

Monika SUPRUNIUK

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki

CZY SZTUKA MOŻE PODLEGAĆ TYM SAMYM PRAWOM RYNKU CO SMARTFON? KONTEKSTUALIZM W KONSERWACJI I RESTAURACJI NOWYCH MEDIÓW

„chodzi ostatecznie o to,
a jest to wielki projekt nowoczesności, żeby
człowiek był w stanie wyrwać coś z czasu”¹

Wstęp

W przeciągu zaledwie ostatnich kilkudziesięciu lat ludzie wytworzyli palącą potrzebę wykonywania i przechowywania bezpośredniego, najczęściej wizualnego zapisu ze zdarzeń, które przeżywają. Z drugiej strony dostępne możliwości techniczne jeszcze bardziej tę potrzebę podsyciły.² Podobno 10 % wszystkich zdjęć stworzonych przez człowieka powstało w ciągu ostatnich 12 miesięcy.³ Bez wątpienia ma na to wpływ wszechobecność urządzeń do taniej, prostej i natychmiastowej rejestracji obrazu i dźwięku. Nowe media, które właśnie przestają być nowe,⁴ ukradkiem przeniknęły do galerii i muzeów sztuki. W bardzo krótkim czasie stały się integralną częścią większości wystaw i ekspozycji. Co więcej same wystawy i muzea zmieniły swoją formułę. Od wielu lat funkcjonują równolegle do rzeczywistości, w świecie wirtualnym. Lev Manovich w jednym z wywiadów zauważa: „Nadav Hochman, pokazał, w jaki sposób sam Instagram stanowi medium w takim sensie, w jakim medium był np. film, warunkujący to, co i jak można pokazać ze względu na uwarunkowania technologiczne. Instagram wymusza kwadratowy format zdjęcia, ale – co już mniej oczywiste – skłania również do publikowania zdjęć, które odnoszą się do aktualnego momentu. Oczywiście, mamy w tym przypadku do czynienia z pewnymi założeniami, z pewną ideologią, ale nie to jest najważniejsze. Najważniejsze jest to, że Instagram, jak każde medium w przeszłości, wytwarza pewne konwencje, które strukturyzują dane. Kiedy spojrzysz się na Instagram, można dostrzec funkcjonujący tam szczególny język wizualny. Jasne, jest tam sporo przypadkowych, codziennych zdjęć, ale jest też mnóstwo takich, które wpisują się w określone kategorie: modne buty, zdjęcia od pasa w górę, zdjęcia tego, co jest na stole.”⁵

Terminem „medium” określamy pośrednik, czyli narzędzie do przekazywania informacji.⁶ Tradycyjnie może to być materiał lub technika stosowana przez artystę. Rodzaj zastosowanego medium umożliwi wyodrębnienie gatunków twórczości artystycznej, np. malarstwa, rzeźby, filmu lub wideo. Wachlarz mediów wykorzystywanych współcześnie wydaje się szerszy niż kiedykolwiek. Mogą to być zarówno tradycyjne farby olejne, czy taśma filmowa, jak i komputer, smartphone lub VR (z ang. *virtual reality*). Media to również narzędzia masowej komunikacji. Mediami nazywamy radio, telewizję, Internet. Jednym z popularniejszych zastosowań tego terminu jest określenie „media społecznościowe” (z ang. *social media*).

Przykładem przenikania się tych znaczeń narzędzi ekspresji artystycznej ze sposobami masowej komunikacji, są dzieła nazywane z ang. *time-based media*. Podstawową cechą tych dzieł jest trwanie w czasie: „Z tego powodu w odniesieniu do sztuki zawsze podkreślam, że (...) mamy do czynienia z pojmowaniem mediów jako strukturalnie opartych na czasie, jako rzeczy zorientowanych na proces, jak choćby film, który kształtuje się w czasie”.⁷ Time-based media to też dzieła wykorzystujące technologię, najczęściej tym terminem określamy film, wideo, pokazy slajdów, czy sztukę komputerową. Autorka poniższe rozważania oparła na teoretycznych studiach i analizie badań własnych uzyskanych w wyniku realizacji pracy doktorskiej pt. „(Nie)zmiennosc. Konserwacja analogowych mediów sztuki audiowizualnej”.⁸ Przeprowadzona konserwacja filmu zrealizowanego przy pomocy aparatu Oko Kazimierza Prószyńskiego posłużyła jako *case study* i punkt wyjścia do wyprowadzenia niektórych tez zawartych w niniejszym artykule.⁹

Archeolodzy mediów

Znajomość historii nowych mediów może ułatwić konserwatorom, czy osobom odpowiedzialnym za zachowanie time-based media, wypracowanie nowych koncepcji i strategii działania. Zrozumienie znaczenia, kontekstu i sposobu funkcjonowania mediów jest podstawowym zadaniem dla tych, których celem będzie zachowanie ciągłości w czasie współczesnych dzieł sztuki. Badania archeologiczne i historyczne nad tradycyjnymi mediami sztuki pozwalają nie tylko ustalić datę powstania dzieła, np. na podstawie analizy jego materialnych komponentów, ale również będą pomocne w określeniu niemniej ważnego wyznacznika każdego dzieła, a mianowicie kontekstu społeczno-gospodarczo-kulturowego jego powstania.

Media, czy inaczej dominujące narzędzia techniczne służące do przekazywania informacji między ludźmi, bezsprzecznie mają ogromny wpływ na kształt naszej rzeczywistości. Sztuka w rozumieniu Marshalla McLuhana, jednego z pierwszych teoretyków elektrycznych mediów, jest „nierozzerwalnie związana z systemem komunikacji (zwłaszcza z dominującymi w danej epoce środkami przekazu), a także może być rozumiana dosłownie jako język (tzn. jeden ze sposobów komunikacji).”¹⁰ McLuhan był zwolennikiem determinizmu technicznego. Uważał, że współczesny mu świat w niespotykanym dotąd stopniu zdominowany jest przez ciągły postęp i technologię. Zdaniem McLuhana, dzięki intensywnemu oddziaływaniu mediów elektronicznych, człowiek zyskał możliwość osiągnięcia naturalnej (właściwej społeczeństwom przedsiębiorczym) równowagi między wszystkimi zmysłami.¹¹ Według kanadyjskiego badacza jednym z takich narzędzi stała się telewizja, która wymaga od odbiorcy zaangażowania wielu zmysłów jednocześnie. Podczas gdy do tej pory był to przeważnie tylko jeden ze zmysłów, wzrok lub słuch. Ponadto uważał on, że nowe media mogą ostatecznie zakończyć hegemonię wzroku i zapewnić odbiorcom współdziałanie kilku zmysłów jednocześnie. Pozwolą każdemu głębiej odczuwać otaczający świat. Spopularyzowany przez McLuhana termin „globalna wioska” odnosi się nie tylko do rozwoju sposobów komunikacji na masową skalę, ale właśnie do możliwości odrodzenia społeczeństwa plemiennego, istniejącego przed wynalezieniem pisma, czyli społeczeństwa komunikującego się przy pomocy więcej niż jednego zmysłu - medium.

Świat, dzięki elektronicznym mediom zamienił się w „globalną wioskę”, której „najważniejszą cechą jest odwołanie naturalnego poczucia jedności, zniszczonego przez wynalezienie pisma i druku oraz związaną z nimi dominację wizualności.”¹² Przekazniki elektroniczne silnie wpływają na tożsamość człowieka, będąc rozszerzeniem naszego systemu nerwowego. Mają też bezpośredni wpływ na nasze reakcje zmysłowe. Za sprawą mediów ciało ludzkie zostaje „rozszerzone”, a jednocześnie „amputowane”. Przekazniki kształtują nasze środowisko i sposób percepcji, stają się ważniejsze nawet od informacji, którą przekazują – „the medium is the message”. McLuhana w *Understanding Media: The Extensions of Man* pisał: „the content of any medium is always another medium. The content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and a print is the content of telegraph.”¹³ Kontynuując, telewizja wywodzi się z filmu, film z fotografii, a fotografia z malarstwa. Tak rozumiana ewolucja mediów wskazuje ciągłość i zależność między następującymi po sobie wynalazkami technicznymi. Analiza tych zmian może wpływać nie tylko na zrozumienie sfery psychologicznej człowieka, ale również na wymiar społeczny sztuki, a co za tym idzie również na jej zachowanie i konserwację, zwłaszcza w kontekście myślenia o przyszłej formie dzieła, czyli jego ciągłości w czasie.

Diametralnie inną koncepcją badań mediów, interesującą być może również z punktu widzenia konserwacji dzieł sztuki (bo podważającą linearność rozwoju technologii), jest teoria Sigfrieda Zielinskiego, przewrotnie nazwana przez samego autora „an-archaeologia”. Zielinski w eseju „Media Archeology” (1996) przekonuje, że badania mediów nie powinny dążyć do ustanawiania doktryn, a powinny skupiać się na działaniu („form of activity”). Analiza przypadków umożliwia stworzenie „variantology of the media”. Zielinski wyobraża sobie historię mediów jako labirynt składający się z niezliczonych indywidualnych wariacji.¹⁴ Porównuje badania mediów do paleontologii, która zakłada, że „notion of continuous progress from lower to higher, from simple to complex, must be abandoned, together with all the images, metaphors, and iconography that have been - and still are - used to describe progress.”¹⁵ Koncepcja opiera się na założeniu, że historyczne warstwy nie są uformowane idealnie horyzontalnie, jedna nad drugą. Napotykają na swej drodze przeszkody, lub mogą niespodziewanie zmienić kierunek biegu. Badania geologiczne dowodzą, że w przeszłości wielokrotnie dochodziło do eliminowania różnorodności.¹⁶ Zamiast ciągłego rozwoju, pogłębiania różnorodności i kompleksowości, natura czasami wykonuje krok wstecz. Zasada ta według Zielinskiego dotyczy również ewolucji mediów. Badacz uważa, że historia mediów nie jest wypadkową przewidywanego i koniecznego postępu, od prymitywności do zaawansowania. Zielinski nie wskazuje na żaden osadzony w jednym historycznym punkcie początek, którym w przypadku historii mediów jest wynalazek fotografii, kina, itp. Tym samym Zielinski zajmuje diametralnie inne stanowisko niż McLuhan. Nie przedstawia historii mediów jako ciągłego pogłębiania różnicowania i komplikowania, lecz tak jak pozostali archeolodzy mediów - sprzeciwia się idei linearnego rozwoju technologii.

Z kolei Erkki Huhtamo postrzega historię mediów jako powtarzające się klisze, banały i konwencje, odnoszące się do samych mediów, technologii i użytkowników. Według Huhtamo te powtarzające się koncepty to ideologiczne i kulturowe konstrukty. Można za to obwiniać przemysł i korporacje, które odgrywają znaczącą rolę w ich tworzeniu. Za sprawą kampanii reklamowych jesteśmy poddawani powtarzającemu się cyklowi doświadczeń, bazujących zarówno na marzeniach, jak i na niepokoju. Koncepcja Huhtamo przywodzi na myśl „an uncanny sense of déjà vu” Toma Gunninga.¹⁷ Gunning, pod koniec dwudziestego wieku, zauważył tę samą sprzeczność związaną z rozwojem technologii komunikacji, co Freud pod koniec wieku dziewiętnastego. Odległości między ludźmi zostały skrócone dzięki wynalazkom technicznym (np. telefon), ale za sprawą kolejnych nowoczesnych technologii (np. linie kolejowe, promy oceaniczne) zostały praktycznie w tym samym czasie znacznie wydłużone. Koncepcja Huhtamo stawia cykliczność ponad chronologię, a powroty (ponowne wystą-

pienie) ponad unikatowość. Przeszłość nie istnieje, jest konstruktem, selekcją wielu przeszłości, które miały miejsce, lub mogły mieć miejsce. „The archeology of knowledge, as we have learned from Foucault, deals with discontinuities, gaps and absences, silence and ruptures, in opposition to historical discourse, which privileges the notion of continuity in order to re-affirm the possibility of subjectivity.”¹⁸ Thomas Elsaesser krytykuje badania nad historią (nie tylko mediów) głównie za jej linearną chronologię. Z jego perspektywy archeologia mediów może być rozumiana jako krytyka narracji. Elsaesser nalega, aby historycy mediów zaprzestali opowiadać wciąż te same „historyjki”, wskazywać pionierów i „pierwszych” wynalazców, czy też bezkrytycznie przyjmować utarte teorie. Możliwą alternatywą dla narracji historycznej, według Elsaessera, są bazy danych, powstające obecnie repozytoria cyfrowe, strony internetowe i mediateki. Inicjatywy doby Internetu zawdzięczają swój byt masowej digitalizacji zbiorów instytucjonalnych oraz prywatnych kolekcji. Może koniec końców to internauci-archeolodzy będą tymi, którzy zdemontują linearny i narracyjny model badań nad mediami?

Nowe spojrzenia

Jednym z pierwszych wyrazów tych tendencji był Early Film Movement, założony w wyniku kongresu FIAF¹⁹ w Brighton w 1978 roku. Ruch ten zrodził się z ciekawości i szacunku do dawnej muzyki filmowej oraz jej autorów. Podczas kongresu pokazano materiały filmowe sprzed 1906 roku w ramach sympozjum *Cinema 1900-1906* (znane jako *Brighton Project*). Wydarzenie to dało początek New Film History. Od tej pory, aby zdefiniować pojęcia kina, nie wystarczyło już poprzestać na bazinianowskim pytaniu - „what is cinema?” Metodologię badań nad time-based media rozszerzono o kolejne: kiedy? (when?) i gdzie? (where?) jest kino. Nowe pytania uwydatniły znaczenie kontekstu w rozumieniu fenomenu najstarszych zabytków filmowych. Tym samym wczesne kino przestało być prymitywne. Zaczęto rozumieć je jako osobną formę wyrazu, a nie jedynie zapowiedź czegoś większego. Poddano w wątpliwość wiele utartych do tej pory stwierdzeń. Począwszy od periodyzacji historii kina, po odkrycie wielu zapomnianych pionierów. Spowodowało to odrzucenie mitu „pierwszego wynalazcy”. Zaczęto postrzegać film jako obiekt „archeologiczny”. Ian Christie zauważył, że: „crucially, what began as a movement to study these [pre-1906] films empirically - to look at them as archaeological objects - soon became an exploration of their context - of production, circulation and reception - and thus necessarily a study of what no longer existed - namely the vast bulk of these film texts and their places and modes of screening.”²⁰

New Film History może przywoływać na myśl inny ruch z lat osiemdziesiątych - New Historicism, który dotyczył badań nad literaturą. Podstawą tego ruchu była kontekstualizacja. Podobnie jak w badaniach filmowych, pod lupę zaczęto brać niefilmowe materiały, dane społeczno-ekonomiczne, psychoanalizę, niedopuszczane wcześniej do głosu narracje, etc. Reprezentanci tej nowej dyscypliny prowadzili badania nad filmem i kinem opracowując całą instytucję, jej praktykę wystawienniczą i stworzoną na tej podstawie przestrzeń społeczno-kulturalną.

Obecnie tego typu formy prowadzenia badań znajdują zastosowanie nie tylko do okresu „pre-cinema” ale również do innych dekad kina, jak i analizy pozostałych mediów audiowizualnych. Dzięki tym badaniom poddano w wątpliwość dominantę obrazu, strony wizualnej time-based media. Zaczęto przywiązywać uwagę do jego innych komponentów - dźwięku, wrażeń dotykowych w relacji z praktykami doświadczania kina, ekspozycji wystawienniczej, czy obcowania ze sztuką za pośrednictwem komputera. „W badaniu dyspozytywu należy więc uwzględnić zagadnienia związane z szeroko pojętą recepcją, którą determinuje nie tylko wykorzystana technologia i specyficzna architektura, w ramach której film jest wyświetlany, ale także pozycja odbiorcza

determinowana m.in. przez zmienne historycznie i zależne od rozmaitych kontekstów instytucjonalnych (produkcyjnych), tych związanych z określonymi sposobami prezentacji filmu, ale też uwzględniających np. rolę otaczających filmy dyskursów, nawyki i kompetencje odbiorcze.”²¹ Nowa dyscyplina poddała w wątpliwość tradycyjne spojrzenie na kino, kwestionując jego chronologię, genealogię i teleologię. Podważając to, co uważane jest od dawien dawna za dogmatyczne. Coraz popularniejsze, a nawet modne, stało się poddawanie w wątpliwość zastanego *status quo*, dokopywanie się do zapomnianych pionierów, czy porzuconych, zapomnianych filmów.

Kontekstualizm w konserwacji i restauracji dzieł sztuki?

Działania artystyczne polegają na różnorodnych procesach: na konstruowaniu przedmiotów o mieszanych rodowodach – materialnym i niematerialnym, syntezie sztuk, uznawaniu dowolnych przedmiotów za dzieła sztuki lub tworzeniu teoretycznych konceptów, będących wypowiedzią na temat „sztuki o sztuce”. To, czy dany przedmiot, czy wydarzenie, będzie uznane za dzieło sztuki - według Jana Świdzińskiego - zależy od kontekstu, od aktualnego stanu teorii sztuki oraz miejsca i czasu powstania dzieła. Kontekst w teorii Świdzińskiego jest rozumiany jako precyzyjnie umiejscowiony w czasie i przestrzeni, wiąże się również z konkretnymi osobami.²² Definicja sztuki, którą proponuje Świdziński, może być wyjątkowo pomocna w próbie zachowania i konserwacji *time-based media*. Artysta uważa bowiem, że sztuka „nie ma związku z nauką. Nauka bowiem, musi ustalać (unieruchamiać) przedmiot nadając mu znaczenie. Sztuka kontekstualna jest więc poza obrębem logiki formalnej.”²³ Przeniesienie akcentu z materialności dzieła sztuki na jego sposób funkcjonowania powoduje, że sposoby zachowania ciągłości dzieła w czasie będą musiały podlegać ciągłej kontekstualizacji (aktualizacji).

Tradycyjne muzea na ogół nie zachowują dzieł w kontekście. Wręcz przeciwnie. Ich działania polegają na wyjmowaniu rzeczy z kontekstu, odseparowaniu od środowiska, w którym powstały. Pozbawienie dzieł kontekstu jest dobrze widoczne zwłaszcza na przykładzie *time-based media*, dzieł stosujących dynamicznie zmieniającą się technologię. Dzieła te często ulegają przypadkowym, technologicznym przeobrażeniom, zmieniając diametralnie swą formę z wystawy na wystawę. Obecny sposób prezentacji tych dzieł jest subiektywny i trudny do zanalizowania. Częściej jest on podyktowany koncepcją scenograficzną wystawy, niż kontekstem powstania samego dzieła. Podstawowym problemem, z którym będą musiały zmierzyć się osoby odpowiedzialne za zachowanie ciągłości *time-based media*, będzie znalezienie odpowiedzi na pytanie, na ile kontekst powstania tych dzieł wpływa na ich przekaz?

Nowe media sztuki nie są jednak wirtualne, wciąż są narzędziami materialnymi w sensie nośników o niematerialnej ekspresji, osadzonymi w późno kapitalistycznej rzeczywistości, za sprawą której stają się coraz delikatniejsze, trudniejsze do naprawy, czy modyfikacji.²⁴ Media techniczne, wykorzystywane w sztuce, szybko wychodzą z masowego użycia, ulegają przedawnieniu. Tak długo, jak długo są produkowane części wymienne urządzeń technicznych, dzięki którym możemy wyświetlać (prezentować) *time-based media*, jesteśmy w stanie zachować ciągłość dzieła. Sytuacja komplikuje się w momencie, gdy nie mamy dostępu do sprawnych urządzeń, dzięki którym możemy odczytać dzieło zapisane za pomocą danego technicznego urządzenia. Odtworzenie sposobu działania historycznych urządzeń technicznych będzie stanowić nie lada wyzwanie dla osób odpowiedzialnych za ich zachowanie - ciągłość w czasie. Jedną ze spektakularnych prób zachowania kontekstu *time-based media* był projekt Davida Linka zatytułowany *LoveLetters_1.0 MUC=Resurrection. A Memorial*. Archeolog mediów zdołał uruchomić aparat zaprogramowany we wczesnych latach pięćdziesiątych przez brytyjskich informatyków Stratchey i Turinga. Link, stosując filologiczną analizę poleceń, w pewnym sensie

wynajduje to urządzenie od nowa. Wyglądem aparat wciąż przypomina ten z lat pięćdziesiątych. Możemy go w ten sam sposób uruchomić i „doświadczyć”. Jednak bardzo możliwe, że aby zachować jego ciągłość w czasie, zaistnieje on w przyszłości w kolejnej zmienionej postaci.²⁵

Konserwacja historycznie poinformowana

Przy zachowaniu ciągłości w czasie prac time-based media, trudno nie ulec pokusie czerpania z doświadczeń sztuk performatywnych oraz muzyki, w tym „wykonawstwa historycznie poinformowanego.”²⁶ Możemy śmiało stwierdzić, że muzyka jest najczystsza formą time-based media. Paradygmat muzyczny, który może być pomocny w zachowaniu time-based media, dopuszcza interpretacje, wariacje i adaptacje na potrzeby prezentacji, analogicznie do notacji muzycznej, czy teatru. Jeżeli nie mamy notacji lub scenariusza, to analogię do zachowania mediów technicznych możemy znaleźć w muzyce improwizowanej. W teorii konserwacji mediów technicznych często jest przywoływany paradygmat „wykonawstwa historycznie poinformowanego”²⁷ (z ang. *historically informed performance*), inaczej nazywanego „autentyzmem”. Przedstawiciele tego nurtu posługują się oryginalnymi traktatami muzycznymi, prowadzą badania w dziedzinie transkrypcji, dawnej produkcji instrumentów, akustyki budowli, technik wokalnych, itp. „Wykonawstwo historyczne” jest dziś integralną częścią muzycznego świata, niemniej nie brakuje również krytyków tej doktryny. Istnieje ryzyko, jak przytomnie zauważa Elżbieta Chojnacka, że „muzyką dawną zawładnął świat archeologii, w którym fetyszyzuje się instrument, a środki i sposoby wykonania stają się ważniejsze od samej muzyki.”²⁸

Zakończenie

Konserwacja i restauracja dzieł sztuki w swoich działaniach poddaje analizie nie tylko przeszłość i teraźniejszość, ale również przyszłość. Powtarzając za Vivian van Saaze, konserwacja zajmuje się ciągłością dzieła sztuki w czasie.²⁹ Sztuka wraz z jej mediami zmienia się i rozwija wraz z postępem technicznym. Technika, przynajmniej według niektórych badaczy, może obchodzić się z czasem jak z odwracalnym zjawiskiem, może nim manipulować, może go powtarzać, spowalniać i przyspieszać. Możemy powiedzieć, że konserwacja, podobnie jak sama sztuka, „ma być nie tyle narzędziem walki z technologią poprzez tworzenie dla niej kontrastu, ile sposobem jej obserwacji i przewidywania zmian, jakie w niej zajdą w przyszłości.”³⁰

Każde dziesięciolecie dwudziestego wieku przyniosło nam własną formę lub definicję sztuki. Kino końca dziewiętnastego wieku znacznie różniło się od tego z lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku, czy współczesnego. Zmiana ta nie dotyczy jedynie poziomu tekstualnego (tego jakie filmy obecnie oglądamy), ale również jego *apparatusa*, rozumianego jako sytuacji oglądania, włącznie z relacją pomiędzy ekranem a widzem, która jest równocześnie fizyczna i imaginacyjna. Widz jest fizycznie związany z ekranem w przestrzeni (oglądania) i równocześnie mentalnie związany z przestrzenią na ekranie (od kina jarmarcznego po multipleks i smartphone).³¹ Tym samym możemy przyznać, że kino wciąż jest wynajdywane na nowo. Kino jest płynne. Może być ulokowane w tym samym czasie w wielu różnych miejscach, np. w internecie, na dysku DVD, w smartphone, w galeriach sztuki, muzeach, przestrzeni publicznej, etc. Time-based media są tym samym wszechobecne, mogą być zarazem wszędzie i nigdzie. Nawet w naszych głowach. Od dawna zauważono, że nasze myśli i percepcja stają się filmowe. Kino jest częścią nas.

Przypisy

- ¹ Konstanty Szydłowski, „Przeszłość jest nieskończonym zbiorem możliwości: rozmowa z Siegfriedem Zielinskim o an- archeologii mediów,” *Teksty Drugie* nr 3 (2014): 230.
- ² Ibidem.
- ³ Maciej Jakubowiak, „Zobaczyć kulturę. Rozmowa z Lvem Manovichem,” *dwutygodnik.com*, dostępny 10 stycznia 2018, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6154-zobaczyc-kulture.html>.
- ⁴ Według Floriana Cramera żyjemy obecnie w epoce postcyfrowej, w okresie w którym istnienie technologii cyfrowych jest już częścią zwykłego doświadczenia, a tym samym „nowe media” przestają być nowe.
- ⁵ Jakubowiak, „Zobaczyć kulturę. Rozmowa z Lvem Manovichem.”
- ⁶ Julia Noordegraaf, Cosetta G. Saba, Barbara Le Maitre, Vinzenz Hediger, *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), 85.
- ⁷ Szydłowski, „Przeszłość jest nieskończonym zbiorem możliwości: rozmowa z Siegfriedem Zielinskim o an- archeologii mediów,” 231.
- ⁸ Promotorem pracy doktorskiej jest dr hab. Marzenna Ciechańska, prof. ASP w Warszawie.
- ⁹ Wyniki badań zostały pozyskane w wyniku realizacji projektu badawczego o nr 2013/09/N/HS2/03088 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.
- ¹⁰ Kalina Kukielko, „Sztuka w teorii mediów Marshalla McLuhana,” *Media, Kultura, Społeczeństwo* nr 4 (2009): 7.
- ¹¹ Ibidem, 11.
- ¹² Ibidem, 13.
- ¹³ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (London, New York: McGraw-Hill, 1964), 23-24.
- ¹⁴ Szydłowski, „Przeszłość jest nieskończonym zbiorem możliwości: rozmowa z Siegfriedem Zielinskim o an- archeologii mediów,” 234.
- ¹⁵ Noordegraaf, *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, 70.
- ¹⁶ Ibidem.
- ¹⁷ Ibidem, 71.
- ¹⁸ Ibidem, 73.
- ¹⁹ Międzynarodowa Federacja Archiwów Filmowych (z ang. International Federation of Film Archives).
- ²⁰ Noordegraaf, *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, 62.
- ²¹ Bartosz Zajac, „Esej audiowizualny – w stronę historii,” [msl.org.pl](http://msl.org.pl/media/user/nowy/esej-audiowizualny-w-stronzo-historii-bartosz-zajzcc-pdf.pdf), dostępny 10 stycznia 2018, <http://msl.org.pl/media/user/nowy/esej-audiowizualny-w-stronzo-historii-bartosz-zajzcc-pdf.pdf>.
- ²² Łukasz Guzek, „Co stanowi kontekst sztuki?” [archiwum-obieg.u-jazdowski.pl](http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/17671), dostępny 10 stycznia 2018, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/17671>.
- ²³ Jan Świdziński, „12 punktów sztuki kontekstualnej,” [swidzinski.art.pl](http://swidzinski.art.pl/12punktow.html), dostępny 10 stycznia 2018, <http://swidzinski.art.pl/12punktow.html>.
- ²⁴ Noordegraaf, *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, 88.
- ²⁵ David Link, „LoveLetters_1.0 MUC=Resurrection. A Memorial,” *alpha60.de*, dostępny 10 stycznia 2018, http://www.alpha60.de/art/love_letters/.
- ²⁶ Pip Laurenson, „Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations,” *Tate Papers* no. 6 (2006), dostępny 10 stycznia 2018, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>.
- ²⁷ Kierunek w muzyce powstały w Wielkiej Brytanii w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku, mający na celu próbę odtworzenia pierwotnych warunków wykonywania muzyki.
- ²⁸ Małgorzata Kosińska, „Elżbieta Chojnacka. Chojnacka w rozmowie z Chłopeckim,” *culture.pl*, dostępny 10 stycznia 2018, <http://culture.pl/pl/tworca/elzbieta-chojnacka>.

²⁹ Vivian van Saaze, „Fixing what isn't broken. Part 1,” youtube.com, dostępny 10 stycznia 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=5cySe4QoWvs>.

³⁰ Kukielko, „Sztuka w teorii mediów Marshalla McLuhana,” 18.

³¹ Erkki Huhtamo, „Elementy Ekranologii,” wro01.wrocenter.pl, dostępny 10 stycznia 2018, http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_pl.html.

Bibliografia

Guzek, Łukasz. „Co stanowi kontekst sztuki?” archiwum-obieg.u-jazdowski.pl. Dostępny 10 stycznia 2018, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/17671>.

Huhtamo, Erkki. „Elementy Ekranologii.” wro01.wrocenter.pl. Dostępny 10 stycznia 2018, http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_pl.html.

Jakubowiak, Maciej. „Zobaczyć kulturę. Rozmowa z Lvem Manovichem.” *dwutygodnik.com*. Dostępny 10 stycznia 2018, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6154-zobaczyc-kulture.html>.

Kosińska, Małgorzata. „Elżbieta Chojnacka. Chojnacka w rozmowie z Chłopeckim.” *culture.pl*. Dostępny 10 stycznia 2018, <http://culture.pl/pl/tworca/elzbieta-chojnacka>.

Kukielko, Kalina. „Sztuka w teorii mediów Marshalla McLuhana.” *Media, Kultura, Społeczeństwo* nr 4 (2009): 7-21.

Laurenson, Pip. „Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations.” *Tate Papers* no. 6 (2006). Dostępny 10 stycznia 2018, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>.

Link, David. „LoveLetters_1.0 MUC=Resurrection. A Memorial.” *alpha60.de*. Dostępny 10 stycznia 2018, http://www.alpha60.de/art/love_letters/.

McLuchan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London, New York: McGraw-Hill, 1964.

Noordegraaf, Julia, Saba, Cosetta G., Le Maître, Barbara, Hediger, Vinzenz, red. *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

Saaze, Vivian van. „Fixing what isn't broken. Part 1.” youtube.com. Dostępny 10 stycznia 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=5cySe4QoWvs>.

Szydłowski, Konstanty, Zielinski, Siegfried. „Przeszłość jest nieskończonym zbiorem możliwości: rozmowa z Siegfriedem Zielinkim o an-archeologii mediów.” *Teksty Drugie* nr 3 (2014): 227-242.

Świdziński, Jan. „12 punktów sztuki kontekstualnej.” *swidzinski.art.pl*. Dostępny 10 stycznia 2018, <http://swidzinski.art.pl/12punktow.html>.

Zajęc, Bartosz. „Esej audiowizualny – w stronę historii.” *msl.org.pl*. Dostępny 10 stycznia 2018, <http://msl.org.pl/media/user/nowy/esej-audiowizualny-w-stronzo-historii-bartosz-zajzcc-pdf.pdf>.