacza dla innych artystów.

Spróbujmy zatem, idąc tropem wyznaczonym przez Higginsa, przyjrzeć się jego koncepcji intermediów jako nowego (wobec formalizmu) modelu sztuki XX wieku. Warto przy tym zwrócić uwagę na wybrane strategie artystyczne, które łączą się z ideą intermedialności, takie jak odniesienie aluzyjne, przekraczanie granic pomiędzy różnymi formami twórczości artystycznej oraz pomiędzy sztuką a sferą pozaartystyczną.

Odniesienie aluzyjne to według Higginsa przesunięcie, przemieszczenie „pomiędzy tym, co ktoś oczekuje, że zobaczy, [...] a tym, co w rzeczywistości widzi”⁵. W swych licznych wypowiedziach teoretycznych amerykański artysta i teoretyk podkreśla także konieczność odrzucenia filozofii poznawczej, która zgodnie z jego interpretacją traktuje sztukę jako wyraz osobowości artysty czy sposób poznania samego siebie. Zaprzecza on wszelkim koncepcjom ekspresji w sztuce i wskazuje potrzebę poszukiwania nowej teorii tożsamości, która bardziej związana jest z tym, co robimy, niż z tym, kim jesteśmy.

Higgins dostrzega potrzebę dookreślenia miejsca dla twórczej aktywności odbiorcy. Ten wątek jest szczególnie interesujący dla edukacji artystycznej. Zapewne próba szukania teoretycznego uzasadnienia nowego doświadczenia sztuki, jakie proponowali artyści Fluxusu, happenery czy inni artyści lat 60. XX w., świadczyła o tym, że wobec nowych zjawisk artystycznych dotychczasowa teoria, związana z tradycyjną estetyką czy psychologią ekspresji, albo psychologią percepcji, semiotyką czy psychoanalizą, nie była już wystarczająca.

Intermedia a koncepcja sztuki współczesnej

Intermedialność oznacza wykorzystanie w jednej realizacji artystycznej środków wyrazu charakterystycznych dla różnych dyscyplin, np. wideo i rzeźby (prace Nam June Paika), malarstwa i rzeźby (Rauschenberg) czy tworzyw i sposobów

⁴ D. Higgins, *Intermedia*, wybór P. Rypson, Warszawa 1985, s. 23.

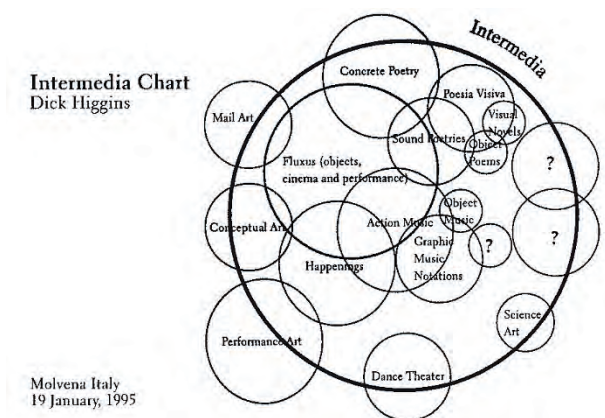
⁵ Tamże, s. 33.

wypowiedzi należących do różnych dziedzin/gatunków artystycznych, np. poezji i rzeźby (np. Ian Hamilton Finlay, Robert Filliou, Emmett Williams). Intermedialność wiąże się również z zainteresowaniem artystów procesem przekraczania granic sztuki i sfery pozaartystycznej, czy jak to jeszcze inaczej określił Higgins, „interpenetracji sztuki i życia”.

Mimo iż w wypowiedzi Higginsa często pojawia się określenie „środku wyrazu”, to jednak amerykański artysta wyraźnie sprzeciwiał się używaniu zamiennie dwóch pojęć: „intermedia” i „mix media”. To ostatnie, jego zdaniem, dotyczy łączenia różnych technik plastycznych czy mediów, np. w malarstwie techniki olejnej i gwaszu. Innym przykładem *mix mediów* jest dla Higginsa opera, w której można wyróżnić osobno tekst, muzykę, scenografię itd. Natomiast koncepcja intermediów nie dotyczy tylko znajomości warsztatu, umiejętności wybrania i połączenia odpowiednich środków wyrazu, mediów, które istnieją poza dziełem. W intermediach chodzi o taką sytuację, w której dokonuje się „konceptualne zespolenie”, jak to określił Higgins, np. w przypadku poezji konkretnej między sztukami wizualnymi a literaturą. Poezja, w którą wkracza plastyka, nie istnieje poza wizualnym obrazem, jest z nim związana, a zarazem każdy z autorów dokonuje tego w nieco inny sposób. Oznacza to, że intermedia to coś więcej niż sfera „pomiędzy” mediami, to raczej odkrywanie nowego sposobu wypowiedzi, rodzaj więzi, którą Higgins porównał do miłosnego zespolenia. Warto zauważyć, że z jednej strony intermedia dotyczą sfery konceptualnej, pomysłu, z drugiej natomiast obejmują także obszar afektów, emocji, wiążą się z potrzebą wyjątkowego doświadczenia. Można więc przypuszczać, że ten rodzaj sztuki miał stanowić próbę przełamania dychotomii pojęciowe–emocjonalne i tradycyjnej relacji dzieło–odbiorca.

Ideę intermediów przedstawił Higgins także w postaci eseju wizualnego (publikacja sygnowana na rok 1991), w którym nakreślił mapę nowych propozycji artystycznych w sztuce lat 60. i 70. XX w. Zmierzał on do ukazania relacji między różnymi zjawiskami artystycznymi, które nie tworzą linearnej czy centrycznej struktury, wskazującej na hierarchiczny układ. Sztuka drugiej połowy XX wieku w ujęciu Higginsa to głównie sztuka intermedialna, która nie tyle jest przejawem miksowania znanych mediów czy środków wyrazu, ale ma własną specyfikę, własne media, takie jak mail art, sztuka konceptualna, happening czy performans.

Autor nie zajmuje się zatem genezą nowych zjawisk artystycznych, raczej podkreśla ich charakter jako „nowych mediów”, nowych w stosunku do tradycji sztuki nowoczesnej, która raczej podkreślała specyfikę poszczególnych dyscyplin, np. malarstwo czy teatralność teatru. Oczywiście, określenie „nowe media” dzisiaj oznacza zupełnie coś innego. „Nowe media” łączą się obecnie z charakterystyką zastosowanych technik i związanych z nimi procesów, np. w fotografii, filmie, sztuce wideo. Używając natomiast określenia „nowe media”, Higgins chciał powiedzieć, że nie trzeba nieustannie spoglądać w przeszłość, ponieważ awangarda wypracowała nowe, własne sposoby działania artystycznego, które oznaczają włączenie różnych zmysłów do odbioru sztuki.



Rys. 1. Esej wizualny Dicka Higginsa

Źródło: <http://media2802010.hero-worship.com/?p=928> [dostęp 20.08.2012]

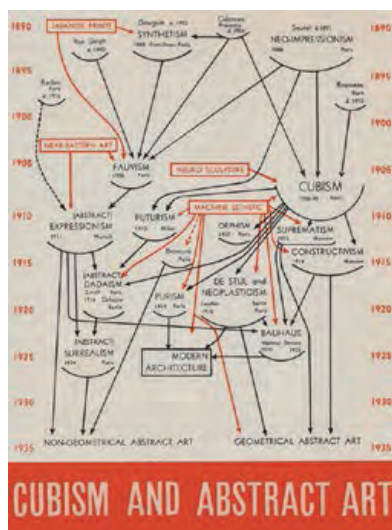
Spróbujmy porównać koncepcję sztuki przedstawioną w eseju graficznym Dicka Higginsa z diagramem innego amerykańskiego teoretyka, Alfreda Barra jr., pozwoli zauważyć ich odmienny sposób myślenia o sztuce. Oczywiście, każda z propozycji graficzno-teoretycznych odnosi się do innych zjawisk artystycznych i innego kontekstu historycznego, kulturowego oraz społecznego. Koncepcja graficzna Barra dotyczy sztuki pierwszej połowy XX wieku, a „mapa” Higginsa obejmuje sztukę po drugiej wojnie światowej.

Diagram Alfreda Barra jr. (1902–1981), założyciela i pierwszego dyrektora Muzeum of Modern Art w Nowym Jorku, został sporządzony w 1936 roku jako scenariusz wystawy „Cubism and Abstract” i zarazem koncepcja rozwoju sztuki pierwszej połowy XX wieku⁶. W sensie poznawczym koncepcja Barra waloryzowała „trójskok” artystyczny, tzn. realizm–deformacja–abstrakcja, który do dziś wykorzystywany jest jako swoiste „narzędzie” w edukacji szkolnej. W perspektywie modernistycznej, jaką przyjmuje Barr, akcentowany jest postęp w sztuce, który został zaznaczony na diagramie w postaci strzałek skierowanych w stronę abstrakcji.

Barr zaproponował wizję rozwoju sztuki nowoczesnej związaną z wektorem czasu oraz jej interpretację zarówno strukturalną (kolejne kierunki ukazane w swej dynamice i wzajemnych powiązaniach), jak i historyczną (dzieło sztuki ma wartość zależną od jego miejsca w historii)⁷.

⁶ Muzeum Sztuki Współczesnej (The Museum of Modern Art w Nowym Jorku – MoMa) swą działalność rozpoczęło w listopadzie 1929 roku, dziewięć dni po wybuchu wielkiego kryzysu gospodarczego w USA. Działalność muzeum zapoczątkowała 7 listopada 1929 wystawa, pt. „Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh”. Siedem lat później miała miejsce wystawa przygotowana przez Barra pt. „Cubism and Abstract” (od 2 marca do 9 kwietnia 1936 roku).

⁷ Koncepcja sztuki nowoczesnej Barra wpisuje się w ideologię modernizmu. „W latach 60. XX w. – jak zauważa A. Huyssen – modernizm uważano, za kanon nie zagrożony w akade-



Rys. 2. Diagram sztuki nowoczesnej Alfreda Barra, jr., 1936 rok

Źródło: http://www.edwardtufte.com/bboard/q-and-a-fetch-msg?msg_id=0000yO [dostęp 20.08.2012]

Higgins nie używa strzałek, tworzy jakby mapę różnych zbiorów o otwartej strukturze, i pomija kategorię czasu historycznego. Świat sztuki w ujęciu Higginsa jest pozbawiony centralnych obszarów i kierunków typu „od Maneta do Pollocka”, to świat pluralistyczny, nielinearny. Taka koncepcja otwiera możliwość nieustanniego czerpania inspiracji z przeszłości i pojawiania się nowych, nieprzewidywalnych propozycji, sytuujących się w dowolnym miejscu pola sztuki. Mimo iż w powojennej sztuce coraz częściej pojawiały się hybrydalne propozycje artystyczne (typowe dla epoki postmodernizmu), takie jak mail art, poezja wizualna czy performans, które „pojęciowo mieszczą się w obszarze między środkami wyrazu już znanymi”⁸, to jednak intermedialność jako cecha specyficzna realizacji artystycznych, która na początku wydawała się czymś w rodzaju *zeitgeist*, w rzeczywistości wcale nie była wyjątkowym zjawiskiem, związanym z XX wiekiem.

Łączenie różnych środków wyrazu znane było już od wieków, co zauważył Higgins także w eseju pt. *Strategia poezji wizualnej*⁹. To raczej nowoczesność z jej dążeniem do specjalizacji i wydzielenia osobnych obszarów, wymagających ekspertów

mii, muzeach i w serii galerii. W nowojorskiej szkole abstrakcyjnego ekspresjonizmu w kanonie tym streszczała się cała droga modernizmu, który swój początek brała w Paryżu lat 50. i 60. ubiegłego wieku, a która nieuchronnie wiodła do Nowego Jorku – amerykańskie zwycięstwo w kulturze szło krok w krok za zwycięstwami na polach bitewnych II wojny światowej” – A. Huyssen, *Nad mapą postmodernizmu*, tłum. J. Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 409.

⁸ D. Higgins, *Intermedia...*, s. 19.

⁹ Tamże, s. 83–99.

odseparowała to, co dawniej było połączone. Na przykład Higgins przypomina, iż muzyka w starożytnej Grecji stanowiła nie tylko obszar sztuki, ale podstawę wiedzy. Dlatego termin „intermedia”, zdaniem Higginsa

nie ma charakteru arbitralnego [...]. Niezrozumienie tego prowadziłyby do błędnego mniemania, że intermedia muszą być ze swej istoty określone w czasie, czymś zakotwiczonym w latach sześćdziesiątych. [...] Nie było i nie może być kierunku intermedialnego; użycie intermediów było zawsze, od najdawniejszych czasów i [...] pozostaną one możliwością tak długo, jak długo istnieć będzie pragnienie połączenia dwóch lub więcej istniejących środków wyrazu¹⁰.

Oznacza to, że możliwa jest inna mapa, która z odmiennej perspektywy pokaże połączenia pomiędzy różnymi zjawiskami artystycznymi.

Rozszerzona rzeźba, malarstwo kombinowane

W diagramie Barra trudno było do końca stwierdzić, jakie czynniki sprawiają, że sztuka się zmienia. Tymczasem Higgins jako założenie przyjął przekraczanie granic między dyscyplinami i między sztuką a sferą pozaartystyczną. Co prawda już klasyczna awangarda początku XX wieku wykazywała zainteresowanie fotografią, filmem, sztuką popularną, wprowadziła kolaż, a rzeźby tego okresu zawierały już elementy wzięte z codzienności¹¹, ale począwszy od lat 40. XX wieku (od czasu koncepcji sztuki A. Barra i sukcesu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku), przez kolejne dekady w teorii i krytyce sztuki świata Zachodu dominował pogląd formalistyczny, że forma plastyczna, estetyczne oddziaływanie dzieła oraz autonomia sztuki stanowią zasadnicze kryteria jej wartościowania i oceniania (Clement Greenberg)¹².

Przykładem dzieła pomijanego w koncepcjach formalistycznych jest praca Kurta Schwittersa, określana jako „kolumna” Merz, którą można jednak potraktować jako rodzaj archeologii intermediów. W ten sposób opisywał ją Hans Richter:

Na drugim piętrze domu [...] znajdowały się w końcu korytarza drzwi prowadzące do niebyt dużego pokoju. Pośrodku tego pokoju stała abstrakcyjna rzeźba gipsowa. Wtedy, to znaczy w 1925 roku, wypełniała mniej więcej jedną czwartą pomieszczenia i sięgała do sufitu. [...] nie była to taka sobie zwykła rzeźba, lecz żywy, z dnia na dzień zmieniający się, dokumentalny wizerunek samego Schwittersa, a także jego przyjaciół. [...] spostrzegłem, że cała rzeźba jest po prostu kompozycją rozmaitych zagłębień¹³.

W każdym zagłębieniu artysta ulokował osobną niszę dla różnych osób, biorąc od nich pewne przedmioty, jak pióro, kawałek krawata czy buteleczkę moczu albo kosmyk włosów. Można powiedzieć, że „kolumna” Schwittersa była tworem

¹⁰ Tamże, s. 21.

¹¹ Zob. S. Morawski, *Awangardy XX wieku – dawna i nowa*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 3.

¹² Zob. C. Greenberg, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006.

¹³ H. Richter, *Dadaizm*, tłum. J.St. Buras, Warszawa 1983, s. 253.

zarówno intermedialnym, jak i procesualnym, raz była bardziej konstruktywistyczna, innym razem „przybrała kształt bardziej opływowy”¹⁴. Nie przestając być rzeźbą, jednocześnie stanowiła jedną z pierwszych prób tworzenia instalacji czy *site specific* (choć wóczas te terminy nie były jeszcze znane) i sygnalizowała potrzebę włączenia do dzieła elementów związanych z ciałem i zwykłą egzystencją (mocz, włosy, fragmenty ubrania). Ta praca ma zatem nie tylko intermedialny charakter, ale pokazuje, w jaki sposób niejako od środka artysta buduje związki pomiędzy rzeźbą a otoczeniem, próbuje włączyć do niej nie tylko materialne elementy codziennego życia, ale niejako ślady obecności konkretnych osób.

Schwitters nie dążył do stworzenia dzieła totalnego (*Gesamtkunstwerk*) w rozumieniu Wagnera czy Kandinsky’ego, ale raczej był zainteresowany balansowaniem pomiędzy sztuką i życiem, wspominał o „integracji sztuki i maszyny jako abstrakcyjnego wyrazu ludzkiego umysłu”¹⁵ czy integracji sztuki i kiczu, przedmiotów, śpiewu, szmeru. Oznacza to, że artysta ten miał świadomość istnienia płodnej sfery, która znajduje się na pograniczu różnych, oddzielnych obszarów życia, sztuki, techniki. Oczywiście, przez długie lata nikt, poza grupą przyjaciół, nie wiedział o budowach Schwittersa. Tymczasem artysta prznosił swoją kolumnę gdzie indziej albo budował ją od nowa wraz ze zmianą miejsca zamieszkania.

O ile Schwitters przekraczał pojęcie rzeźby jako statycznego, skończonego dzieła, o tyle powojenni artyści, tacy jak Kaprow, Rauschenberg czy Voster, chcieli przekroczyć pewną formalistyczną koncepcję malarstwa (np. jego płaskość), dlatego zdecydowali się na działania, które polegały na dodaniu (kolaż), usunięciu (de-kolaż), przesunięciu w inne miejsce lub zamianie pewnych elementów w obrazie. Te przemieszczenia i działania na powierzchni obrazu ujawniały potrzebę wypełniania i dookreślania szczeliny pomiędzy malarstwem a sferą codzienności.

Obraz przestał być sprawą farby umieszczonej na płótnie – pisał Higgins – zaczął on zamiast tego migrować, wyabstrahowując się ze swych tradycyjnych podstaw, wkraczając w świat zewnętrzny [...], współdziałając i scalając się z innymi mediami. [...] Przebadanie tych projekcji, migracji i fuzji stanowić będzie semiotykę scalania horyzontów¹⁶.

Chciałabym zwrócić uwagę na trzy wątki w wypowiedzi Higginsa, a mianowicie migrację obrazu do świata zewnętrznego, scalanie (fuzja) malarstwa z innymi mediami oraz scalanie horyzontów dzieła i odbiorcy.

Zarówno Rauschenberg, jak i Kaprow, wychodząc od malarstwa, stworzyli nową jakość w sztuce, „wkraczając w świat zewnętrzny”. Rauschenberg nazwał swe obrazy „malarstwem kombinowanym” (*Combine Painting*), co po polsku nie brzmi dobrze. Ta nieco dziwna nazwa wskazuje jednak, że prace Rauschenberga z jednej strony należą do malarstwa, a z drugiej wkraczają w trzeci wymiar i przypominają obiekty czy rzeźby, a czasami jego malarstwo łączy się z fotografią i grafiką. Obraz

¹⁴ Tamże, s. 254.

¹⁵ Tamże, s. 253.

¹⁶ D. Higgins, *Intermedia...*, s. 52.

zaczął „migrować” z płaszczyzny przez proces wklejania nie tylko fragmentów gazet (jak to miało miejsce w kolażu kubistycznym), ale różnych, nawet bardzo dużych przedmiotów, jak krzesło, pudełka, poduszka czy wypchana kura, orzeł, kozioł. Do niektórych obrazów dołączony był sznurek, który wygląda jak pępowina łącząca malarstwo z resztą świata albo rodzaj łączy prowadzącego do potencjalnego odbiorcy czy też może czasem coś w rodzaju smyczy. W ten sposób artysta proponował rodzaj żartu artystycznego, który ujawnia swą moc przez nietypowe zestawienie przedmiotów i tradycyjnego dzieła sztuki.

W pracy Roberta Rauschenberga pt. *Czarny rynek* (*Black Market*, 1961) pozornie mamy do czynienia z typowym obrazem abstrakcyjnym. Strzałka oznaczona tekstem *one way*, która przypomina drogowy znak, tym razem prowadzi w stronę sznurka, a ten z kolei łączy obraz z walizką znajdującą się na podłodze i zapraszającą do otwarcia. Cztery notatniki przypięte do płaszczyzny obrazu zachęcają widza do własnych ingerencji w dzieło, zaś skrzynka do pozostawienia ewentualnych obiektów wytworzonych przez odbiorców i przeznaczonych do dalszej wymiany. Tytuł wskazuje na tajemny nieco rodzaj transakcji/wymiany pomiędzy artystą a odbiorcą. Czarny rynek oznacza strefę handlu, która pomija oficjalne zasady rynku, tak jak niezgodna z przyjętymi zasadami tradycyjnej koncepcji sztuki była propozycja ingerencji odbiorcy w dzieło. Mamy zatem do czynienia z pewnym żartem, a może nawet parodią koncepcji sztuki czy instytucji, która zachowuje autorytet artysty. Dla Rauschenberga gest zachęty do współuczestniczenia w tworzeniu czy wymianie dzieł oznaczał próbę aktywizowania odbiorcy i przyjęcia przez niego roli artysty: „Chciałbym stworzyć obraz i sytuację, które dają tak samo dużo przestrzeni dla odbiorcy, jak dla artysty”¹⁷.

Malarstwo kombinowane Rauschenberga z czasem pojawia się na meblach, ubraniach, ścianach, panoszy się w przestrzeni realnej, zupełnie porzucając płaską powierzchnię blejtramu. Niekiedy, jak w przypadku parawanu, obiekt malarski niejako zostaje wstawiony do sytuacji życiowej, ponieważ służy tancerzom jako przejście na scenę.

Intermedialność w twórczości Rauschenberga polega na: połączeniu w sposób wcześniej nieznanego tego, co należy do tradycji sztuki nowoczesnej (malarstwo abstrakcyjne), z tym co zwykłe, codzienne (przedmiot), tego co poważne (malarstwo abstrakcyjne) z czymś należącym do sfery kiczu (np. połączenie malarstwa i wypchanych zwierząt), tego co współczesne (malarstwo abstrakcyjne) z obrazami z przeszłości (reprodukcje znanych dzieł sztuki), tego co płaskie z wypukłymi przedmiotami jak krzesło czy rama okienna. Taka intermedialna strategia artysty wiąże się z migracją obrazu w stronę przestrzeni fizycznej obecności odbiorcy, co

¹⁷ „I would like to make a painting and a situation that leaves as much space for the person looking at it as for the artist”, wypowiedź z wywiadu, który przeprowadził z artystą André Parinaud, Musée national d'art moderne, Editions du Centre Pompidou, 1977, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/en-rauschenberg-en/ens-rauschenberg-en.htm> [dostęp 20.08.2012].

stanowiło wówczas nowy rodzaj doświadczenia związany z malarstwem. Przez decyzje włączenia do obrazu przedmiotów artyści lat 60. XX w. dokonywali aktów performatywnych. Naruszanie płaskości powierzchni obrazu, rozbudowa strefy skierowanej w stronę widza czyniły z realizacji artystycznej rodzaj zdarzenia. Mamy tu do czynienia z zasadą odniesienia aluzyjnego, o którym pisał Higgins, czyli przemieszczenia pomiędzy oczekiwaniem odbiorcy (malarstwo i płaska powierzchnia płótna) a tym, co rzeczywiście zostaje (wystające elementy – żart artystyczny), a jednocześnie z zasadą przekraczania granic pomiędzy malarstwem i otoczeniem.

Praca *Czarny rynek* Rauschenberga, pokazana w Amsterdamie na początku lat 60. XX w., nie spotkała się z odzewem widzów, nikt nie próbował interweniować w sferę, którą zaproponował artysta. Dlaczego? Artyści Fluxusu zaczęli zadawać sobie tego rodzaju pytania i w celach badawczych obserwowali spontaniczne zabawy, występy znanych komików czy artystów w nocnych klubach, a więc sytuacje społeczne, w których ma miejsce zaangażowanie wszystkich uczestników i zarazem pojawia się coś w rodzaju chwilowej wspólnoty z innymi jak w grach czy w dziecięcej zabawie. Najpierw wydawało się, że wystarczy uwolnić ukryte, jak sądzono, twórcze możliwości odbiorców przez usunięcie sztucznych granic, podziałów i zostawienie miejsca na działanie. Okazało się jednak, że to uproszczona analiza trudności w zbliżeniu horyzontów artysty i odbiorcy.

Wprowadzanie do realizacji artystycznych pewnych elementów zaczerpniętych ze sfery sztuki popularnej czy rozrywki (np. gry), wzorowanie się na gagach artystów estradowych pokazuje, w jaki sposób artyści poszukiwali innej, niż wskazywała tradycja, drogi dotarcia do odbiorcy. Artyści Fluxusu zrozumieli, że potrzebna jest stymulacja zachowań odbiorców, której nie można dokonać w ramach tradycyjnej edukacji. Trzeba także pamiętać, że lata 60. XX w. to okres kontrkultury, czas buntu młodzieży, która domagała się zmian w sposobie życia, w edukacji, w polityce. Nowe doświadczenie związane ze sztuką, o które dopominał się już w latach 30. XX wieku John Dewey, stanowiło próbę połączenia gry, zabawy, popularnej rozrywki, czyli codziennego życia z eksperymentalnym duchem awangardy.

Marzenie o wkroczeniu do świata obrazu zapewne żywe było od kiedy powstało malarstwo, ale taka sytuacja możliwa była tylko w wyobraźni. Allan Kaprow próbował jednak przełamać tę barierę, wstawiając lustra czy błyszczące powierzchnie do obrazu, aby w ten sposób odbiorca przez odbicie miał wrażenie obecności w centrum przedstawionego świata oraz aby wprowadzić do malarstwa namiastkę zdarzenia. Artysta uznał ten pomysł za niewystarczający. Zastanawiał się, w jaki sposób sprawić, aby dzieło raczej fizycznie otaczało widza, a nie jak obraz było w pewnym oddaleniu od niego. Proces włączania widza do przestrzeni dzieła wiązał się z uznaniem miejsca jego poruszania się jako ważnego kontekstu i elementu sytuacji artystycznej, stąd wprowadzenie zdarzenia (*event*) i wreszcie happeningu, nowej procesualnej formy działania artystycznego.

Wydaje się zatem, że chociaż pojęcie intermedii dotyczy kwestii strukturalno-formalnych dzieła, to jednak zarazem uruchamia pytania, które nurtowały

Higginsa i wielu artystów, a mianowicie w jaki sposób intermedialność może łączyć się ze szczególnym doświadczeniem sztuki przez odbiorcę. Artyści zdawali sobie sprawę, że „intermedialna natura dzieła [...] nie gwarantuje jego jakości czy zasadności”¹⁸, podobnie jak nowatorstwo nie było gwarancją jakości dzieła awangardowego.

To był jednak dopiero początek pewnego procesu łączenia horyzontów artysty i odbiorcy. „Malarstwo – jak powiedział w słynnym zdaniu Rauschenberg – odnosi się tyleż do sztuki, co do życia. Ani jedno, ani drugie nie jest gotowe. Staram się działać w przestrzeni między nimi”¹⁹. To odsłanianie różnych możliwości w świecie, wydawałoby się, ustabilizowanych zjawisk stanowi główną strategię Fluxusu.

Eksperyment w pudełku – intermedialne obiekty i gry

Higgins, podając przykłady intermediiów w sztuce, wskazuje na prace Philipa Cornera i Johna Cage’a, którzy łączyli w swej twórczości muzykę i filozofię. Z kolei instrumenty, które tworzył Joe Jones, to intermedialne obiekty, sytuujące się pomiędzy muzyką i rzeźbą, a poematy Emmtta Williama czy Roberta Filliou stanowią próbę połączenia poezji i obiektów trójwymiarowych. Mówiąc o łączeniu, cały czas trzeba mieć na uwadze, że to złożony proces i raczej należałoby mówić o splataniu, wiązaniu, które wytwarza pewną sieć nowych związków.

Wiele prac artystycznych Fluxusu mieści się w pudełku lub w skrzynce, dzięki czemu zyskały przenośny charakter, można je było powielać w niewielkim nakładzie, a ponadto już w zewnętrznej formie nawiązywały do czegoś, co zna odbiorca. Zasada bowiem, jaką często stosowali artyści Fluxusu, polegała na przemieszczeniu pomiędzy tym, co jest oczekiwane (np. to jest skrzynka na narzędzia, to jest plansza do gry), a tym, co widzi i słyszy czy czuje (zapach) odbiorca (to jest skrzynka na narzędzia czy instrument muzyczny?).

Prace japońskiej artystki Takako Saito pt. *Smell Chess* (1964) czy *Spice Chess* (1965) są dobrym przykładem dzieł intermedialnych, w których wykorzystane zostały przedmioty i zapachy. Prace te są próbą ingerencji w zasady gry w szachy przez wykorzystanie szklanych pojemników z różnymi zapachami zamiast pionków i figur (artystka zrealizowała także inne prace związane z szachami, np. *Sound Chess* czy *Weight Chess*). Pamiętając o fascynacji Duchampa szachami, kobiety związane z Fluxus, np. Takako Saito czy Yoko Ono, postanowiły wdrzeć się z świat męskiej gry i zaproponować kobiecą jej wersję, która zawiera nawiązania do wojny.

Zamieniając figury szachowe i nieco modyfikując plansze do gry, Takako Saito nie tyle zajmuje się estetyczną stroną obiektu (rozszerzenie palety zmysłowych doświadczeń), ale przede wszystkim wprowadza zakłócenie do ramy poznawczej (to są szachy?), które z jednej strony jest zgodne z wiedzą potoczną (plansza, pionki), ale z drugiej strony koliduje z nią. Gest artystki równocześnie aktywizuje sferę zmysłową (zapach), poznawczą (czy to są szachy?, czy można grać w tę grę, a jeśli tak,

¹⁸ D. Higgins, *Intermedia...*, s. 51.

¹⁹ Cyt. za: H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, Kraków 2010, s. 43.

to w jaki sposób?), genderową (czy kobieta inaczej traktuje grę niż mężczyzna?), społeczną (czy można zmienić coś w swoim życiu, w rzeczywistości?).

Szachy Takako Saito czy skrzynka z instrumentami Joe Jones to przykłady dzieł, których twórcy opierają się na znanych odbiorcom elementach (skryptach), jak gry, instrumenty muzyczne, pudełko po butach, a jednocześnie dokonują zmiany ich funkcji niejako od środka, co sprawia, że odbiorca samodzielnie odkrywa intermedialność dzieła. Te zabiegi, przewrotne projekty gier, poematów czy dźwięków oraz zapachów w pudełkach, jakie proponowali artyści Fluxusu, zostały wymyślane na użytek konkretnej sytuacji, stanowiły rodzaj dialogu z rzeczywistością. Chodziło nie tylko o materiał, tworzywo, medium, ale także całą sferę skojarzeń i wiedzy, jakie mamy na temat codziennych przedmiotów, zachowań i konwencji. W pracy Seiko mamy do czynienia z odniesieniem aluzyjnym, zasadą zawartą w intermedialnej strukturze pracy, która pozwala na wytworzenie koncepcji czegoś, co znajduje się pomiędzy grą, zabawą, sztuką a perfumierią, a zarazem jest stanowiskiem wobec sfery męskie/kobiece.

Media live, media art

Definicje medium i medialności znacznie się różnią w zależności od przyjętej perspektywy. Inaczej do problemu podchodzą badacze literatury, inaczej teoretycy sztuki czy teoretycy mediów. Mamy na przykład do czynienia z pojęciem medium w sztuce i z pojęciem mediów w komunikacji międzyludzkiej, ale można także mówić o mediach używanych w codziennym życiu. Te ostatnie szczególnie nas interesują. W każdym razie Higgins mówi o *art mediach* i *live mediach*. Chociaż autor nie precyzuje tego ostatniego pojęcia, ale twierdzi, że codzienne życie też wymaga używania określonych narzędzi, środków, które zostały skonstruowane przez ludzi, i można je widzieć w różnych perspektywach. Wykorzystując elementy z obszaru życia codziennego, artyści Fluxusu odwoływali się do działalności Marcela Duchampa.

Surrealiści dostrzegli w zwykłych, znalezionych na ulicy przedmiotach pewien element nawiązujący do świata wyobraźni, a Duchamp dostrzegł w nich zupełnie inny potencjał. W 1917 roku próbował wystawić w galerii jako dzieło (zatytułowane *Fontanna*) pisuar kupiony w sklepie. Jediną ingerencją Duchampa w przypadku *Fontanny* było wybranie przedmiotu i próba usytuowania go w nowym kontekście (galeria). Gotowe przedmioty (*ready mades*) zostały przez niego określone jako obiekty a-sztuki, zapewne aby podkreślić, że nie są ważne ich walory estetyczne. Duchamp przez swoje gesty wyboru i dyslokacji zainicjował pewien nowy mechanizm działania artystycznego, w którym artysta nie wykonuje, nie tworzy dzieła (post-produkcja), niczego nie wyraża ani nie przedstawia, ale wywołuje sytuację, inicjuje zdarzenia, w odpowiednim czasie i wobec określonej publiczności. Artysta dokonuje gestu zakłócającego tradycję i narusza horyzont oczekiwań galerii (instytucji sztuki). „Rzeźba” Duchampa została zdjęta z wystawy, ale jego gest otworzył nowe możliwości działania dla innych artystów. Oczywiście, w danym momencie

czynu, artysta nie jest w stanie przewidzieć różnych konsekwencji swojego czynu, na tym polega etyczny wymiar gestu. Podobnie jak nie zawsze można przewidzieć, jakie konsekwencje przyniosą decyzje czy wypowiedzi polityka.

Gest Duchampa pokazuje, że mamy do czynienia z zupełnie inną sytuacją działania artysty, niż wówczas gdy stawia on sobie określony cel i dobiera (znane) środki wyrazu do tego celu, spośród wymyślonych przez innych sposobów działania (jak w *mix mediach*). Zdaniem Giorgia Agambena gest to takie działanie, w którym nie chodzi ani o tworzenie (dla jakiegoś celu zewnętrznego), ani o wykonanie/działanie (jak rola aktora w teatrze), ale o rodzaj czynu/działania, który istnieje jako czysta aktualizacja. Według włoskiego filozofa „gest podkreśla środki, czyni je widzialnymi, co oznacza, że «eksponuje medialność» i ujawnia *bycie-w-środku, które otwiera przed człowiekiem etyczny wymiar egzystencji*”²⁰. Agamben nawiązał do myśli Arystotelesa, który wskazał na różne rodzaje działania, m.in. *poiesis* i *praxis*. *Poiesis* dotyczy tworzenia, które można określić w kategoriach działania według określonych środków i zmierzającego do jasnego celu, a zatem ma ono charakter instrumentalny, oznacza posiadanie określonej wiedzy i znajomość metod jej zastosowania. Paradigmatycznym przypadkiem *poiesis* było dla starożytnych Greków rzemiosło, co dzisiaj określilibyśmy jako naukę stosowaną.

Jest także taki rodzaj wiedzy, który nie wynika z teorii, ale jest możliwy do osiągnięcia tylko w działaniu. Taką wiedzą jest według Arystotelesa *fronesis*, której nie można zdobyć inaczej niż przez praktykę, a dotyczy „czynienia rzeczy słusznych we właściwym miejscu i czasie we właściwy sposób”²¹. *Fronesis* nie stanowi formy rozumowania, jak osiągnąć zamierzony cel, lecz pełen namysłu proces, w którym zarówno środki, jak i cele są do dyskusji. Środki nie są dobrane do celu, ale są przekształcalne, a nawet, jak w przypadku *ready mades* Duchampa, po raz pierwszy powoływane w trakcie refleksji/działania. Działanie artysty, jego gest, może być rodzajem refleksji i wywołuje dyskusje, podczas gdy inne nie. Artysta czasami proponuje coś, czego nie potrafi uzasadnić, ponieważ robiąc to, dopiero odkrywa i prezentuje zarazem innym swój czyn, otwiera pewne możliwości, a na tym polega akt performatywny.

Gest Duchampa pokazał, że sztuka nie tylko pełni funkcje referencyjne, nie tylko jest nośnikiem znaczeń, ale może stwarzać sytuacje, które nie odnoszą się do czegoś, co istniało wcześniej, ani nie jest formą ekspresji czy przejawem woli artysty. Artysta, wstawiając przedmioty do galerii, odsłonił nowy obszar medialności sztuki. Medium należy tu rozumieć jako coś „pomiędzy”, co ma charakter sytuacyjny, relacyjny, a *ready mades* oznacza, że zwykły przedmiot, np. koło od roweru, przeniesiony do galerii, z media live przekształciło się w media art, nie z powodu wyboru artystycznego, ale ze względu na potencjał i konceptualny zasięg tej propozycji.

W przypadku czynu/gestu artysty, powtórzmy, medialność jest zawarta w tym czynie. Ani koło od roweru, ani inne *ready mades*, oczywiście, nie są dziełami sztuki

²⁰ G. Agamben, *Uwagi o geście*, [w:] Agamben, Warszawa 2010, s. 301–302.

²¹ A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, tłum. A. Chmielewski, Warszawa 1996, s. 225.

z uwagi na materialne czy estetyczne cechy, ale uczestniczą jedynie w procesie kreowania znaczeń, są elementem/narzędziem gestu artystycznego. Medium w sztuce dzisiaj nie jest określone z góry, ale zostaje ujawnione dopiero w sytuacji użycia, tak jak tłuszczyk i krzesło J. Beuysa czy rzeźucha w instalacjach T. Murak. Sens gestu artysty tkwi w dialektycznej, intermedialnej strefie „pomiędzy”, pomiędzy sztuką a niesztuką, pomiędzy dialogiem *media live* i *media art*. Skoro więc rzeczy mogą przyjmować różne znaczenia i różne role, możemy je przekształcać, przemieszczać, łączyć, lokować w różnych kontekstach, to *media live* okazują się jednym z możliwych i niewyczerpanym tworzywem/medium w sztuce.

Scalanie horyzontów

Higgins podkreślał w roku 1981, że może nadał zbyt wielkie znaczenie terminowi „intermedia”, tymczasem powinien bardziej skoncentrować się na genezie i „horyzoncie, jakie dzieło [...] zatacza oraz znalezieniu właściwego procesu hermeneutycznego, dla ujrzenia dzieła w całości i w ramach mojego do niego stosunku”²².

Pytanie zasadnicze brzmiało: w jaki sposób ma się dokonać spotkanie horyzontu artysty i odbiorcy, jak to zrobić w praktyce artystycznej, i równocześnie w jaki sposób określić ten proces teoretycznie, w jakich ramach poznawczych go umieścić?

Dzieło nie jest ostateczną realizacją, – pisze Higgins – lecz raczej przykładem, jakąś możliwością lub próbą możliwych realizacji. Dzięki założeniu pewnego zestawu możliwości widz, który jest z takim dziełem skonfrontowany, widząc je w wyobraźni, objawia swój własny horyzont i stapia go z horyzontem artysty²³.

Dzieło, które nie jest ostateczną realizacją, tylko przykładem, i wskazuje widzowi pewne możliwości, pewien obszar do zagospodarowania, to zdaniem Higginsa przejaw sztuki paradygmatycznej. Sztuka paradygmatyczna wskazuje na konceptualny wymiar gestu artystycznego, co oznacza, że ten gest jest szczególnie ważny, a nie materialny produkt, artefakt. Dzieło stwarza pewne pole możliwości dla aktywności odbiorcy, ale też dla innych twórców. Zakreślanie takich pól jest szczególnie interesujące w gestach, m.in. takich artystów, jak: Duchamp, Schwitters, Beuys.

Higgins wskazuje, że „zespolenie horyzontów” (określenia Higginsa) rozumienia, w którym powinno być miejsce na pewien udział odbiorcy, jest czymś w rodzaju *flow*, stanem pewnej anarchistycznej harmonii. Pojęcie „stapiania horyzontów” Higgins zapożyczył od Hansa Gadamera. Zdaniem tego niemieckiego filozofa możemy zrozumieć innego tylko z perspektywy własnego doświadczenia. Oczywiście, pojęcie doświadczenia ma wiele znaczeń, ale w ujęciu Hansa Gadamera dotyka ono sfery konkretnej egzystencji historycznej, ale zarazem wiąże się z dążeniem do pewnej idealnej wspólnoty, która nieustannie się tworzy. Chodzi o to, że doświadczenie jest tu rozumiane jako *Erfahrung*, czyli podróżowanie (by użyć niemieckiego

²² D. Higgins, *Intermedia...*, s. 26.

²³ Tamże, s. 33.

określenia), co wiąże się z nabywaniem nowej wiedzy, a zwłaszcza ważny staje się proces przemiany podmiotu w procesie podróży. Doświadczenie w sztuce oznacza zatem taką sytuację, w której rzeczywistość coś się wydarza i zmienia tych, którzy biorą w nim udział. Modelem tej wymiany horyzontów jest dialog, w którym nie tylko następuje przekazywanie informacji, ale pojawia się *novum*, wspólny horyzont, a rozmówcy rozpoznają się nie w tym, czym byli wcześniej, ale w tym nowym, wzbogaconym obszarze. Filozoficzna hermeneutyka doprowadza problem refleksji nad twórczą działalnością do jej połączenia z rozważaniami filozoficznymi.

Istotą kategorii koła hermeneutycznego jest to, że aby zrozumieć sens jakiegokolwiek dzieła, tekstu, niezbędne jest wstępne przed-rozumenie, a to wiąże się zawsze z pewną wiedzą i oczekiwaniem. W procesie spotkania z dziełem może nastąpić rewizja projektu sensu. To spotkanie może mieć charakter mentalny, może dokonać się podczas kontaktu z tradycyjnym dziełem z innej epoki, ale coraz częściej staje się zjawiskiem ucieleśnionym w sztuce współczesnej, w happeningu, *environment*, instalacji, performansie. Higgins nie podejmuje tego wątku, wskazuje on jednak na konceptualny aspekt dzieła: „artysta daje ci strukturę: możesz sam ją wypełnić”²⁴.

Higgins uznał, że istnieje potrzeba odejścia od specjalizacji i klasyfikacji, charakterystycznych dla społeczeństwa nowoczesnego, i należy zwrócić się w stronę przednowoczesnych społeczeństw, w których traktowano sztukę jako element egzystencji. Możliwe jest to jego zdaniem m.in. przez ujęcie spotkania ze sztuką jako rodzaju liminalnego przejścia. Tym razem Higgins odwołuje się do antropologii.

Limien to łacińskie słowo oznaczające ‘próg’, słowo wprowadzone do antropologii przez van Gennepa, ale upowszechnione przez Victora Turnera. Sztuka zatem, jak sugeruje Higgins, miałaby być rodzajem progu, doświadczenia *liminalnego*, które pozwala na swoiste badania wydzielonego obszaru świata jako doświadczenia szczególnego, by potem wejść do wspólnoty już odmienionym. Jest to rodzaj doświadczenia, które amerykański artysta porównuje do uniesienia miłosnego czy religijnej ekstazy.

Jeśli przyjrzymy się bliżej rozważaniom Higginsa, to okaże się, że problematyka intermediiów nieustannie wyprowadza nas poza sferę sztuki, a raczej łączy sztukę z refleksją dotyczącą naszej *episteme*. Sztuka, jak się okazuje, uruchamia pytania dotyczące budowania tożsamości w dzisiejszym świecie i potrzeby tworzenia wspólnoty opartej na twórczym (współ)działaniu. Artyści ugrupowania Fluxus, *happenerzy*, performerzy, potem twórcy instalacji itd. poszukiwali możliwości otwarcia sztuki na sferę egzystencji i na zdarzenie jako sytuację konstruowaną tu i teraz.

²⁴ Tamże, s. 79.

Łączyć, sklejać, montować – rzeczy, pojęcia, światy?

Zestawianie w malarstwie farby i różnych przedmiotów codziennych zaburza zupełnie tradycyjne klasyfikacje, które były starannie budowane od czasów oświecenia (zdaniem Higginsa nawet od renesansu) i wskazywały na osobne dyscypliny, takie jak malarstwo czy rzeźba, czy w ogóle separujące świat sztuki i codziennej egzystencji.

Stefan Themerson już w okresie międzywojennym sygnalizował jednak zmianę w myśleniu/klasyfikacji nie tylko w sztuce, jakie wywołują nowe strategie artystyczne, np. kolaż.

Nam, dzisiaj, może wydawać się, że akt [...] połączenia dwóch lub trzech niewinnych przedmiotów, jak bilet kolejowy i kwiat, i kawałek drewna – jest niewinną kwestią estetyki. Ale to wcale tak nie jest. Bilety należą do towarzystwa kolei żelaznych; kwiaty do ogrodników; kawałki drewna do kupców tego materiału. I jeśli przemiesza się te rzeczy, to spowoduje się spustoszenie w systemie klasyfikacji [...], wyrwie się myśli ludzi z utartego szlaku²⁵.

Właśnie intermedialność w sztuce to nie tylko kwestia mieszania technik, tworzyw, materiałów, ale zjawisko, które wyrывa z utartego toru myślenia i klasyfikacji. Zarazem pokazuje ono, że nowe relacje nie tylko mogą pojawić się pomiędzy przedmiotami czy już istniejącymi mediami, ale także pomiędzy koncepcjami, teoriami, instytucjami itd., co w rezultacie powoduje pytania natury filozoficznej, a może także politycznej. Jak słusznie zauważył Themerson, otwartość dzieła, które w swej strukturze zawiera hybrydalne połączenia różnych obszarów, np. malarstwa i gazety czy poezji i malarstwa, to dopiero początek zaburzenia „utartego szlaku”, który dostrzega on w sferze poznawczej. Themerson mówi o połączeniu przedmiotów, które na zasadzie metonimii reprezentują większe całości (bilet i towarzystwo kolejowe), ale obecne eksperymenty artystów, wkraczające w obszar genów albo sztucznej inteligencji, nie dotyczą problemu reprezentacji, a raczej są przejawem gestów artysty, które mają skutki w realnym życiu. Jeżeli możemy połączyć parasol czy krzesło z obrazem (Rauschenberg, Kantor), zdjęcie z rzeźbą (Szapocznikow) i rzeźbę z wideo (Nam June Paik), to dlaczego nie zapytać o możliwość połączenia tego, co biologiczne i tego co społeczne, albo tego co symboliczne i cielesne (*body art*). Tego rodzaju proces przewidywał Higgins, wskazując raczej na polityczne konsekwencje łączenia różnych środków i mediów. Uważał, że wszelkie podziały i klasyfikacje wiążą się z ideologią i wspierają społeczeństwo klasowe. Wierzył, że intermedia stanowią model kulturowy prowadzący w stronę społeczeństwa demokratycznego.

²⁵ S. Themerson cyt. za: katalog *Kurt Schwitters*, red. M. Bauer, A. Wesołek, Łódź 2003, s. 8.

A few remarks about intermedia in the context of Dick Higgins' theory

Abstract

The article discusses "intermedia" – a concept that was introduced in 1960s by an American artist and theoretician Dick Higgins. The term covered hybrid phenomena in art such as sound sculpture, visual poetry, or a happening. The author of the article presents selected intermedial artistic strategies such as combining the space of the artist, composition, and the recipient; crossing the borders between different disciplines, genres or between art and the non-artistic sphere.

Nota o autorze

Dr Mirosława Moszkowicz, adiunkt w Katedrze Edukacji Artystycznej i Teorii Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Jej zainteresowania naukowe dotyczą badań w zakresie teorii sztuki najnowszej, kultury wizualnej, performatyki, edukacji artystycznej.