

# Koncepcja sztuki postprodukcjonistycznej Nicolasa Bourriauda wobec kultury didżejskiej

**Damian Binkowski** 

Instytut Badań nad Kulturą, Uniwersytet Gdański  
[naimad.binkowski@gmail.com](mailto:naimad.binkowski@gmail.com)

Przyjęto 2024-06-02; zaakceptowano 2024-12-24; opublikowano *Online First* 2024-12-31.

## Abstrakt

Nicolas Bourriaud postuluje konieczność wyłonienia się „nowej nowoczesności” – w czasach nasilenia przepływu dóbr i kapitałów w skali globalnej, gdy rosną w siłę podmioty polityczne niekontrolowane przez władze poszczególnych państw, a każdego roku przybywa emigrantów liczonych w milionach. Francuski kurator twierdzi jednocześnie, że historyczny modernizm rezonuje i odbija się echem w tym, co określił najpierw mianem estetyki relacyjnej, a później powiązał z koncepcją sztuki postprodukcjonistycznej. Innym obszarem, w którym według Bourriauda nadal dochodzi do oddziaływania tradycji awangard artystycznych, okazała się twórczość didżejów; to koresponduje z jego twierdzeniem, że „*deejaying* i sztuka współczesna to dwie odpowiadające sobie figury”. Celem artykułu jest przede wszystkim wykazanie, że pojęcie „didżej” stosowane w wywodach Bourriauda należy traktować jako kategorię historyczną. Pozwala to na możliwie szerokie określenie jej zakresu znaczeniowego, a w konsekwencji – wyznaczenie kontekstu, który dla samej koncepcji sztuki postprodukcjonistycznej okazuje się tak samo ważny jak myśl Michela de Certeau. Albowiem wytwory pola sztuk wizualnych mogą być opisywane przy pomocy kategorii wywodzących się z domeny audialnej.

**Słowa kluczowe:** Nicolas Bourriaud, Michel de Certeau, awangarda, sztuka postprodukcjonistyczna, DJ, hip-hop, sampling cyfrowy, korespondencja sztuk

## 1. W stronę nowego modernizmu

Nicolas Bourriaud twierdzi, że awangarda dwudziestowieczna nie była formacją jednorodną. Według niego dadaizm, surrealizm i sytuacjonizm – jako przejawy buntu przeciw „autorytarnym i utylitarystycznym siłom zmierzającym do ujednoczenia relacji międzyludzkich i podporządkowania jednostki” – należy skojarzyć przede wszystkim z „filozofią spontaniczności i wyzwolenia przez to, co irracjonalne” (Bourriaud, 2012, s. 40). Bourriaud przeciwstawia działalność każdego z tych ruchów modernizmowi racjonalistycznemu. Zauważa jednak, że – mimo dzielących je różnic – źródeł obu formacji należy dopatrywać się w oświeceniowym projekcie wolności (Bourriaud, 2012, s. 40). Albowiem:

O ile dwudziestowieczne awangardy, od dadaistów po Międzynarodówkę Sytuacjonistów, wpisują się w charakterystykę owego modernistycznego projektu (zmiana kultury, mentalności, warunków życia jednostki i społeczeństwa), o tyle nie powinniśmy zapominać, że sam projekt je wyprzedzał i różni się od nich w kilku zasadniczych punktach. Nie sposób zredukować modernizmu do pewnej racjonalistycznej teologii lub politycznego mesjanizmu. [...] To, co nazwano awangardą, powstało z pewnej ideologicznej „kąpieli” zaproponowanej przez nowoczesny racjonalizm i złożonej z wielu filozoficznych, kulturowych oraz społecznych elementów. Jest oczywiste, że dzisiejsza sztuka kontynuuje tę walkę [...] (Bourriaud, 2012, s. 40-41).

Zmagania o nowoczesność trwają nadal (Bourriaud, 2012, s. 41), aczkolwiek głównym celem stawianym przez Bourriauda przed sztuką współczesną jest przezwyciężenie postmodernizmu (Bourriaud, 2012, s. 30-31). W oczach francuskiego krytyka sztuki zarówno pojęcie modernizmu, jak i postmodernizmu określają przede wszystkim ramy czasowe, w jakich należy umieścić kulturę danej epoki. Oba te terminy mogą co prawda definiować sposoby myślenia, ale w żadnym wypadku nie cechy stylu artystycznego. Istnieje zatem konieczność ponownego rozpatrzenia zagadnienia modernizmu, tym razem – biorąc pod uwagę fakt eksploatacji zasobów energetycznych Ziemi (Bourriaud, 2009a, s. 16). Symbolem nowoczesności – jako epoki superobfitości paliwowej – stanie się wówczas eksplozja. Z kolei pojęcie postmodernizmu, rozpatrywane w tym samym kontekście, należy łączyć przede wszystkim z epoką zapoczątkowaną w pierwszej połowie lat 70. przez kryzys naftowy (por. Dziamski, 2014, s. 37-38), gdy uświadomiono sobie fakt wyczerpywania się zasobów kopalnych:

Postmodernizm rozwinął się zatem w następstwie kryzysu energetycznego i końca boomu, który Francuzi nazywają „trzydziestoma wspaniałymi latami” (1945-75), podobnie jak depresja następuje po traumatycznej stracie: ideologii beztrudnej obfitości i postępu technicznego, politycznego czy kulturowego. Kryzys naftowy z 1973 roku mógłby również dobrze reprezentować „pierwotną scenę” postmodernizmu, tak jak według Sloterdijka ropa tryskająca z szybu symbolizuje dwudziestowieczny modernizm. Ten ostatni

był fatalnym momentem, w którym gospodarka opierała się na nieograniczonym zaufaniu do dostępności energii, a kultura – na nieskończonej projekcji w przyszłość. Te dwie zasady przestały obowiązywać za sprawą kryzysu naftowego, a ich zniknięcie zrodziło to, co nazywamy postmodernizmem (Bourriaud, 2009a, s. 17).

Freud zauważył, że w przypadkach depresji, jaka może pojawić się w okresie trwania żałoby, jego pacjenci tak dalece identyfikowali się z osobą zmarłą i interioryzowali jej cechy, że wykazywali ich obecność we własnych zachowaniach. Według Bourriauda postawa taka jest czymś emblematycznym dla postmodernizmu (Bourriaud, 2009a, s.19), który – jako formacja kulturowa uwarunkowana przez kategorię źródła – staje się wręcz zakładnikiem tej kategorii, gdy buduje swą tożsamość na fundamentach sytuacji nieaktualnej, niezdolny do jej przepracowania i przekroczenia (Bourriaud, 2012, s. 30). Okazał się zaledwie „tym, co po”, wymuszając na myśleniu o teraźniejszości niemal odruchowe zwrócenie się ku temu, co minione (zob. Jaworski, 2015, s. 434). Dotyczy to zwłaszcza pierwszego okresu trwania epoki postmodernistycznej:

Skoro historia straciła swój kierunek, nie pozostało nic innego, jak skonfrontować się ze statyczną i nieruchomą czasoprzestrzenią, w której okaleczone fragmenty przeszłości majaczyły jak mgliste wspomnienia, te „muzealne ruiny”, które Douglas Crimp określił w 1980 roku jako cechę definiującą sztukę postmodernistyczną. Ta melancholijna postawa stanowi pierwszy okres postmodernizmu: charakteryzuje się on intensywnym cytowaniem identyfikowalnych form z historii sztuki, jak również kwestią „symulakrum”, w którym obraz zastępuje rzeczywistość. Zagadnienie symulakrum jest symbolicznym odpowiednikiem postępującego „odrealnienia” gospodarki, mającej coraz mniejszy związek z jakąkolwiek rzeczywistością geologiczną czy geograficzną. Ponieważ nie da się wyznaczyć kierunku określającego rozwój historii, ogłasza się po prostu, że historia się skończyła (Bourriaud, 2009b, s. 182).

Druga faza postmodernizmu, określona przez Bourriauda mianem postkolonialnej, została zapoczątkowana w 1989 roku wraz z upadkiem muru berlińskiego – wydarzeniem symbolizującym ostateczny rozpad ładu dwubiegunowego. Zaczęto wówczas upatrywać nadziei na przezwyciężenie stanu depresji w dowartościowaniu tradycji wywodzących się spoza zachodniego kręgu kulturowego. Wkrótce okazało się jednak, że relatywizacja historii i dowartościowanie czasu mierzonego inaczej niż według południka zerowego były pozorne. Doszło jedynie do wykształcenia specyficznej odmiany multikulturalizmu, opartej na logice przynależności (zob. Wójtowicz, 2014, s.86), podążającej ścieżką wyznaczoną przez standaryzację geopolityczną oraz – paradoksalnie – wtórną synchronizację zegara historycznego (Bourriaud, 2009a, s. 19-20), jako pokłosie „liberalizacji” handlu na rynku globalnym, dopuszczającej do udziału w istotnych zyskach tylko państwa wysoko rozwinięte (zob. Herodowicz, 2018, s. 15). Najbardziej odległe domeny myślowe umieszczono znowu w prokrustowym łożu wciąż tego samego, jednowymiarowego „post-”:

Postmodernistyczne, postkolonialne, postfeministyczne, postludzkie, posthistoryczne... Usytuowanie się w przestrzeni wiecznotrwałego pokłosa rzeczy – innymi słowy, na swoistym przedmieściu historii – natychmiast implikuje sposób myślenia w kategoriach przypisów. To właśnie ten przedrostek „post” okaże się ostatecznie wielkim mitem końca XX wieku. [...] Co jest bardziej charakterystyczne dla okresu postmodernizmu niż mitologizacja pochodzenia? Znaczenie dzieła – dla tego drugiego, postkolonialnego postmodernizmu – ostatecznie zależy od jego locus enuncjacyjny. „Skąd pochodzisz?” jest jego fundamentalnym pytaniem, esencjalizm jego krytycznym paradygmatem. Przynależność do płci, w ostatecznym rozrachunku sygnifikacja dzieł; wszystkie znaki są „stemplowane”: jako metodologia krytyczna multikulturalizm przypomina system dystrybucji znaczenia, który przyporządkowuje jednostki do społecznych oczekiwań, redukuje ich byt do identyfikacji i repatriuje całe znaczenie w kierunku pochodzenia [...] (Bourriaud, 2009b, s. 183-184).

Postmodernistyczne esperanto mentalne sytuje wszystkie zjawiska zintegrowane z nim jako równorzędne (Bourriaud, 2009b, s. 83). Tym samym spełnia się marzenie o stworzeniu kultury ogólnoswiatowej. Różnorodność faktyczna zostaje przesłonięta przez zaabsorbowanie tożsamością (postrzeganą powierzchownie i stereotypowo) właściwe dla epoki globalizacji. „Szacunek dla innego” spowodowało do „grzecznego traktowania gości”: przejawu odwróconego kolonializmu, nadal ograniczającego udział artystów niezachodnich w scenie międzynarodowej (Wójtowicz, 2014, s. 86). Na potrzeby kultury popularnej wyznaczniki swoistości uzyskują postać zuniformizowaną, a nawet – karykaturalną. Jednak – jak twierdzi Bourriaud – sytuacja obecna domaga się adekwatnego sposobu, w jaki należałoby skonceptualizować kwestię tożsamości kulturowej: w epoce nasilenia nomadyzmu zawodowego oraz przepływu dóbr i kapitałów w skali ogólnoswiatowej, gdy rosną w siłę podmioty polityczne niekontrolowane przez władze poszczególnych państw, a każdego roku przybywa emigrantów, liczonych w milionach (Bourriaud, 2009b, s. 20-21). Okoliczności te wskazują na konieczność wyłonienia się „nowej nowoczesności”. Francuski teoretyk stawia przed nią zadanie przezwyciężenia postmodernizmu (Bourriaud, 2009b, s. 26) oraz – wzorem nowoczesności wczorajszej – wynalezienia sposobów interpretacji świata wolnych od presji efektywności ekonomicznej (Bourriaud, 2009b, s. 77).

Bourriaud uznał, że w obliczu zaistniałej sytuacji odpowiednie wydaje się przyjęcie postawy reprezentowanej wcześniej przez Victora Segalena, zainspirowanej twórczością Paula Gaugina. W roku 1903 roku Segalen przybył do Polinezji Francuskiej, by ostatecznie – idąc w ślady malarza, krytycznie nastawionego do tamtejszej administracji kolonialnej (czemu dał wyraz w swym dzienniku) – stać się obrońcą ludności autochtonicznej (Bourriaud, 2009b, s. 62). Gaugin – inaczej niż miało to miejsce na przykład w przypadku Eugène’a Delacroix, bezpardonowo wpisującego elementy zaczerpnięte ze świata Ori-

entu w schemat zachodniego sposobu obrazowania – dokonywał raczej „translacji” treści występujących pierwotnie w pozaeuropejskim kontekście kulturowym (Bourriaud, 2009b, s. 64). Translacja taka stanowi punkt wyjścia dla segalenowskiej idei różnorodności (Bourriaud, 2009b, s. 65):

Segalen chce napisać estetykę różnorodności, obronę heterogeniczności, wartości wielości światów, wielości zagrożonej przez cywilizacyjną machinę Zachodu. Jednym z najbardziej zaskakujących aspektów tego projektu literackiego jest jego wczesna diagnoza kolonialnej rany i nieodwracalnych szkód, jakie może wyrządzić zachodnia modernizacja świata. Segalen podróżuje: zdaje relacje z terenu. Wie, że porusza się wśród obrazów, dyskursów i gestów, które wkrótce znikną, ale nie ucieka, choć jest tylko turystą, przed przerażającymi obserwacjami, które ewidencjonuje, opisując ekosystemy zdewastowane przez misjonarzy i militarną potęgę. Sto lat później można podziwiać aktualność jego myśli, która deklaruje, że źródłem i energią napędową wszelkiego piękna jest różnica, ale nigdy nie idealizuje drugiego człowieka (Bourriaud, 2009b, s. 63).

Francuski podróżnik łączył pojęcie różnorodności z figurą określoną przez niego mianem egzota (fr. *exote*) (zob. Segalen, 2002, s. 26; Wójtowicz, 2014, s. 79). Obce jej są: egzotyka postrzegana stereotypowo („palma i wielbłąd; tropikalny hełm; czarna skóra i żółte słońce”) (Bourriaud, 2009b, s. 63), nieczułe spojrzenie misjonarza, ale też zdystansowanie etnologa wobec ludów plemiennych (traktowanych mniej lub bardziej humanitarnie, jednak nadal stanowiących dla naukowców rodzaj „materiału”, będącego przedmiotem jednostronnych czynności badawczych). Przeciwwstawienie egzoty światu egzotycznemu nie powoduje ich wzajemnego znoszenia się. Obie strony konstytuują różnorodność, „wypracowując – na drodze negocjacji – model relacyjny, w którym żadna z dwóch stron nie zostaje przesłonięta” (Bourriaud, 2009b, s. 65).

Świetnie ilustruje to sposób, w jaki traktowano uczniów uczęszczających do szkoły muzycznej założonej w 1946 roku na nowojorskim Lower East Side, prowadzonej przez Stefana Wolpego – w latach 1952-56 kierownika muzycznego w Black Mountain College. Yoko Ono pisała o nim po latach, że to właśnie on „przedstawił mnie [Johnowi] Cage'owi w starej rosyjskiej herbaciarni, odwiedzanej w tamtych czasach przez nowojorskich kompozytorów i muzyków” (Ono, 2024). Wolpe dawał lekcje kompozycji (często za darmo) zarówno artystom funkcjonującym w ramach instytucjonalnych zachodniej muzyki klasycznej, jak i twórcom wernakularnych idiomów jazzu, mieszczącego się w kategorii tak zwanej *race music* (zob. Ramsey, 2003, s. 40-69). Drudzy z wymienionych – najczęściej nagrywający dla małych, niezależnych wytwórni płytowych – chętnie występowali w kameralnych klubach, z dala od sal koncertowych eksploatowanych przez przedstawicieli obiegu komercyjnego: bardziej oficjalnego i zmuszającego do pracy w warunkach segregacji rasowej (Cohen, 2012, s. 235). Dokonania artystyczne jazzmanów nie stały się dla ich nauczycy-

ciela przedmiotem stylizacji czy egzotyzującego zawłaszczenia – zabiegów stosowanych przez twórców pokroju Igora Strawińskiego czy Kurta Weilla (Cohen, 2012, s. 233). Wolpe definiował siebie raczej jako autora utworów zdecydowanie niebędących jazzem. Dystansował się też względem: tego, co zwykło się określać mianem trzeciego nurtu oraz wszelkich strategii kompozytorskich prowadzących do fuzji jazzu i elementów klasycznych (Cohen, 2012, s. 235). A jednak – jak twierdził Gil Evans – jeśli „[u]dałeś się do [Wolpego] jako aranżer jazzowy, wracałeś [od Niego] jako aranżer jazzowy” (Evans, [w:] Cohen, 2012, s. 234).

## 2. Artyści współcześni jako wykwalifikowani pracownicy kultury dostępnych zasobów

Bourriaud stawia też tezę, że historyczny modernizm wciąż rezonuje i odbija się echem w twórczości mieszczącej się w ramach wyznaczonych przez estetykę określoną przez niego mianem „relacyjnej”: „*tak jakby postmodernizmu nigdy nie było*” (Bourriaud, 2012, s. 30). Z areny dziejów zniknęła jedynie wariant idealistyczny i teleologiczny modernizmu. Zmierzch postępu stwarza nowe okoliczności: „od tej pory chodzi o to, by – w miejsce cechującej nowoczesność heroicznej pogoni za niewypowiedzianym i wzniosłym – nadać pozytywną wartość przetwarzaniu, artykułować sposoby użytkowania, układać konstelacje form” (Bourriaud, 2023, s. 31). Praktyki takie umożliwiają artystom współczesnym postprodukcję aktualnej rzeczywistości społecznej, a w rezultacie – wytwarzanie jej alternatywnych wersji (Bourriaud, 2016, s. 43). Sztuka została zorientowana na terażniejszość, rezygnując z funkcji profetycznej (Bourriaud, 2012, s. 41):

Deleuze stwierdził, że „trawa rośnie od środka”, nie zaś od góry czy dołu: artysta żyje w warunkach danych mu przez terażniejszość, by zmieniać kontekst swojego życia (swój stosunek do świata zmysłów lub pojęć) w pewnym stałym wszechświecie. Czerpie z dynamicznego świata. Jest *lokatozem kultury*, by posłużyć się wyrażeniem Michela de Certeau. Nowoczesność jest dzisiaj nadal żywa w technikach brikolażu i recyklingu danych kulturowych, w kreowaniu życia codziennego i aranżowaniu przeszłości, co stanowi nie mniej godny przedmiot zainteresowania i badań niż mesjanistyczne utopie i formalne „nowinki”, które charakteryzowały sztukę dnia wczorajszego (Bourriaud, 2012, s. 42).

Bourriaud nie bez powodu odwołuje się do postaci de Certeau. Bourriaudowskie pojęcie postprodukcji ma bardzo wiele wspólnego z pojęciem „produkcji wtórnej” (ukrytej w procesie użytkowania) (Storey, 2003, s. 118), zaproponowanym przez de Certeau, traktującego wszelkie praktyki życia codziennego jako pełnoprawny obiekt badań naukowych (Machtyl, 2016, s. 159):

W [książce] *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania* niezwykle strukturalista, Michel de Certeau bada ukryte procesy, zachodzące pod powierzchnią pary produkcyjno-konsumpcyjnej, pokazując, że konsument, nie będąc jedynie kimś biernym, angażuje się w szereg procesów, które można porównać do niemal potajemnej, "cichej" produkcji. Używać danego obiektu to z konieczności go interpretować. Używać produktu to zdradzać jego koncepcję. Czytać, oglądać, wyobrażać sobie dzieło, to wiedzieć, jak je przeinaczyć: używanie jest aktem mikropiractwa, na którym opiera się postprodukcja. Nigdy nie czytamy książki tak, jak chciałby tego jej autor (Bourriaud, 2002, s. 18-19).

Kontekst teoretyczny rozważań de Certeau stanowi językoznawstwo strukturalistyczne. Założenia przyjęte przez de Certeau są jednak inne niż w przypadku większości podobnych – wydawałoby się na pierwszy rzut oka – badaczy, odwołujących się do myśli Ferdinanda de Saussure'a, jakże chętnie narzucających sferze *parole* perspektywę ustanowioną przez *langue*, by skodyfikować to, co wymyka się wszelkiej kodyfikacji, jest nieustrukturyzowane i niekwantyfikowalne (Machtyl, 2016, s. 161). Roland Barthes postrzegał zresztą saussurowskie *langue* jako „przedmiot, w który wpisuje się władza”, będący „prawodawstwem, którego kodeks stanowi system językowy” (Barthes, 1979, s. 10). Z kolei de Certeau zgadzał się z Gilbertem Rylem, porównującym *langue* (system) do kapitału, natomiast *parole* (akt) – do sposobu użycia owego kapitału (de Certeau, 2008, s. 33). *Parole* nie jest zatem tożsame z greimasowskim *wypowiedzeniem wypowiedzianego*. Należy mówić raczej o *działaniu wypowiedzianym* czy *akcie wypowiedzianym* (Dondero, 2016, s. 166); należącym do sfery tego, co Barthes określił mianem „literatury”, traktując ją jako sposób na oszukanie języka – jako „unik, ten wspaniały podstęp, pozwalający ujmować go poza władzą” (Barthes, 1979, s. 12). Działanie takie nie uzyskuje nigdy postaci „ustabilizowanej, zamkniętej w określonych ramach” (Dondero, 2016, s. 166). Dzięki niemu język zostaje powiązany bezpośrednio z daną chwilą i miejscem (de Certeau, 2008, s. XXXVII), a jednocześnie – odzyskany przez swoich użytkowników:

Nie ma wypowiedzi bez wcześniejszego aktu wypowiedzianego, tak jak nie ma wypowiedzi bez punktu widzenia, która ją ustanawia, bez *osi odniesienia*, służącej za *centrum generujące* i *regulujące* dostęp interpretatora do znaczenia. Ten akt indywidualnego zawłaszczenia pozwala postrzegać teorię wypowiedzianego nie tylko jako teorię przejścia od systemu językowego (*langue*) do mówienia (*parole*), czy zapośredniczenia między systemem a procesem, ale także jako teorię włączenia podmiotu do języka, jako teorię aktu indywidualnego zawłaszczenia języka de Saussure'a przez operacje *selekcji* i *zestawienia*, które prowadzą do powstania zamkniętego i dokonanego produktu językowego, który nazywamy *wypowiedzią* (Dondero, 2016, s. 169).

Skrajnie wyrazisty przypadek praktyk tego rodzaju stanowi rap, melorecytowany przez czarnoskórych mieszkańców etniczno-rasowych gett Nowego Jorku, posługujących się afroamerykańską odmianą języka angielskiego, uformowaną w warunkach opresji społecznej. Zabiegi językowe stosowane przez raperów są ukierunkowane na uniemożliwienie uczestnictwa w komunikacji

werbalnej słuchaczowi białoskóremu, odbierającemu treści zawarte w tekstach hip-hopowych co najwyżej jako „sztuczne i monotonne, jeśli zgoła nie idiotyczne” (Shusterman, 1998, s. 263). Słuchacz taki nie zdaje sobie bowiem sprawy z istnienia specyficznego tła wiedzy i kontekstów koniecznych do ich zrozumienia (zob. Binkowski, 2022, s. 50-51).

Sprowadzając istotę wypowiedzi do użycia języka, De Certeau przyjął jednocześnie założenie, że jawny lub ukryty aspekt wszelkich działań i relacji społecznych stanowią znaczenia. Tym samym zwrócił uwagę na fakt obecności właściwości, jakie przypisywał wcześniej domenie komunikacji językowej, w zależnościach łączących praktyki pozawerbalne z systemami innymi niż językowe; co skłoniło go do sformułowania teorii wypowiadania rozszerzonego (praktyki), odnoszonej przez niego już nie tylko do zjawisk werbalnych, ale do każdej „*twórczości bez dzieła*, autorstwa tych, o których nie mamy prawa myśleć jako o twórcach” (Dondero, 2016, s. 172). Sam de Certeau badał akty wypowiadania rozszerzonego przede wszystkim jako aspekt takich praktyk pozajęzykowych jak gotowanie, piesze przemieszczanie się po mieście czy urządzenie wynajętego mieszkania (zob. Dondero, 2016, s. 168-171).

W przypadku odbioru przekazów wizualnych przyjęcie analogicznych założeń pozwala uznać punkt widzenia zasugerowany przez artystę będącego autorem danej fotografii, obrazu olejnego czy rysunku za miejsce władzy (Dondero, 2016, s. 170). Nie chodzi już jednak o traktowanie każdego obrazu wyłącznie jako rezultatu aktu wytwarzania ustanawiającego system możliwości odbioru narzucony przez autora:

[...] obraz sam w sobie może być traktowany niczym zbiór możliwych modeli lektury/spojrzenia, które zostaną wybrane i rozwinięte przez każdego obserwatora. Obraz przyjmuje zatem cechy charakterystyczne dla języka, który każdy obserwator sobie przywłaszcza i który powinien rozwijać. Jeśli wierzyć Certeau, obraz jest czymś, co należy praktykować, rozwijać i co trzeba sobie przywłaszczać (Dondero, 2016, s. 173-174).

Możliwe staje się wówczas traktowanie aktu odbioru przekazu wizualnego jako przyjmującego postać wypowiedzenia praktycznego. Albowiem – jak zauważa Maria Giulia Dondero – „stosunek w rodzaju język-mówienie (*langue-parole*) między obrazem (*język*) a przebiegiem postrzegania/odbioru/interpretacji (*mówieniem*) [...] może zostać ponownie odczytany w świetle statusu obrazu: każdy rozważany obszar społeczny (artystyczny, naukowy, religijny, reklamowy, polityczny itp.) jest określany przez swego rodzaju praktyczne wypowiedanie” (Dondero, 2016, s. 174). Konsumpcja wszelkich tekstów kultury nie powinna być zatem rozpatrywana wyłącznie jako pasywna. W analogiczny sposób może być postrzegany nawet akt podarcia lub wybielenia pary dżinsów w sposób nieprzewidziany przez ich producenta, gdyż – jak zauważył John Fiske – „osoba nosząca takie dżinsy nie jest jedynie konsumentem towaru, lecz tworzy jego nową wersję, nie traktuje ich jako skończonej całości, którą należy



przyjmować biernie, ale jako pewne bogactwo zasobów kulturowych, których należy używać” (Fiske, 2010, s. 11).

Model uczestnictwa w kulturze zaproponowany przez de Certeau koresponduje z radykalnym gestem negacji „kategorii produkcji indywidualnej” (zob. Bürger, 2006, s. 63-64), wykonanym przez historyczną awangardę już przed I wojną światową. Gest ten pociągał za sobą odrzucenie traktowania odbioru dzieł sztuki jako aktu wyraźnie oddzielnego od czynności ich tworzenia:

Zniesienie przeciwieństwa między producentem a odbiorcą tkwi w logice awangardowej intencji, polegającej na zniesieniu sztuki jako dziedziny stojącej ponad praktyką życiową. Nie jest to przypadek, że zarówno instrukcje do pisania wierszy dadaistycznych Tzary, jak i wprowadzenie do sporządzania tekstów automatycznych Bretona mają charakter przypisów. Tkwi w tym po pierwsze polemika z indywidualną twórczością artysty, po drugie zaś przepisy te należy czytać dosłownie, gdyż instruują one odbiorcę, jak sam może się uaktywnić. Również w tekstach automatycznych należy szukać wskazówek dla własnej produkcji. Produkcja ta nie jest jednak wtedy produkcją artystyczną, lecz częścią wyzwalającej się praktyki życiowej. To właśnie wyraża wezwanie Bretona do „praktykowania poezji” („*pratiquer la poésie*”). Żądanie to nie tylko utożsamia producenta i odbiorcę, lecz sprawia także, że pojęcia te tracą swój sens. Nie ma już producenta ani odbiorcy, lecz tylko ten, kto posługuje się poezją w sposób instrumentalny; wykorzystuje ją do radzenia sobie z życiem (Bürger, 2006, s. 66).

Jest to interesujące o tyle, że do modelu uczestnictwa w kulturze sformułowanego przez de Certeau odwołał się Bourriaud, gdy opisywał działalność artystów postprodukcjonistów:

Posługując się narzuconym z góry językiem (*system* produkcji), jego użytkownik buduje własne zdania (*działania* codziennego życia) i dzięki nieuchwytnym mikro-brikolażom na owej taśmie produkcyjnej ostatnie słowo zostawia dla siebie. Dlatego produkcja to tylko „podręcznik do pewnych praktyk” – jest on półproduktem, przy pomocy którego mogą być artykułowane nowe wypowiedzi, a nie wyłącznie sposobem odtwarzania czegoś gotowego. Znaczenie ma to, jaki użytek robimy ze środków otrzymanych do dyspozycji. Dzięki temu stajemy się mieszkańcami kultury – społeczeństwo to tekst, a zasadą jego leksyki jest produkcja, przy czym jest to zasada, którą *od wewnątrz* podważają jego (wydawałoby się bierni) użytkownicy (Bourriaud, 2023, s. 16).

Artyści postprodukcjonistyczni nie tworzą *ex nihilo*, lecz posługują się przedmiotami wyprodukowanymi uprzednio przez kogoś innego (Bourriaud, 2023, s. 15). Sytuacjoniści postępowali tak samo, gdy dążyli do przewartościowywania danego dzieła sztuki, by ostatecznie je skompromitować. Operacje obecne w działaniach sytuacjonistycznych zostały zaadaptowane przez postprodukcjonistów; którzy przypominają pod tym względem surrealistów: znanych z tego,

że konstruktywnie i metodycznie – w oparciu o podbudowę teoretyczną – posługiwali się technikami *de facto* dadaistycznymi<sup>1</sup> (pierwotnie stosowanymi spontanicznie, z zamiarem destrukcji sztuki) (zob. Bourriaud, 2023, s. 26-27). Zamiast podważać kapitał kulturowy dzieł stworzonych wcześniej, artysta postprodukcjonistyczny czyni z nich użytek, przypisując im funkcję budulca. Postępuje zatem jak współczesny didżej<sup>2</sup>, uznany zresztą przez Bourriauda za postać opierającą swą twórczość „na zasadach odziedziczonych po tradycji artystycznych awangard: przechwytywaniu, wzajemnych [*reciprocal* – przyp. D.B.] lub wspomaganych [*aided* – przyp. D.B.] *ready-mades*” (Bourriaud, 2023, s. 27).

Aktywność dysk dżokeja określa nowa sytuacja: „osoba dokonująca remiksów stała się wtedy ważniejsza niż instrumentalista, a *rave-parties* bardziej ekscytujące niż koncert” (Bourriaud, 2023, s. 25). Bourriaud diagnozuje to zjawisko szerzej – jako przejaw kultury „używania” czy „zawłaszczania i przetwarzania form” (Bourriaud, 2023, s. 25), rezygnującej z rozróżnienia pomiędzy tworzeniem i kopiowaniem (Bourriaud, 2023, s. 7). Artysta postprodukcjonistyczny jest jej wykwalifikowanym pracownikiem (Bourriaud, 2023, s. 16), natomiast dysk dżokej – symbolem (Bourriaud, 2023, s.7). Warto przy okazji zwrócić uwagę na fakt, że według kompozytora amerykańskiego, Bena Neila estetyka *rave* zakłada też inne niż tradycyjne postrzeganie relacji zachodzącej pomiędzy wykonawcą i publicznością: „artysta nie znajduje się w centrum uwagi, jego rolą jest raczej ukierunkowanie energii tłumu i stworzenie odpowiedniego tła dla interakcji społecznych” (Neil, 2010, s. 477). Bourriaudowska estetyka relacyjna przypisuje podobną rolę twórcom funkcjonującym w domenie sztuk wizualnych. Dlatego – jak twierdzi francuski kurator – „*deejaying* i sztuka współczesna to dwie odpowiadające sobie figury” (Bourriaud, 2023, s. 28).

---

<sup>1</sup> Według Hansa Richtera: „Ani dadaizm ani surrealizm nie są zjawiskami odrębnymi” (Richter, 1983, s. 331).

<sup>2</sup> Didżej – Paul D. Miller scharakteryzował go jako improwizującego „rekombinatora” (Miller, 2010, s. 437), natomiast Lev Manovich – jako artystę selekcji i kompozytowania (Manovich, 2006, s. 227, 238). Z kolei według Kima Cascone’a didżej to osoba, która swobodnie nakłada na siebie i miksuje fragmenty zaczerpnięte z istniejących wcześniej nagrań utworów muzycznych (Cascone, 2010, s. 488). Punkt wyjścia do współczesnego rozumienia tego terminu stanowią techniki manipulowania płytami gramofonowymi – wynalezione na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku przez jednego z ojców nowojorskiej sceny disco, Francisa Grasso – takie jak: *beat-matching* (płynne miksowanie nagrań, pozwalające utrzymać ciągłość tańca) oraz wyrastający z niego *live re-editing* (posługując się dwiema kopiami danego nagrania, didżej wyodrębnia i zapętla fragmenty szczególnie atrakcyjne na dla tańczącej publiczności). Druga z wymienionych technik przyczyniła się bezpośrednio do powstania hip-hopu (Brewster i Broughton, 2003, s.234), a w dalszej perspektywie – samplingu.

### 3. Wizualne zakorzenie w audialnym: didżej protoplastą artysty postprodukcjonistycznego

Bourriaud utożsamia przywołaną powyżej postać didżeja przede wszystkim z „pewną kulturą użytkowania form, rozciągającą się między rapem a techno oraz wszystkimi ich pochodnymi” (Bourriaud, 2023, s. 28). Nie ma jednak racji, gdy twierdzi, że tak pojmowana kultura didżejska narodziła się dopiero w latach 80. ubiegłego wieku (por. Bourriaud, 2023, s. 25). Albowiem zarówno muzyka hip-hopowa (bezpośrednio), jak i techno (pośrednio) rozwijają swoisty paradygmat, ustanowiony pierwotnie na gruncie nowojorskiej sceny disco, przeżywającej swój rozkwit we wcześniejszej dekadzie (zob. Binkowski, 2022, s. 56-59). Bourriaud odwołuje się w swych rozważaniach do tego samego paradygmatu:

Podczas *setu* didżej puszcza płyty, czyli używa produktów. Jego praca polega na proponowaniu własnej drogi przez muzyczne uniwersum (*play-lista*) i jednoczesnym umieszczaniu jego fragmentów w pewnym porządku, na zwracaniu uwagi na ich kolejność i wytwarzaniu pewnej atmosfery (na bieżąco wpływa na tańczący tłum i może reagować na jego zachowanie). W każdym razie może fizycznie oddziaływać na używane produkty, stosując *scratches* lub cały szereg innych środków (filtrów, ustawień parametrów konsoli, efektów dźwiękowych itp.). Jego *set* przypomina wystawę obiektów, które Marcel Duchamp sklasyfikował niegdyś jako „wspomagane *ready-mades*” – mniej lub bardziej zmodyfikowanych produktów zestawionych w ten sposób, aby wytworzyć pewną *ciągłość*. Dlatego styl didżeja ocenia się w zależności od jego umiejętności odnalezienia się w pewnej otwartej sieci (historii dźwięku) oraz logiki organizującej związku między granymi kawałkami (Bourriaud, 2023, s. 27-28).

Bourriaud myli się też, gdy wskazuje na lata 90. jako czas narodzin samplingu<sup>3</sup> (w domyśle cyfrowego) (por. Bourriaud, 2023, s. 25). Digitalizacja próbek dźwiękowych stała się możliwa już w 1969 roku, dzięki systemowi VOCOM (*Voice COMMunication through COMpression and COMputation*) (zob. Baca, 2024), zaprojektowanemu przez Petera Zinovieffa – inżyniera pracującego dla BBC Radiophonic Workshop, a zarazem kompozytora (zob. McNamee, 2024). Pierwotnym zamiarem brytyjskiego wynalazcy było usprawnienie procesu przesyłania sygnału telefonicznego (Hall, 2013, s. 13-14). W tym celu posłużył się analogowym wokoderem – urządzeniem służącym do generowania sztucznej mowy, produkowanym od co najmniej lat 30. XX wieku. Klasyczny wokoder kanałowo-pasmowy jest skonstruowany z dwóch głównych części, połączonych ze sobą: analizującej oraz syntezującej. Innowacja Zinovieffa polegała na

---

<sup>3</sup> Sample – próbki dźwiękowe zapisane w postaci cyfrowej, najczęściej zawierające fragmenty nagrań zaczerpniętych z wydawnictw fonograficznych. Sampler – urządzenie lub oprogramowanie komputerowe umożliwiające nagrywanie sampli oraz manipulowanie nimi w celu stworzenia nowej kompozycji muzycznej.

umieszczeniu pomiędzy nimi konwertera analogowo-cyfrowego; co z kolei zainspirowało go do rozbudowy całej konstrukcji, kontrolowanej odtąd przez dwa minikomputery PDP 8 (zob. Manning, 2013, 221-223). VOCOM – przy wsparciu programu MUZYK – po raz pierwszy pozwolił na tworzenie cyfrowej muzyki konkretnej (zob. Kotoński, 2019, 303-308).

Następny krok w kierunku współczesnego samplingu wykonano w latach 1976-1978. Wtedy – w laboratoriach firmy komputerowej Fairlight Instruments, zlokalizowanych w Sydney – powstał CMI (*Computer Musical Instrument*) (zob. Kotoński, 2019, s. 289). Australijski system nawiązywał do melotronu (Roland, 2018, s. 48) – urządzenia w pełni analogowego, obecnego na rynku konsumenckim od 1963 roku, wprowadzającego w życie ideę sformułowaną wcześniej przez Pierre’a Schaeffera. Francuski kompozytor już w 1948 roku przewidział powstanie elektrofonu umożliwiającego: odtwarzanie zdarzeń dźwiękowych oraz zestawianie i kształtowanie ich na wzór brzmień wydobywanych z instrumentów tradycyjnych (Manning, 2013, s. 20). W melotronie służy do tego manual. Poszczególne klawisze uruchamiają głowice odczytujące sygnał audio z krótkich odcinków taśmy magnetofonowej, umieszczonych na wymiennej ramie (Chodkowski, 1995, s. 547). Urządzenie to było jednak bardzo nieporęczne i mało efektywne, jeśli chodzi o technologię, jaką w nim zastosowano: przygotowanie nowych próbek dźwiękowych wymagało zatrudnienia odpowiednio wykwalifikowanego inżyniera. Inaczej rzecz miała się z systemem Fairlighta. Wykorzystanie układów scalonych, które pojawiły się dopiero w latach 70. ubiegłego wieku, pozwoliło uprościć cały proces (zob. Roland, 2018, s. 48).

Fairlight CMI produkowano seryjnie, z myślą o muzykach nieposiadających kompetencji inżynierskich (Kotoński, 2019, s. 290). Przy jego pomocy dźwięk może być cyfrowo: syntetyzowany, nagrywany, modyfikowany i reprodukowany (Pennycook, 1986, s. 127). Pierwsza wersja tego systemu składała się z następujących elementów: rozbudowanego bloku komputerowego, ośmiu niezależnych modułów syntezujących (z własnym obszarem pamięci), monitora interaktywnego z piórem świetlnym, klawiatury QWERTY, sześciooktawowego manualu, wyjścia umożliwiającego projekcję wielokanałową oraz wejścia wyposażonego w konwerter analogowo-cyfrowy (Kotoński, 2019, s. 289). Odtąd użytkownik mógł sam podłączyć mikrofon lub inne źródło sygnału audio i nagrać dowolne dźwięki, ewentualnie skorzystać z bibliotek sampli orkiestrowych zapisanych na dyskietkach dostarczonych przez producenta (Roland, 2018, s. 48).

Fairlight CMI wzbudził duże zainteresowanie zarówno wśród twórców muzyki eksperymentalnej, jak i popularnej. Na przełomie lat 70. i 80. znalazł się na wyposażeniu wielu ośrodków uniwersyteckich, ale też miejsc w rodzaju nowojorskiego Unique Recording Studios. W studiu tym od roku 1983 odbywał staż Marlon Williams aka Marley Marl, wcześniej didżej współpracujący z grupą rapową Sureshot Crew (Blount Danois, 2010, s. 54). W Unique Recording Studios

udało mu się dokonać przełomowego odkrycia, zmieniającego dalszy bieg historii hip-hopu<sup>4</sup>. Do zdarzenia doszło w trakcie remiksowania utworu *Cosmic Blast* (1984)<sup>5</sup> z repertuaru Ronalda Wayne'a Greene'a – artysty electro-rapowego, występującego pod pseudonimem Captain Rock. Nagranie oryginalne zawiera partię wykonywaną przez bitboksera. Narzędziem użytym przez Marley Marla do skopiowania i przetworzenia jej fragmentów był właśnie Fairlight CMI. O reszcie zadecydował przypadek; sprowokowany przez fakt, że ówczesny stopień rozwoju technologii audialnych, którymi posługiwał się w trakcie przeprowadzania takich operacji, umożliwiał poleganie wyłącznie na zmysle słuchu:

Potem zamierzałem przechwycić coś innego z tego kawałka, jakiś sampel, a werbel faktycznie nagrał się jako pierwszy tuż przed dźwiękiem, którego szukałem. Zacząłem odtwarzać moją próbkę równocześnie ze ścieżką [dźwiękową], która była już wcześniej słyszalna z nagłośnienia i okazało się, że mój werbel brzmiał lepiej. Zwróciłem się do inżyniera: „Czy możesz trochę ściszyć swój werbel”? Na jego tle odtworzyłem jeszcze raz werbel zsamplovany przeze mnie. Spojrzałem na inżyniera i powiedziałem: „Wow! Wiesz, co się właśnie stało”? On na to: „Tak, popełniłeś błąd i przez pomyłkę nagrałeś werbel”. Ja na to: „Nie, to oznacza, że mogę zacerpnąć dowolny dźwięk perkusji z dowolnego istniejącego wcześniej nagrania, taki jak werbel z *Funky Drummer* Jamesa Browna”. [...] To była pomyłka. Zwyczajna, spontaniczna pomyłka, która zmieniła wszystko (Williams, [w:] Mao, 2024).

Dzisiejsze pojmowanie rapu i – szerzej – samplingu wyrasta też z doświadczenia wrywkowego traktowania materiału dźwiękowego zapisanego na płytach gramofonowych, nieprzewidzianego przez ich producentów, wyniesionego przez Marley Marla z *block parties* organizowanych w nowojorskim Queensbridge. W trakcie zabaw tanecznych tego rodzaju występował w roli didżeja, wykształcając w sobie sposób postrzegania kompozycji muzycznej jako otwartej (niezależnie od intencji autora), projektowany następnie na urządzenie cyfrowe, jakim jest sampler. Płyty winylowe – mimo faktu, że są medium analogowym – posiadają właściwości fizyczne umożliwiające odtwarzanie fragmentów nagrań zarejestrowanych na powierzchni nośnika w sposób elastyczny i wybiórczy. W latach 70. ubiegłego wieku ubiegłego wieku właściwości te zostały odkryte przez didżejów pokroju Marley Marla, również działających w Nowym Jorku, takich jak: Kool Herc, Grandmaster Flash czy Grand Wizard Theodore – którzy są uznawani za ojców kultury hip-hopowej (zob. Binkowski, 2022, s. 59-60). Richard James Burgess twierdzi zresztą, że do jej powstania oraz do stworzenia fundamentu konceptualnego dla współczesnego, nowomediального samplingu przyczyniły się właśnie płyty gramofonowe (Burgess, 2014, s. 135), co koresponduje ze spostrzeżeniami Lva Manovicha. Albowiem, według

---

<sup>4</sup> Odkrycie to należy też uznać za przełomowe dla dalszego rozwoju muzyki konkretnej.

<sup>5</sup> NIA Records – NI 1244/US/1984

rosyjskiego teoretyka nowych mediów, „przejście od analogowej elektroniki do maszyn cyfrowych rozszerza jedynie zakres możliwych wariacji” (Manovich, 2006, s. 225).

W swych wywodach Bourriaud posługuje się określeniem „didżej” dokładnie tak, jak funkcjonuje ono w środowisku hip-hopowym. Odnosi je więc do postaci posługującej się pierwotnie zestawem złożonym z co najmniej dwóch gramofonów podłączonych do miksera audio, ale też – do tak zwanego producenta: tworzącego podkłady muzyczne dla MC przy pomocy samplera (por. Bourriaud, 2023, s. 27-28). Za pierwszego producenta tego typu należy uznać Marley Marla. Natomiast pierwszym utworem wydanym oficjalnie, który reprezentował nowy, cyfrowy paradygmat, obowiązujący w kulturze hip-hopowej przez następne 40 lat, okazał się *Sucker D.J.'s (I Will Survive)*<sup>6</sup>, opublikowany już w roku 1983, nakładem wytwórni Partytime Records. Marley Marl stworzył go we współpracy z raperką Dimples D. jako odpowiedź na *Sucker M.C.s* (1983)<sup>7</sup> autorstwa Run DMC.

Oba nagrania łączy fakt, że w ich warstwach instrumentalnych występuje jedynie partia perkusji. Jednak w utworze Run DMC – utrzymanym w idiomie electro – użyte zostały tylko brzmienia syntetyczne, choć nadal analogowe, wygenerowane bezpośrednio z automatu perkusyjnego Roland TR-808. Z kolei Marley Marl wykorzystał wyłącznie cyfrowe pliki audio, zawierające próbki pojedynczych dźwięków, wydobywanych przez żywych muzyków z instrumentów niebędących elektrofonami. Każdą z próbek zaczerpnął z płyt gramofonowych dostępnych na rynku konsumenckim (Williams, [w:] Mao, 2024). Rezultat taki udało mu się uzyskać w wyniku eksperymentów przeprowadzanych na własną rękę. System Farlighta nie był wówczas dostępny dla przeciętnego konsumenta, przede wszystkim z powodu ceny. Dlatego, gdy rozwijał swoje idee w warunkach domowych, producent *Sucker D.J.'s (I Will Survive)* posługiwał się tanią, cyfrową kamerą pogłosową (tzw. efekt delay) Korg SDD-3000, produkowaną od 1982 roku, wykazując przy tym wielką pomysłowość (Williams, [w:] Mao, 2024). W rękach Marley Marla akcesorium gitarowe, pozwalające na nagrywanie próbek trwających nie więcej niż 1.023 sekundy (przy rozdzielczości 13-bitowej) (zob. Hughes, 2024), stało się de facto samplerem, sterowanym przez wspomnianą wcześniej maszynę perkusyjną Rolanda, a dokładniej – przez sekwencer, w jaki ją fabrycznie wyposażono. Tym samym możliwe stało się zaprogramowanie momentu uruchomienia każdego z sampli (Williams, [w:] Mao, 2024).

Według Bourriauda tak pojmowaną postać didżeja należy uznać za symbol pejzażu kulturowego uosabiającego wyobrażenie wiedzy, jakie później stało się

---

<sup>6</sup> Partytime Records – PT-101/US/1983

<sup>7</sup> Profile Records – PRO-7019/US/1983

właściwe dla sposobu myślenia i działania artystów postprodukcjonistów (Bourriaud, 2023, s. 11). Francuski krytyk obwieścił narodziny kultury rozmywającej granice istniejące wcześniej pomiędzy oryginalnym dziełem sztuki a *ready-made* (Bourriaud, 2023, s. 7). Sztuka postprodukcjonistyczna „rzuca wyzwanie kulturze pasywnej, złożonej z towarów i konsumentów” (Bourriaud, 2009b, s. 160-161). Znaczenie danej pracy powstaje wówczas jako rezultat negocjacji pomiędzy artystą i jego odbiorcą (Bourriaud, 2009, s. 160). Obowiązywać zaczyna to, co Bourriaud określił mianem „kolektywizmu formalnego” (Bourriaud, 2009, s. 161). Wytwór artystyczny traci status obiektu budowanego od podstaw i podporządkowanego w całości intencjom jednego twórcy, a jednocześnie – staje się dziełem zaledwie „domkniętym” (tymczasowo), nigdy nie uzyskując postaci ostatecznej (Bourriaud, 2023, s. 12). Może być ono interpretowane, wykorzystywane, a nawet przejęte i wystawione ponownie przez innych twórców, rezygnujących z posługiwania się „materią *pierwszą*” (Bourriaud, 2023, s. 7). Ucieleśnieniem kolektywizmu tego rodzaju okazał się właśnie didżej (Bourriaud, 2009b, s. 161). Bourriaud twierdzi nawet, że możliwy jest *deejaying* form wizualnych, stosowany w reakcji na panującą wokół chaotyczną nadprodukcję obrazów, traktowaną przez twórców postprodukcjonistycznych jako kulturowy ekosystem; co odróżnia każdego z nich od artystów pokroju Douglasa Hueblera, który już w latach 60. ubiegłego wieku zdiagnozował istnienie kultury nadmiaru, dlatego całkowicie zaprzestał twórczości (Bourriaud, 2023, s. 33).

#### 4. Zakończenie

Bourriaud wydaje się podzielać opinię Marshalla McLuhana, że dane medium może stać się treścią innego medium – co pozwala traktować cechy strukturalne wybranego środka przekazu metaforycznie. Albowiem, według kanadyjskiego teoretyka mediów, „metafora jest widzeniem sytuacji przez pryzmat innej” (McLuhan, 2001, s. 446). Zatem możliwe jest też projektowanie właściwości mediów audialnych na wizualne. W taki właśnie sposób postępuje Bourriaud. Wyrazistego przykładu zastosowania kategorii zaczerpniętych z domeny audio wobec wytworów pola sztuk wizualnych dostarcza opis pracy postprodukcjonistycznej Pierre’a Huyghe’a, zatytułowanej *Sleeptalking* (1998), stworzony przez francuskiego krytyka. Praca ta zostaje przyrównana przez Bourriauda do równoczesnego, zsynchronizowanego odtwarzania dwóch sygnałów stereo, kontrolowanych przez didżeja za pomocą specjalistycznego miksera, czyli sytuacji, gdy – jak pisze o niej Bourriaud, wykazując zdumiewającą znajomość terminologii branżowej – „*crossfader* miksera znajduje się pośrodku” (Bourriaud, 2023, s. 28). Taki zabieg językowy pozwala unaocznic – na zasadzie analogii – sposób działania wizualnego montażu w tle, zintegrowanego z techniką morfingu. Dzięki środkom artystycznym użytym w pracy Huyghe’a udało się uzyskać efekt konsekwentnego i płynnego przenikania się obrazów wyświetlanych symultanicznie na jednym ekranie

(umieszczono je na osobnych, przezroczystych warstwach), przedstawiających dwie twarze: młodego oraz dojrzałego Johna Giorno, amerykańskiego poety i performerę, występującego w słynnym filmie-monodramie *Sleep* (1963) Andy'ego Warhola (zob. Huyghe, 2024). *Sleeptalking* można więc uznać za bardzo precyzyjny miks video. Na tej samej zasadzie Bourriaud aplikuje w domenie wizualnej takie pojęcia jak: *pitcher*, *playlist*, *sampling*, *scratch* czy *talk over* (zob. Bourriaud, 2023, s. 28-48).

## Bibliografia

- Baca, Fidel L. (1976). *A Secure Voice System With Bandwith Reduction*. <https://apps.dtic.mil/sti/tr/pdf/ADA025433.pdf> (dostęp: 24.05.2024).
- Barthes, R. (1979). (Przeł. T. Komendant, tłum.). *Teksty*, 5, 9-29.
- Binkowski, D. (2022). Disco re-edit jako taktyka audialna. W M. Jaworski i J. Cieślowska (red.). *Świat z perspektywy sztuki, sztuka w perspektywie świata: #Interdyscyplinarność (vol. VI)*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 49-72.
- Blount Danois, E. (2010). From Queens Come Kings: Run DMC Stomps Hard Out Of A "Soft" Borough. W: M. Hess (red.), *Hip Hop In America: A Regional Guide, Volume 1: East Coast And West Coast*. Greenwood Press, 47-73.
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction. Culture As Screenplay: How Art. Reprograms The World*. Lukas & Sternberg.
- Bourriaud, N. (2009a). Altermodern. W: N. Bourriaud (red.), *Altermodern. Tate Triennial* (s. 11-24). Tate.
- Bourriaud, N. (2009b). *The Radicant*. Sternberg Press.
- Bourriaud, N. (2012). *Estetyka relacyjna*. Przeł. Ł. Białkowski. Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie.
- Bourriaud, N. (2016). *The Exform*. Przeł. Erik Butler, London: Verso, 2016.
- Bourriaud, N. (2023). *Postprodukcja. Kultura jako scenariusz – jak sztuka przeprogramowuje współczesny świat*. (Ł. Białkowski, tłum.). Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.
- Bürger, P. (2006). *Teoria awangardy*. (J. Kita-Huber, tłum.). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- Burgess, R. J. (2014). *The History of Music Production*. Oxford University Press.
- Chodkowski, A. (red.). (1995). *Encyklopedia muzyki*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Cohen, B. (2012). *Stefan Wolpe And The Avant-Garde Diaspora*. Cambridge University Press.
- de Certeau, M. (2008). *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. (K. Thiel-Jańczuk, tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.



- Dondero, M. G. (2016). Semiotyka wizualna między tekstualnością a praktyką. Wokół wypowiedzania (énonciation). Przeł. B. Brzezicka. W: K. Thiel-Jańczuk (red.), *Taktyki wizualne. Michel de Certeau i obrazy* (s. 165-176). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Dziamski, G. (2014). Neoawangarda, wprowadzenie do sztuki współczesnej. *Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu*, 17, 28-47.
- Fiske, J. (2010). *Zrozumieć Kulturę Popularną*. (K. Sawicka, tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Hall, T. (2013). Peter Zinovieff And Cultures Of Electronic Music. *Page. Bulletin Of The Computer Art Society*, 69, 13-14.
- Herodowicz, T. (2018). Gospodarczy wymiar globalizacji. *Rozwój Regionalny i Polityka Regionalna*, 41, 13-30.
- Hughes, G. L. (1984). *Korg SDD3000 Digital Delay*. <https://www.muzines.co.uk/articles/korg-sdd3000-digital-delay/2829> (dostęp: 24.05.2024).
- Huyghe, P. (2024). *Sleeptalking (d'après "Sleep", 1963 de Andy Warhol, accompagné de la voix de John Giorno)*. [https://i-ac.eu/en/collection/100\\_sleeptalking-d-apres-sleep-1963-de-andy-warhol-accompagne-de-la-voix-de-john-giorno-PIERRE-HUYGHE-1998](https://i-ac.eu/en/collection/100_sleeptalking-d-apres-sleep-1963-de-andy-warhol-accompagne-de-la-voix-de-john-giorno-PIERRE-HUYGHE-1998) (dostęp: 06.10.2024).
- Jaworski, M. (2015). *Zabawa, święto, profanacja: potencjał kulturotwórczy zabawy w kulturze współczesnej. Studium socjokulturowe zabawy komiksem*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Kotoński, W. (2019). *Muzyka Elektroniczna*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Machtyl, K. (2016). Wymknąć się systemowi. Taktyki obrazów w semiotyce wizualności. W: K. Thiel-Jańczuk (red.). *Taktyki wizualne. Michel de Certeau i obrazy* (s. 151-164). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Manning, P. (2013). *Electronic And Computer Music*. Oxford University Press.
- Manovich, L. (2006). *Język nowych mediów*. (P. Cypriański, tłum.). Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Mao, J. (2019). „Chairman”. *Marley Marl*. <https://www.redbullmusicacademy.com/lectures/marley-marl-tokyo-2014> (dostęp: 24.05.2024).
- McLuhan, M. (2001), *Wybór tekstów*. (E. Różalska i Jacek M. Stokłosa, tłum.). Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- McNamee, D. (2009). *Hey, What's That Sound: Sampler*. <https://www.theguardian.com/music/2009/sep/28/whats-that-sound-sampler> (dostęp: 24.05.2024).
- Neil, B. (2010). *Przełomowe beaty: rytm i estetyka współczesnej muzyki elektronicznej*. (J. Kutyla, tłum.). Wydawnictwo Słowo/Obraz terytoria.
- Ono, Y. (2009). *My Memory Of Stefan Wolpe*. <https://www.imaginepeace.com/archives/8682> (dostęp: 21.05.2024).

- Pennycook, B. (1986). Language And Resources: A New Paradox. In S. Emmerson (Ed.). *The Language Of Electroacoustic Music*. The Macmillan Press Ltd., 119-137.
- Ramsey, G.P., Jr. (2003). *Race Music: Black Cultures From Bebop To Hip-Hop*. University Of California Press.
- Richter, H. (1983). *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*. J. S. Buras, tłum.). Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Roland, M. (2018). The Fairlight Era: The Dawn Of Sampling. *Electronic Sound. The Electronic Music Magazine*, 38, 46-51.
- Segalen, V. (2002). *Essay On Exocitism. An Aesthetics Of Diversity*. (Y. R. Schlick, tłum.). Duke University Press.
- Shusterman, R. (1998). *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*. (A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler i A. Orzechowski, tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Storey, J. (2003). *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*. (J. Barański, tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wójtowicz, E. (2014). Obcym okiem. Podróż artystyczna jako produkcja obrazów. *Sztuka i Dokumentacja*, 11, 79-89.

## Nicolas Bourriaud's Concept of Post-Production Art in Relation to DJ Culture

**Abstract:** The purpose of the article is primarily to demonstrate that the concept of “DJ” used in Bourriaud's writings should be considered as a historical category. This allows us to define its scope of meaning as broadly as possible and, consequently, to set the context that proves to be as important for the concept of post-productionist art itself as the thought of Michel de Certeau. Because the products of the visual arts can be described in terms of categories derived from the auditory domain.

**Keywords:** Nicolas Bourriaud, Michel de Certeau, avant-garde, post-production art, DJ, hip-hop, digital sampling, correspondence of arts

**Damian Binkowski** – magister nauk humanistycznych, absolwent muzykologii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od 2018 roku prowadzi zajęcia (Muzyka Współczesna) w Instytucie Badań nad Kulturą na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Autor artykułów naukowych publikowanych w takich czasopismach, jak: „Avant”, „Kultura Współczesna” czy „Studia Choreologica” oraz w tomach pokonferencyjnych.