

OBRAZY PRZYSZŁOŚCI

Ilja Naumenko
Uniwersytet Warszawski

/// Proroctwa futuryzmu

W 1909 roku na łamach „Le Figaro” ukazał się tekst manifestu futurystycznego. Zafascynowani postępem technologicznym i naukowym, zapatrzeni w przyszłość futuryści chcieli tworzyć sztukę odpowiednią do swoich czasów i tych, które miały nadejść niebawem. Obrazy futurystów próbowały uchwycić nową rzeczywistość w ruchu – przypominały nałożone na siebie klisze filmowe albo ujęcia wybuchów rozrywających materię na kawałki. Futuryści sławili młodość i ruch, uważając, że to, co nadchodzi, musi oczyścić sobie drogę. Cała tradycja, łącznie z bibliotekami i akademią, postrzegana była jako balast albo oznaka choroby starczej. „Chcemy sławić wojnę, jedyną higienę świata” – głosił jeden z punktów manifestu (Lista 2002: 41). Wojna została wypowiedziana wszelkim przejawom przeszłości i zacofania, a jej zwycięstwem miało stać się unowocześnienie każdego aspektu życia: od sztuki i architektury po modę, zwyczaje kulinarne i politykę.

Szczytny cel miał uświęcać środki, a więc mógł być osiągnięty również poprzez przemoc. W przypadku futurystów pochwała przemocy miała charakter głównie symboliczny: gloryfikowano siłę i skuteczność maszyny, której – jak się wydawało – już nic nie może zatrzymać. Filippo Tommaso Marinetti, autor manifestu futurystycznego, szukał uzasadnienia swojego zamiłowania do przemocy w filozofii Georges’a Sorela. Wojnę sławił za pomocą poezji „słów uwolnionych”, naśladujących dźwięki karabinowych strzałów i rozrywających się pocisków.

Ruch futurystyczny antycypował nadchodzącą rzeczywistość zarówno w twórczości artystycznej, jak i licznych manifestach. Polityczne zaangażowanie futurystów odpowiadało modernistycznemu założeniu o sztuce jako

formie aktywizmu społecznego i narzędziu zmiany społecznej. To założenie było podzielane również przez awangardę rosyjską, która z optymizmem powitała rewolucję 1917 roku i wzięła aktywny udział w budowaniu nowego ustroju. Stało się tak, że estetyczne tropy wydeptywane przez futurystów zbiegły się z torami radykalnych filozofii politycznych XX wieku. Marinetti, dziesięć lat po publikacji manifestu futurystycznego, podpisał się pod innym manifestem – faszystowskim, a Partia Futurystów rok po założeniu przyłączyła się do partii Mussoliniego. Już w latach 30. futurystyczna awangarda została zdradzona przez systemy polityczne, w których pokładala nadzieję na spełnienie swoich snów. W Związku Radzieckim sztuka awangardowa została uznana za burżuazyjną, a Niemcy nazistowskie nigdy nie przyjęły sztuki „zdegenerowanej” jako swojej oficjalnej estetyki – ku wielkiemu żalowi Marinettiego. Jednak patrząc wstecz, wydawać się może, że futuryści trafnie uchwycili pierwsze powiewy *Zeitgeist* XX wieku, stawiając kwestię relacji człowieka i maszyny w centrum swoich eksperymentów artystycznych.

/// Fantazje, sny, wizje

Przyszłość nie da się przewidzieć, ale można ją sobie spróbować wyobrazić. Jawi się ona w postaci obrazów nieistniejących środków transportu, wirtualnych światów, katastrof ekologicznych czy kolonii pozaziemskich. Pewnie zdając sobie sprawę z tego, że pełne zrozumienie przyszłości wynikające z pozycji terażniejszości nie jest możliwe, to w oku, jak w szklanej kuli, czekając na objawienie, rozpoznać próbujemy rysy tego, co ma nadejść. W kulturze chrześcijańskiej objawienie może być doświadczane jako wizja, podczas której jednostce ukazują się obrazy niedostępne dla oka w życiu codziennym. Zgodnie z takim rozumowaniem wizje nie są wytworem subiektywnych przeżyć, lecz pochodzą od Boga. Podobnie w kulturach tradycyjnych pochodzenie snów, nierzadko uznawanych za przepowiednie przyszłości, przypisywane było siłom nadprzyrodzonym (Belting 2007: 92).

W *Objaśnieniu marzeń sennych* Freud odrzuca tradycyjne i laickie interpretacje snów, tworząc podwaliny psychoanalizy. Metoda zaproponowana przez Freuda polega na odkrywaniu w marzeniach sennych nieświadomych życzeń, będących ich motywem i przyczyną. Życzenia przejawiają się w marzeniu sennym głównie w postaci obrazów przedstawiających realizację fantazji. Jednostka dąży w sposób nieświadomy do odtworzenia efektu percepcyjnego odpowiadającego doświadczeniu, do którego odnosi

się życzenie. W świetle psychoanalizy tradycyjnie przypisywaną obrazom sennym transcendentálną zdolność do przedstawiania przyszłości można wyjaśnić jako zdolność snów do przedstawiania życzeń, które *mogą mieć wpływ* na przyszłość, jako że poszukują w niej własnej realizacji.

Negując metafizyczne źródło obrazów sennych, psychoanaliza lokuje je w jednostkowej psychice. Jednak zarówno życzenia, jak i obrazy senne nie wynikają tylko z subiektywnej wyobraźni, ale kształtują się w kontekście społecznym, pochodzą ze sfery wspólnych znaczeń. Zatem nawet wizje doznawane indywidualnie są pewną konfiguracją obrazów widzianych wcześniej w przestrzeni społecznej. Przykładem mogą posłużyć wizje średniowiecznych mistyczek, które do złudzenia przypominały obrazy święte widziane przez nie w kościele. Te wizje, przekładane później na płótno, powracały do publicznej sfery wizualnej w postaci oficjalnych obrazów Kościoła (Belting 2007: 92). Takie sprzężenie zwrotne indywidualnych i wspólnych obrazów pozwala patrzeć na kulturę wizualną jako na obszar, w którym przejawiają się fantazje zbiorowe.

W jaki sposób moglibyśmy badać takie wspólnotowe wizje? Jak szeroka musiałaby być kozetka futurologa-psychoanalityka, który podjąłby się tego wyzwania? A może moglibyśmy zapytać o sny w sondażu? Istnieje uzasadniona obawa, że nie dowiedzielibyśmy się wiele prawdy z takiego badania. Bezpośredni dostęp do obrazów, w których skumulowane są pragnienia i lęki społeczeństwa, stanowiłby tutaj duże ułatwienie. Biorąc pod uwagę diagnozę ponowoczesną, najdobitniej chyba wyrażoną przez Baudrillarda w jego koncepcji symulakrum, zgodnie z którą dzisiejsza kultura jest nasycona obrazami w takim stopniu, że problematyczne staje się odróżnienie tego, co jest realne, od tego, co jest tylko iluzją (Baudrillard 2012: 669), to zadanie nie wydaje się niewykonalne. Jeżeli wszyscy śnimy na jawie, jak mieszkańcy platońskiej jaskini, których myśli rzucają cienie na jej ściany, to wystarczy przyjrzeć się uważniej obrazom dookoła.

/// Wizualne archiwum przyszłości

Wciąż popularna idea o tym, że zamiast w przestrzeni fizycznej będziemy funkcjonować (albo już funkcjonujemy) w świecie wirtualnym, znajduje poparcie zarówno w niektórych teoriach filozoficznych, jak i w kulturze popularnej. Takie koncepcje jak *hiperrzeczywistość* Baudrillarda albo *społeczeństwo spektaklu* Deborda mówią o tym, że współczesna kultura społeczeństw zachodnich oparta jest na obrazach zniekształcających albo wręcz zastępujących sobą rzeczywistość, nie pozostawiając żadnego wolnego od imitacji

miejsca. Rozwój technologii informacyjnych oraz kultury konsumpcji masowej, kreującej alternatywne światy reklamowe, stworzył klimat, w którym stwierdzenie o tym, że nasze doświadczenie rzeczywistości najlepiej opisuje metafora snu, nie wydaje się nieuzasadnione.

Oczywiście, wyobrażenia na temat przyszłości zmieniały się w czasie. Część z nich została zrealizowana i znaturalizowana, a część pozostawiła po sobie jedynie dowody naiwności ich twórców, uzupełniając archiwum ciekawostek pod etykietą retrofuturyzmu. Jest to archiwum niespełnionych marzeń, a jego przeglądanie wywołuje uczucia sentymentalne albo na nowo pobudza wyobraźnię. W estetyce każdej dekady ubiegłego stulecia wyrażały się nadzieje i ambicje pokoleń. Stanowią one część stałego repertuaru kultury popularnej, aktywizującej od czasu do czasu te obrazy i emocje z nimi związane.

Przedwojenni moderniści wynaleźli nowoczesność bez terminu ważności, którą wprowadzili w życie po II wojnie światowej, zabudowując miasta funkcjonalnymi bryłami ze szkła i betonu. Po oszczędnym i zdyscyplinowanym modernizmie nadszedł optymistyczny styl *Googie* – znak rozpoznawczy przełomu lat 50. i 60. Zamaszyste neony i budowle kształtem przypominające statki kosmiczne rodem z komiksów wypełniły wówczas krajobraz amerykańskich przedmieść. Ślady tej estetyki widoczne są w złotych lukach *McDonald's*, a nawet w powstałych w późniejszym okresie kolorowych literach *Google* (podobieństwo pisowni potęguje skojarzenie). Lata 70., ukształtowane przez rewolucję obyczajową, widziały przyszłość w nietradycyjnych praktykach duchowych, patrząc nie tyle w gwiazdne niebo, ile w głąb psychiki. Eklektyczna i dziwaczna estetyka ruchu New Age, inspirowana psychodelią i religiami wschodnimi, dziś pobłyskuje słabym światłem w *jodze* i *hygge*. Rozjarzone lata 80. stanowią chyba wciąż najbardziej popularną destynację nostalgicznych podróży, obok bardziej ekskluzywnych powrotów do estetyki lat 90. Pewnie dzieje się tak dlatego, że tamte obrazy, to ostatnie, co widzieliśmy przed triumfem Internetu, po którym już nic nie wydaje się takie jak wcześniej.

W opozycji do ikon kapitalistycznej utopii, których subwersywny potencjał wzrasta wraz z utratą wiary w jej spełnienie, rozwijały się także obrazy dystopijne, stanowiące integralny element niektórych odmian literatury fantastyczno-naukowej. *Cyberpunk*, *steampunk* czy *dieselpunk* to jednocześnie określenia zarówno nurtów fantastyki, jak i stylów wizualnych odpowiadających fantastycznym światom. Fantastyka spod znaku *punk*, w odróżnieniu od klasycznego *science fiction*, polega w większym stopniu na ukazaniu scenerii potencjalnego świata niż na eksploracji możliwości tech-

nologii czy nauki. Zauważa to Fredric Jameson, tropiąc przejawy myślenia utopijnego w literaturze fantastycznej w *Archeologii przyszłości* (Jameson 2005). „Cyberpunk stanowi rodzaj eksperymentu laboratoryjnego, w którym zostają zarejestrowane geograficzno-kulturowe widmo świetlne i pasmo nowego systemu” (tamże: 457). Ta metafora fotograficzna podkreśla obrazową strukturę analizowanej przez Jamesona powieści Williama Gibsona. Główną bohaterką *Rozpoznania wzorca* jest konsultantka modowa. Jej zadaniem jest „tropienie tego, co jest *cool*”, *rozpoznanie wzorca*, który później zostanie przekuty na towar. Tematem centralnym są tu obrazy – miejsca i rzeczy, nowe estetyki, wokół których wytwarzają się nowe tożsamości (tamże: 460). Większość z tych obrazów już istnieje lub istniało wcześniej, a przyszłość staje się nową konfiguracją elementów przeszłości i terażniejszości.

William Gibson, autor pojęcia *cyberprzestrzeni* centralnego dla narracji o wszechogarniającej rzeczywistości wirtualnej, dokonuje zwrotu ku kapitalistycznej realności – przyszłości, która materializuje się na naszych oczach. „Przyszłość jest teraz, tylko nierówno rozłożona”¹ – jego słynną wypowiedź można potraktować jako istotną wskazówkę dla badaczy społecznych zainteresowanych przyszłością. To nie tyle technologiczne nowinki, ile kształt struktury społecznej, relacje władzy i zależności, które się wytwarzają jako wynik wielotorowego procesu historycznego, powinny stanowić przedmiot analizy. Korzystając z tej wskazówki, należałoby przyrzeć się obrazom modowym, które są prawdziwymi obrazami bliskiej przyszłości, i zastanowić się, czy nie odbijają się w nich „widmo nowego systemu”.

/// Co przynosi kolejny sezon mody

Modę charakteryzuje specyficzny związek z czasem. Simmel w swojej analizie mody słusznie zauważa, że to terażniejszość jest dla mody najistotniejsza, jako że to moda definiuje to, co aktualne, ale podkreśla natychmiast, że terażniejszość mody zawsze składa się z fragmentów przeszłości i przyszłości (Simmel 1980: 190). Moda reaguje na *nowe* i sama je wytwarza. Mimo że powszechnie uznaje się, że moda czerpie z już istniejących wzorców, to jednak to, co jest w niej zapożyczony z przyszłości, decyduje o efekcie nowości, bez którego nie mogłaby istnieć. Walter Benjamin prowadząc rozważania nad zdolnością mody do antycypacji i sygnałami przyszłości, które niesie ona w sobie, twierdzi, że „[t]en, kto by takie sygnały

¹ „The Economist”, 4 grudnia 2003 r.

potrafił odczytywać, miałby już z góry wiedzę nie tylko o nowych prądach w sztuce, ale także o nowych kodeksach praw, o wojnach i rewolucjach” (Benjamin 2005: 93). Czasy, w których powstawały klasyczne dziś teksty o modzie, różniły się pod wieloma względami od czasów teraźniejszych, kiedy masowa produkcja i konsumpcja mody przybrała tak ogromną skalę i nabrała przyspieszenia. Współczesna logika funkcjonowania tej branży wymaga ciąglej i aktywnej analizy najdrobniejszych „sygnałów przeszłości”. Umiejętność odczytywania aktualnych trendów i przewidywania kolejnych jest krytyczna z perspektywy producentów mody, których zyski zależą od przewidzenia nastrojów konsumentów. Ta sytuacja powołała do życia nowy zawód – analityka trendów. Ci modowi wróżbici dokonują stalego przeglądu aktualnych zasobów kultury wizualnej w celu wydobycia z niej wskazówek na temat pojawiających się estetycznych prądów, które mają szansę stać się nową mniej lub bardziej trwałą modą.

Obrazy modowe są wszechobecne zarówno jako obrazy reklamowe, jak i wizerunki ludzi spotykanych na ulicy, którzy niezależnie od tego, czy ulegają aktualnym modom czy nie, stanowią punkt odniesienia dla innych. Socjologiczne ujęcie mody podkreśla jej klasowy wymiar. W ujęciu Simmla klasy niższe naśladują klasy wyższe, a nowe mody, najpierw przyjmowane w wyższych warstwach społecznych, kończą się wraz z upowszechnieniem. Kiedy ekskluzywna moda powszechnieje, klasa wyższa wypracowuje nowy kod wizualny podkreślający ich odrębny status (Simmel 1980: 185). Ale również klasy średnie i niższe kreują odpowiednie do ich dyspozycji wizerunki, nierzadko przeciwstawiając je obrazom innych klas, w tym również klasy wyższej, czego dowodzi analiza gustów klasowych przeprowadzona przez Bourdieu (2005: 201). Lidewij Edelkoort, legendarna prognostyczka modowa, twierdzi, że dziś mamy do czynienia jeżeli nie z odwróceniem kierunku wędrówki mód ze społecznej „góry” na społeczny „dół”, to przynajmniej z dwutorowym procesem, w którym źródłem nowych trendów może być zarówno ulica, jak i podium. Ta sytuacja, powszechnie rozpoznawana jako oznaka demokratyzacji kultury, w świetle realnie występujących różnic klasowych może być odbierana raczej jako rodzaj maskarady. Simmel wskazywał na egzotyczne źródło niektórych mód (1980: 186). Zapożyczenia z obszarów geograficznie odległych sprzyjają budowaniu wyjątkowego wizerunku. Wydaje się, że egzotyczność stylu życia klas niższych w obrębie tego samego społeczeństwa stanowić może dziś inspirację estetyczną dla grup uprzywilejowanych, asymilujących wybrane elementy tego stylu, i wcale nie musi się wiązać z realnym spłaszczeniem hierarchii.

Biorąc pod uwagę klasowe źródła mody, można zakładać, że dynamika struktury społecznej wywierać będzie wpływ na trendy modowe oraz na to, jakie wizerunki kształtują się na różnych poziomach tej struktury. Benjaminowskie stwierdzenie o możliwości przewidywania przyszłości na podstawie analizy mody należałoby odczytywać jako sugestię, że w jej ulotnych obrazach zapisują się pierwsze oznaki procesów społecznych, które prawdopodobnie będą miały wyraz również w „kodeksach praw, wojnach i rewolucjach”. Nie tak dawny trend mody *normcore* (który nieublaganie zmieniająca się moda już zdążyła przetrwać i przeszła do bardziej radykalnych inspiracji ubiorem dresowym) stanowił interesujący przykład przenikania się estetyk przypisanych do różnych poziomów hierarchii społecznej: wizerunek „normalsów” (tak bardzo piętnowanych przez ekspertów modowych przeciętniaków z klasy średniej) został podniesiony do rangi nowego znacznika dobrego gustu. Połączenie skarpet i sandałów już nie miało tak jednoznacznie negatywnych konotacji jak przedtem, a przynajmniej zaczęło oznaczać co innego w zależności od kontekstu. *Normcore* jest odmianą campowego gustu, który zawsze jest naznaczony ambiwalencją: nigdy nie można stwierdzić ostatecznie, czy fascynacja kulturą „niższą” jest ironiczna czy autentyczna. Ten przykład jednak jest tu przywołany z innego względu. Manifest *normcore*² z 2013 roku, napisany przez zespół nowojorskich trendwatcherów, zawierał krytykę kultury indywidualizmu, która składając obietnicę osobistego spełnienia i rozbudzając aspiracje, zmusza jednostkę do neurotycznego pilnowania dokonywanych wyborów kulturowych. Nowa „normalność” miała polegać na uwolnieniu się od krępującego indywidualizmu i odzyskaniu tożsamości we wspólnocie. *Normcore*, tak szybko stając się istotnym modowym trendem na początku bieżącego dziesięciolecia, dziś może być odczytywany jako symptom procesów leżących u podstaw dokonującej się na naszych oczach przemiany politycznej. Rewolucję „normalsów”, zbuntowanych przeciwko elitom, poprzedziło modowe przewartościowanie ich wizerunku. Czy znaczyłyby to, że maszerujący po wybiegach brutalny styl uliczny rodem z postradzieckich blokowisk zwiastuje geopolityczną reorganizację, w efekcie której przegrani zimnej wojny odzyskają swoją godność? A może nastąpi polityczne uaktywnienie klas niższych? Niech ten tekst będzie kapsułą czasu dla tych pytań.

Istnieje pogląd o tym, że moda rządzi coraz szerszymi obszarami naszego życia. Brak racjonalnego wytłumaczenia dla pewnych zjawisk społecznych każe spisywać je na działanie czynników niepoddających się naukowej analizie, za jaki tradycyjnie też uważano modę (Svendsen 2006: 11).

² <http://khole.net/dl?v=4>; dostęp: 09.04.2018.

Fikcyjny filozof Teufelsdröckh z powieści *Sartor Resartus* Thomasa Carlyle'a chciał stworzyć filozofię odzieży, która miałaby wyjaśniać wszystkie ludzkie działania. Niewątpliwie taka filozofia nie miałaby sensu, co nie oznacza jednak, że moda nie jest godna uwagi socjologa. W modzie mamy do czynienia z powtarzającymi się wzorcami, a to, co się powtarza systematycznie, powinno przykuwać uwagę badaczy społecznych. Tak jak poszukując wyjaśnienia marzeń sennych Freud odkrył nieświadomość, tak należy szukać głębszych uwarunkowań strukturalnych odpowiedzialnych za powstawanie modowych fantazji.

/// Przyszłość w trójwymiarze

O ile przyszłość mody sięga kolejnego sezonu, o tyle architektura i design zajmują się przyszłością bardziej odległą, mierzoną w latach i dziesięcioleciach trwania projektowanych przedmiotów i budynków. Dlatego myślenie o przyszłości, jak i fantazjowanie o niej, w tych obszarach jest szczególnie obecne.

Potwierdza to Bjarke Ingels, duński architekt o globalnym zasięgu oddziaływania, który uważa, że architektura pozwala obracać fikcje i marzenia w rzeczywistość tak materialną i twardą jak beton i stal. To się sprawdza w szczególności w przypadku jego własnych projektów. Wśród jego realizacji możemy znaleźć projekt wielopoziomowego parkingu będącego podstawą bloku mieszkaniowego rozłożonego w kształcie góry albo elektrowni odpadowej, której dach służy za zjeżdżalnię narciarską, a komin wypuszcza okrągłe kółka dymu niczym z fajki dobrego czarodzieja z popularnej opowieści fantasy. Jakie i czyje marzenia realizują te projekty architektoniczne? Najlepiej to ujmuje sam architekt, określając swoje podejście jako *hedonistic sustainability*. Marzeniem rozwiniętych społeczeństw Zachodu, gdzie koncepcja ta zdobyła swoją popularność i gdzie realizowane są efektowne projekty Ingelsa, jest rozwiązywanie problemów bez wyrzeczeń, a nawet przy równoczesnym wzroście jakości życia. Ingels przedstawia wizję przyszłości, w których to, co wydawało się niemożliwe, staje się rzeczywiste. Jednym z jak do tej pory jeszcze niezrealizowanych projektów studia architektonicznego Ingelsa jest wał ochronny wzdłuż linii brzegowej Manhattanu, który w efekcie zmian klimatycznych staje się narażony zarówno na coraz częstsze huragany, jak i podnoszenie poziomu morza w nie tak odległej perspektywie³. Ta konstrukcja urbanistyczna powinna nie tylko chronić dzielnicę od wody i wiatru, lecz także stanowić atrakcyjną prze-

³ <https://www.big.dk/#projects-hud>; dostęp 09.04.2018.

strzeń dla różnego rodzaju aktywności mieszkańców na wzór High Line Parku. Na jednej z wizualizacji widzimy przestrzeń edukacyjną, w której kreską na szybie oznaczony jest poziom, do którego woda sięgnie za 100 lat. Zmiana klimatyczna zostaje tu włączona do przestrzeni wystawienniczej, zestetyzowana i sfunkcjonalizowana.

Interesujący materiał do analizy stanowią też inne propozycje rozwiązań globalnych i lokalnych problemów dostarczane przez współczesny design. Według koncepcji studia architektonicznego *Framlab* rozwiązaniem problemu rosnącej liczby bezdomnych mają posłużyć zamontowane na „ślepych” ścianach budynków „pasożytnicze” (jak to określają sami autorzy) komórki mieszkaniowe w kształcie plastrów miodu⁴. W celu zachowania dotychczasowej funkcji takich ścian szyby komórek mają posłużyć jako monitory wyświetlające reklamy. Jakim wyobrażeniem o bezdomności odpowiada wizualna metafora zaciągnięta ze świata insektów? Jaki wpływ na rozwiązywanie problemu rosnących nierówności społecznych, a w szczególności bezdomności, mogą mieć takie wyobrażenia? Odpowiedzi na te pytania nie dostarczą same wizualizacje, ale mogą one być odczytywane jako przedstawienia stanu pożądanego. Jest również zastanawiające, dlaczego to właśnie sześciokątny wzór jest tak popularnym motywem współczesnego designu. Ten powszechny trend można odczytywać jako wizualną reprezentację idei modułowości, która tak często pojawia się w opisach współczesnych projektów zarówno małych, jak i dużych form architektonicznych. Modułowość zdaje się odpowiadać na potrzeby klasy średniej, poszukującej indywidualnego spełnienia w konsumpcji masowej. Na takie indywidualne dopasowanie w ramach ściśle określonego systemu możliwości pozwalają właśnie konfiguracje modułowe.

Inne możliwe wyjaśnienie popularności sześciokątnych wzorów naprowadza na teorię społecznie odpowiedzialnego projektowania autorstwa Victora Papanka, który kształtów równobocznego trójkąta i sześciokąta używał zarówno do wykładni swoich koncepcji, jak i we własnych projektach, nierzadko zainspirowanych strukturami przyrodniczymi (Papanek 2012: 291). Pojęcie społecznie odpowiedzialnego designu, spopularyzowane przez Papanka w latach 70., po okresie zapomnienia w ostatnich latach powraca do dyskusji o roli projektowania. Autorzy publikacji *Speculative Everything. Design, Fiction and Social Dreaming* upatrują w designie roli katalizatora myślenia utopijnego – narzędzia kształtowania i realizacji „społecznych marzeń” (Dunne, Raby 2013: 169). Śledząc przykłady projektów wykraczających poza swój czas i warunki

⁴ <https://www.framlab.com/homed>; dostęp 09.04.2018

społeczno-ekonomiczne, w których powstawały, autorzy wypracowują metodologię designu spekulatywnego. Celem takiego projektowania ma być poddanie refleksji kształtu możliwej przyszłości za pomocą narzędzi designu, ale też z wykorzystaniem aparatu nauk społecznych, takich jak ekonomia, socjologia czy politologia. Książkę podsumowuje ćwiczenie z designu spekulatywnego, którego efektem są artystyczne wizje czterech nieistniejących systemów społecznych wyprowadzonych z diagramu złożonego z dwóch osi: poziomej, reprezentującej lewicowe lub wolnorynkowe podejścia do polityki gospodarczej, i pionowej, określającej stopień wolności politycznych lub skłonności do autorytaryzmu. Każdy z fikcyjnych światów przyszłości zaprojektowanych w ramach ćwiczenia odpowiada dwóm skrajnym pozycjom na obu osiach. Tak na przykład *digitalitarianizm* jest efektem połączenia liberalnej polityki gospodarczej i autorytaryzmu, a jego przeciwieństwem jest *bioliberalizm*, autorytaryzm połączony z lewicową polityką gospodarczą odpowiada *komuno-jądrocom*, a wolność polityczną i gospodarczą łączyć ma w sobie system *anarcho-ewolucjonistów*. Na wizualizacjach przygotowanych przez zespół projektantów można zobaczyć, jak mogłyby wyglądać takie fikcyjne światy społeczne. Idea modularności jest szczególnie obecna w *digitalitarianizmie*, odpowiednikiem którego byłaby cyberutopia Doliny Krzemowej. Samochody *digitalarian* mają te same wymiary (ale różne kolory), idealnie przylegają do siebie podczas jazdy, ruszają z miejsca, hamują i zmieniają pas w sposób perfekcyjnie zsynchronizowany, tak jakby były sterowane przez jeden potężny komputer.

To ćwiczenie z projektowania spekulatywnego pokazuje, w jaki sposób polityczna treść materializuje się w estetycznej formie i zmusza do refleksji nad zależnościami, które wytwarzają się pomiędzy tymi dwoma oddziałującymi na siebie wzajemnie obszarami. Trudne jest rozstrzygnięcie, co może być pierwszym czynnikiem uruchamiającym realizację takich fantastycznych *projektów* społecznych: wola polityczna czy wybór wzorca estetycznego, w podobny sposób, jak wybierany jest odpowiedni model butów albo kolor ścian w salonie mieszkania. Chciałoby się przywołać tutaj Milana Kunderę, który zaproponował określenie trafnie ujmujące to stopienie się polityki i estetyki: „Imagologia! [...] istnieje wreszcie słowo, które pozwala zebrać pod jednym dachem zjawiska o tak różnych nazwach jak: agencje reklamowe, doradcy mężów stanu w dziedzinie tak zwanej komunikacji; projektanci sylwetki nowego samochodu albo wyposażenia sali gimnastycznej; twórcy i dyktatorzy mody; fryzjerzy; gwiazdy show businessu narzucające normy fizycznego piękna, które staną się natchnieniem dla wszystkich branż imagologii?” (Kundera 2010: 113). Dzisiaj, kiedy ide-

ologii polityczne rozumiane jako wielkie narracje, spójne systemy wartości i orientacji przestały definiować sposób życia społeczeństw, to ideologia w wersji *soft*, wolna od wymogu otwartego wypowiedzania celów, przedstawia widoki nowego porządku i zachęca do jego urzeczywistnienia.

Postawienie się designu w roli, w której przywykliśmy widzieć literaturę *science fiction*, oraz wzrost świadomości społecznej odpowiedzialności w obrębie jego pola, można uznać za argument na rzecz rosnącego udziału obrazów w procesie kształtowania naszej teraźniejszości i przyszłości. Współczesny design, rozumiany jako zespół praktyk definiujących pożądaną wygląd rzeczy (od rozwiązań urbanistycznych po stroje i fryzury), jest aktualnym miejscem społecznych fantazji, nowym wykopaliskiem archeologów przeszłości.

/// Niepewność znaków wizualnych

Demografia, ekonomia czy klimatologia – jako nauki zajmujące się analizą mierzalnych zjawisk mających swoje źródło w twardej rzeczywistości – tworzą prognozy na okresy od kilku do kilkudziesięciu lat. Z analizy kulturowej trudno jest wyciągać twarde wnioski, na podstawie których można by było konstruować wiarygodne prognozy na przyszłość. Jednak umiejętność odczytywanie znaków kultury daje wgląd w to, w jakim klimacie społecznym będą zachodziły procesy przepowiedane przez analizy materialności. Badanie społecznego dyskursu o przyszłości może przybliżyć nas do rozumienia tego, jakiej przyszłości pragniemy bądź się obawiamy, a więc też takiej, do której potencjalnie możemy zmierzać. Skupienie się na wizualnym wymiarze tego dyskursu, w moim przekonaniu, może prowadzić do interesujących wniosków, ponieważ w obrazie może być przekazywane to, co nie zostało jeszcze ujęte w języku.

Jesteśmy skłonni do utożsamiania języka z racjonalnością, z kolei obraz wiążemy z emocjami. Pismo i obraz budują opozycję oraz rywalizują ze sobą. Ilustracją tej trudnej relacji jest słynny obraz fajki René Magritte'a z podpisem głoszącym „to nie jest fajka”. Analizie tego obrazu poświęcony jest esej Foucaulta, w którym używa on pojęcia kaligramu do wyjaśnienia napięcia istniejącego między obrazem a tekstem (Foucault 1996: 15). Kaligram jest rzadkim przypadkiem synchroniczności obrazu i tekstu, ale nawet w nim niemożliwy jest odbiór tekstu i obrazu w tym samym czasie: albo widzimy obraz, albo czytamy tekst. Dyskurs jako system znaczeń, konstrukcja przede wszystkim językowa i logiczna, próbuje wyjaśniać rzeczywistość, nadawać sens zjawiskom. Ale tak jak nie każda wypowiedź

językowa jest intencjonalna i świadoma (za przykład mogą posłużyć tak przejęzyczenia, jak wypowiedzi wewnętrznie niespójne), tak samo nie każdy obraz jest niemożliwy do odczytania w kategoriach przekazu językowego. Prowokacyjne właściwości obrazu Magritte'a wynikają właśnie z paradoksalnej zdolności przedstawienia wizualnego do stwierdzania. Mamy tu do czynienia z ideogramem oznaczającym „fajkę” i tekstem oznaczającym „niefajkę”, między którymi jest postawiony znak równości zarówno na poziomie językowym (poprzez użycie zaimka wskazującego „to”), jak i graficznym (poprzez układ przestrzenny sugerujący relacje wzajemnego tłumaczenia się tekstu i obrazu). Pierwsze, naiwne odczytanie obrazu prowadzi do logicznej sprzeczności: fajka = nefajka. Usiłując się wydostać z tej pułapki, odbiorca musi wybrać jedną z dwóch opcji: albo przyjąć perspektywę platońską, uznając, że przedstawienie fajki nie jest tożsame z ideą fajki przywołaną w języku, albo uznać, że tekst jest częścią obrazu i sam jako taki nie jest rzeczą, na którą wskazuje. Ten pojedynek może się skończyć albo na korzyść języka, albo na korzyść obrazu, i wcale nie jest przesądzone, jaki będzie jego wynik. Ustawienie sztywnego podziału między tym, co językowe, i tym, co wizualne, staje się problematyczne: oba obszary wzajemnie się przenikają. Tekst, a w szczególności tekst poetycki, może być obrazowy i odczytywany na wiele sposobów, z kolei wizualizacja danych jest tworzona w celu przedstawienia konkretnych informacji i zakłada tylko jedno poprawne odczytanie. Nieścisłość znaczenia obrazu jest zarazem jego silną i słabą stroną: jego rozumienie może być trudne właśnie ze względu na niepewność znaczenia, a jednocześnie, właściwe rozpoznanie dawać może wgląd w to, co nie zostało jeszcze nazwane. Jak to zostało ujęte przez krytyka kultury wizualnej Johna Bergera: „Widzenie poprzedza słowa. Dziecko patrzy i rozpoznaje, zanim nauczy się mówić” (Berger 2008: 7). Obraz jest medium, przez które komunikowane jest nowe.

Mówiąc o relacji obrazów i przeszłości, starałem się wskazać na kulturę wizualną jako obszar, w którym przejawiają się nie w pełni jeszcze uświadomione zbiorowe fantazje. Historia nie płynie zgodnie z planem. Zarówno przypadkowe zdarzenia, jak i to, co ukryte i niewyjaśnione, powodują zalamania w zwyczajnym biegu wydarzeń. Aby powiedzieć coś o przyszłości, równie istotne jest rozumienie wypowiedzianego celu, co niewypowiedzianego życzenia. Społeczne aspiracje, których odbicie widzimy w postawach estetycznych, jeżeli są wystarczająco silne, mogą określać przyszłe polityki i napędzać zmianę. Odkrywanie i nazywanie tych aspiracji powinno stanowić cel socjologicznych studiów nad kulturą wizualną, które wówczas

mogłyby przybliżyć nas do głębszego rozumienia dynamiki procesów społecznych i – być może – uchylić przed nami zasłonę przyszłości.

Bibliografia:

/// Baudrillard J. 2012. *Precesja symulaków*, tłum. S. Królak, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 660–670.

/// Belting H. 2007. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas.

/// Benjamin W. 2005. *Pasażer*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Literackie.

/// Berger J. 2008. *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Fundacja Aletheia.

/// Bourdieu P. 2005. *Dystynkcja*, tłum. P. Bilos, Wydawnictwo Naukowe Scholar.

/// Bürger P. 2006. *Teorie awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Universitas.

/// Carlyle T. 1880. *Sartor resartus: życie i zdania pana Teufelsdröckha w trzech księgach*, tłum. S. Wiśniowski, nakład i druk S. Lewentala.

/// Debord G. 2006. *Spoleczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy.

/// Dunne A., Raby F. 2013. *Speculative Everything. Design, Fiction and Social Dreaming*, The Mit Press Cambridge.

/// Foucault M. 1996. *To nie jest fajka*, tłum. T. Komendant, Słowo/obraz terytoria.

/// Freud Z. 1996. *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo Naukowe PWN.

/// Freud Z. 2000. *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, tłum. L. Jekels, H. Ivánka, W. Szewczuk, Wydawnictwo Naukowe PWN.

/// Jameson F. 2005. *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, tłum. M. Plaza, M. Frankiewicz, A. Miskz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

/// Kundera M. 2010. *Nieśmiertelność*, tłum. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy.

/// Lista G. 2002, *Futuryzm*, tłum. E. Gorządek, Arkady.

/// Papanek V. 2012. *Design dla realnego świata*, tłum. J. Holzman, Recto Verso.

/// Rose G. 2010. *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. E. Klekot, PWN.

/// Simmel G. 1980. *Filozofia mody*, tłum. S. Magała, [w:] *Simmel*, S. Magała, Wiedza Powszechna, s. 180–232.

/// Svendsen L. 2006. *Fashion: a philosophy*, tłum. J. Irons, Reaktion Books.

/// **Abstrakt**

W kulturach tradycyjnych sny i wizje nierzadko uznawane są za prorocze. Z pozycji psychoanalizy tego poglądu można nawet bronić, jako że w snach i wizjach przejawiają się życzenia, które domagają się realizacji i mogą wywierać wpływ na przyszłość. Dzisiejsza komunikacja w dużym stopniu opiera się na przekazie wizualnym, co znajduje wyraz w ponowoczesnej koncepcji kultury, według której obraz zastąpił rzeczywistość – „mapa” pokrywa się z „terytorium”. Z tego względu badanie kultury wizualnej można uprawiać jako analizę wizji zbiorowych, doszukując się w nich przejawów nieuświadomionych życzeń i pierwszych oznak zachodzących procesów kulturowych. Moda, design i architektura kształtują obraz codzienności – określają nowe i pożądane wizerunki i widoki, dzięki czemu zapewniają bogaty materiał do analizy. W czasach deficytu utopii politycznych to te estetyczne definiować mogą zbiorowe tożsamości i aspiracje.

Słowa kluczowe:

dyskurs wizualny, imagologia, moda, design, architektura

/// **Abstract**

In traditional cultures, dreams and visions are often considered as prophecies. From the position of psychoanalysis such a view, can even be defended, as dreams and visions present wishes that demand realization and can influence the future. Today's communication is largely based on a visual message. This state is described by postmodern concept of culture,

according to which the image replaced reality – the “map” becomes the “territory”. For this reason, the study of visual culture can be practiced as an analysis of the collective visions, looking for manifestations of unconscious wishes and the first signs of emerging cultural processes. Fashion, design and architecture shape the picture of everyday life – they define the *new* and desirable images and views, providing rich material for such analysis. In times of political utopia deficits, aesthetic utopias can shape the collective identities and aspirations.

Keywords:

visual discourse, imagology, fashion, design, architecture

/// Ilja Naumenko – doktorant w Instytucie Socjologii na Wydziale Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się krytyczną analizą współczesnego dyskursu wizualnego i badaniem społecznych funkcji projektowania.

Email: navumenka@gmail.com