

Konrad Chmielecki: Zdarzenia wizualne i bioobrazy we współczesnych miastach. Wizualne aktywności estetyczne w przestrzeni miejskiej jako efekt ataków terrorystycznych, biowładzy i biopolityki

Abstract: Visual Events and Biopictures in Contemporary Cites. Visual Aesthetic Activities in Urban Area as the Result of Terrorist Attacks, Biopower, and Biopolitics.

The article shows contemporary cities as targets of terrorist attacks. In their urban area taking place visual events, which become meaningful in the context of concepts of *Event-Cities*, and of the city as a network. According Nicholas Mirzoeff the apogee of visual events makes the terrorist attack on the World Trade Center, which can be understood as a quote from sequences derived from disaster movies, and subject to the process of the aesthetisation of everyday life.

Biopictures can be defined as living organisms, thematically referring to visual digital techniques, and a genetic engineering. W. J. Thomas Mitchell recalls to concepts of biopower and biopolitics by Michel Foucault and Giorgio Agamben. The paper contains descriptions of a photo-collage *From Dust to DNA* by Kevin Clarke and Mikey Flowers, which shows DNA code floating in the air over Grand Zero, and a mural on the viaduct over the road to Tikrit representing Saddam's army, entering the door of a mosque.

Keywords: Visual Events, Biopicture, Visual Culture, Terroristic Attacks, Biopower, Biopolitics.

Wprowadzenie

Współczesne globalne metropolie i miasta stanowią bardzo atrakcyjne cele ataków terrorystycznych. Dzieje się tak z kilku powodów. Miasta są skupione wokół najważniejszych funkcji politycznych i gospodarczych. Stanowią one główne ośrodki władzy i przepływu informacji w globalnej sieci. Przedmiotem ataku terrorystycznego są najczęściej „architektoniczne ikony”, budynki o symbolicznym znaczeniu, które zazwyczaj mieszczą się w szczególnie gęsto zaludnionych rejonach miasta, na przykład na Manhattanie w Nowym Jorku. Ogromne straty materialne w zamachach terrorystycznych są uzyskiwane przy niewielkim nakładzie środków. W. J. Thomas Mitchell stawia tezę, że współczesny terroryzm jest „bioterroryzmem”, w tym sensie, że tylko końcowe efekty działań terrorystycznych są „spektaklem” (*spectacle*) albo „ikonicznym zdarzeniem” (*iconized event*), natomiast środki, które do niego prowadzą (*means*) są

Konrad Chmielecki: Zdarzenia wizualne i bioobrazy we współczesnych miastach. Wizualne aktywności estetyczne w przestrzeni miejskiej jako efekt ataków terrorystycznych, biowładzy i biopolityki

niewidoczne¹. Anonimowość i wielokulturowość współczesnych miast pozwala terrorystom działać w ukryciu. Rozbudowana sieć transportu i komunikacji miejskiej zapewnia terrorystom możliwość ucieczki. Jednak obecnie większość ataków terrorystycznych jest samobójcza, sprawcy giną na miejscu zdarzenia. Przestrzeń publiczna miasta jest odkryta i bardzo trudna do ochrony przez atakiem. Skutki tych ataków ukazywane są w mediach wizualnych, co zapewnia osiągnięcie podstawowego celu terrorystycznego, którym jest zwielokrotnienie społeczno-psychologicznego ich wymiaru².

Artur Jasiński zwraca uwagę na rolę mediów wizualnych podczas ataku terrorystycznego. Wzrost znaczenia tych środków przekazu masowego ma kilka zasadniczych konsekwencji. Po pierwsze, ataki terrorystyczne można śledzić na bieżąco w mediach wizualnych, ponieważ nabierają one społecznego i psychologicznego oddziaływania. Po drugie, rośnie coraz bardziej brutalność ataków terrorystycznych, uderzają one w cel, który sobie postawiły, z wyjątkową siłą. Po trzecie, terroryści bezceremonialnie wykorzystują zdobycze technologii komunikowania masowego. Nie bez znaczenia jest fakt wolności i statusu mediów w demokratycznym społeczeństwie, który również jest użyty do osiągnięcia odpowiedniego celu. Po czwarte, należy wspomnieć o „społecznej znieczulicy” na obrazy medialne³, która się staje wszechobecna i powszechna. Po piąte, najbardziej dotkliwą kwestią jest to, że media potrafią zmieniać i modyfikować swój przekaz, potrafią upodabniać go do fikcyjnych sekwencji, które wcześniej widzieliśmy w kinie, albo w telewizji, czy w Internecie. Ta właściwość jest poniekąd najbardziej niepokojąca, gdyż powoduje zmediatyzowanie rzeczywistości realnej albo jej estetyzację, czyli upodobnienie się rzeczywistości realnej do obrazów pochodzących od mediów masowych, które powodują jej odrealnienie i wirtualizację. Procesy te mają miejsce w przestrzeni współczesnego miasta, gdzie często znajdują się prace artystyczne powstałe jako odpowiedź na ataki terrorystyczne. Wspomniane zmediatyzowanie, albo antycypowanie rzeczywistości realnej poprzez wizualne media masowe, nabiera obecnie bardzo niebezpiecznego wymiaru, który zagraża ludzkiej egzystencji. Wizualność współczesnego miasta jest bowiem wizualnością zapośredniczoną medialnie.

¹ Zob. W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, The University of Chicago Press, Chicago and London, s. 83–84.

² Zob. A. Jasiński, *Architektura w czasach terroryzmu. Miasto – przestrzeń publiczna – budynek*, Wolters Kluwer Polska S.A., Warszawa 2013, s. 46–47; S. Wudarski, *Terroryzm i jego konsekwencje społeczne i polityczne*, (w:) *Oblicza współczesnego terroryzmu*, red. K. Kowalczyk, W. Wróblewski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2006, s. 95–98.

³ Zob. A. Jasiński, *Obrazy POST-POLIS. Monografia ponowoczesnego miasta*, Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne sp. z o.o., Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2012, s. 103.

Konrad Chmielecki: Zdarzenia wizualne i bioobrazy we współczesnych miastach. Wizualne aktywności estetyczne w przestrzeni miejskiej jako efekt ataków terrorystycznych, biowładzy i biopolityki

Zdarzenie wizualne w przestrzeni miejskiej

Nicholas Mirzoeff lokuje w centrum kultury wizualnej pojęcie „zdarzenia wizualnego” (*visual event*), w którym informacje, ich sens i przyjemność są generowane przy udziale interfejsu technologii wizualnych (*an interface with visual technology*). Autor tej koncepcji pod pojęciem interfejsu rozumie wszelkie aparaty – maszyny widzenia służące zarówno do patrzenia (*looking*), jak i do wspomagania i podtrzymywania naturalnego procesu widzenia (*natural vision*)⁴. Zdarzenia wizualne stanowią centralny aspekt procesu odbioru, w którym dochodzi do interakcji „pomiędzy oglądającym i oglądanym (...), pomiędzy znakiem wizualnym, technologią, która uaktywnia i podtrzymuje ten znak, oraz oglądającym”⁵. Współczesny odbiorca albo konsument mediów wizualnych dzięki ich technologiom analizuje albo interpretuje wrażenia pochodzące od rozmaitych obiektów, które są umieszczone w przestrzeni miejskiej i są przeznaczone zarówno do patrzenia jak i oglądania. Zaliczamy do nich dzieła sztuki wystawiane w galeriach, obrazy oglądane w kinie, telewizji, czy w Internecie, które znajdują się w przestrzeni miejskiej.

Choć Mirzoeff nie wskazuje wprost na związki zdarzenia wizualnego z przestrzenią miejską⁶. Jednak można pozwolić sobie na tego rodzaju konkluzje, ponieważ autor tej koncepcji wspomina o tym, że zdarzenia wizualne mogą odbywać się w przestrzeni publicznej⁷. Biorąc pod uwagę zaprezentowaną koncepcję zdarzenia wizualnego, które ma miejsce w przestrzeni miejskiej, możemy pojmować miasto jako zdarzenie (wizualne), które dokonuje się w jego przestrzeni, jest dla niego miejscem, albo jest ono równie ważne jak elementy architektoniczne współczesnego miasta, do których zdarzenie również należy. Tego rodzaju koncepcja nadaje przestrzeni miejskiej charakter dynamicznie zmieniającej się przestrzeni, otwartej na zdarzenia związane z wizualnym wymiarem miasta. Ewa Rewers w swej książce *POST-POLIS. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* przywołuje koncepcję rozumienia miasta – zdarzenia Bernarda Tschumiego, w której pisze, że:

Event-Cities pokazuje bowiem, jak w praktyce Tschumiego realizowały się jego koncepcje dotyczące związku między zdarzeniem

⁴ N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London and New York 1999, s. 3.

⁵ Tenże, *Czym jest kultura wizualna?*, przeł. M. Krywult-Albańska, (w:) *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2012, s. 171.

⁶ Sugestia mówiąca o obecności dzieł sztuki i innych obrazów w przestrzeni miejskiej nie pochodzi bezpośrednio od Nicholasa Mirzoeffa, została dodana przeze mnie, aby zwrócić uwagę na to gdzie *de facto* obecnie mają miejsce zdarzenia wizualne. Por. Tenże, *An Introduction...*, dz. cyt., s. 3.

⁷ Tenże, *What is Visual Culture?*, in: *The Visual Culture Reader*, ed. N. Mirzoeff, first edition, Routledge, London and New York 1998, pp. 3–4.

Konrad Chmielecki: Zdarzenia wizualne i bioobrazy we współczesnych miastach. Wizualne aktywności estetyczne w przestrzeni miejskiej jako efekt ataków terrorystycznych, biowładzy i biopolityki

a przestrzenią (miejską – przyp. K. C.). Miasta-zdarzenia wyłaniają się tu nie tyle z różnych typów przeżyć i doświadczeń (...), ile jako produkt «architektury przypadku». Miasta-zdarzenia Tschumiego to zatem raczej «miasta – miejsca zdarzeń». (...) Możemy zatem mówić o przynajmniej dwóch znaczeniach połączenia utworzonego z miasta i zdarzenia: o mieście, które jest zdarzeniem w czasie i przestrzeni, oraz o «mieście zdarzeń», a więc takim, w którym, jak twierdzi Tschumi, pojawiające się zdarzenia są równie ważne jak ulice i place, a zatem jak ulice i place podlegają procesowi projektowania i są elementami dyskursu architektonicznego⁸.

Tschumi w swej koncepcji *Event-Cities* interesuje się przede wszystkim dyskursem architektonicznym, który ewidentnie pomija wymienione przez Mirzooffa elementy zdarzenia wizualnego. Mówiąc wprost te dwa dyskursy niewiele łączy, poza tym, że miasto staje się tutaj miejscem zdarzenia. Ewa Rewers podkreśla, że „Historie miast tworząc sieć zdarzeń rozgrywających się w czasie i przestrzeni, na którą nakładają się inne sieci łączące drobne epizody, proste narracje, w gęstą tkankę opowieści historycznej”⁹. Miasto – zdarzenie ujawnia jeszcze jeden ważny swój aspekt – jego dyskurs architektoniczny, w którym

Tschumiego interesuje przede wszystkim udział architektów, czyli inaczej mówiąc, wytwarzanie zdarzenia jako punktu programu, jako etapu wchodzącego w skład planowania. Dyskurs architektoniczny służy tu do wytwarzania przestrzeni dla ewentualnych zdarzeń, dlatego jego podstawowymi kategoriami są: przyszłość, otwarcie, dynamika, interakcje między przestrzeniami, nieoczekiwana ewolucja programu, wolność, łatwość przystosowania się.¹⁰

Z jednej strony Teoria Tschumiego odbiega w znacznym stopniu od ustaleń Mirzooffa. Jednak z drugiej strony możemy powiedzieć, że zaprezentowane ujęcie miasta – zdarzenia koresponduje z koncepcją zdarzenia wizualnego Mirzooffa. Ta korespondencja pokazuje, że współczesne miasta stają się miejscami dla zdarzeń wizualnych, przestrzenią, gdzie one się wydarzają i mają swoje miejsce. Jedynym problemem jest tutaj dyskurs architektoniczny, który w znacznym stopniu odbiega od ustaleń Mirzooffa. Ten aspekt powoduje również, że możemy te punkty widzenia uważać za rozdzielne.

⁸ E. Rewers, *POST-POLIS. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2005, s. 90–91; E. Rewers, *Zdarzenie w przestrzeni miejskiej*, (w:) *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J. S. Wojciechowski i A. Zeidler-Janiszewska, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 91.

⁹ Tamże, s. 87.

¹⁰ Tamże, s. 94.

Konrad Chmielecki: Zdarzenia wizualne i bioobrazy we współczesnych miastach. Wizualne aktywności estetyczne w przestrzeni miejskiej jako efekt ataków terrorystycznych, biowładzy i biopolityki

Jako apogeum współczesnych zdarzeń wizualnych, odbywających się w przestrzeni miejskiej, Mirzoeff wymienia zamach terrorystyczny z 11 września 2001 roku, który komentuje następująco:

Po wydarzeniach z 11 września (...) terroryzm jest kinem. Wizualny dramat wydarzeń w Nowym Jorku rozgrywał się jak gdyby był wyreżyserowany dla kina. Trafiony został największy z możliwych celów za pomocą możliwie najbardziej wybuchowych środków po to, by wytworzyć maksymalny efekt na widzach. Na poziomie symbolicznym katastrofa była wynikiem oddziaływania dwóch dominujących symboli triumfu nowoczesności nad ograniczeniami ciała i przestrzeni – samolotu i drapacza chmur. Właśnie dlatego ten scenariusz miał sens dla widzów, ponieważ wszyscyśmy go już wcześniej widzieli [w kinie – przyp. K.C.]. (...) Wielu naocznych świadków, próbując zwerbalizować potworność tego, co się wówczas wydarzyło, używało w swoich relacjach metafory kina¹¹.

Ten przykład uświadamia, że zdarzenia wizualne odbywające się w przestrzeni miejskiej przyjmują obecnie wymiar fikcyjnych sekwencji, który widzieliśmy wcześniej w kinie. Ich sens nabiera szczególnego wymiaru, głównie z tego właśnie powodu. Definicja zdarzenia wizualnego pozwala wysnuć wniosek, że obrazy generowane za pomocą technologii medialnych w przestrzeni miejskiej, mogą powstawać w procesie interakcji społecznych podczas odbioru filmów lub telewizji, a także przedstawień multimedialnych albo komunikacji zapośredniczonej przez Internet w przestrzeni miejskiej. Zwłaszcza te ostatnie z wymienionych praktyk komunikacyjnych posiadają charakter zdarzeniowy.

Mirzoeff podkreśla, że istota zdarzenia wizualnego polega na ciągłej interakcji wizualnego znaku i technologii, która umożliwia jego funkcjonowanie, z aktywną postawą widza¹², który znajduje się w przestrzeni miejskiej. Media nadają specyficzny charakter zdarzeniu wizualnemu. Ta konkluzja znajduje potwierdzenie w stwierdzeniu Mirzoeffa, który porównuje zdarzenie wizualne do „wizualnego dramatu”, który rozegrał się podczas ataku na World Trade Center. Miał on swój sens i wymiar, ponieważ wcześniej widzieliśmy takie zdarzenia w kinie. Co więcej, w strukturze wizualnej ów atak był „cytatem” scen pochodzących z filmów katastroficznych. W tym sensie, jak twierdzi Jacques Derrida komunikat, który określono tutaj jak zdarzenie wizualne, „Musi być powtarzalny – iterowalny – po absolutną nieobecność odbiorców, których można określić empirycznie”¹³. Przywołana konkluzja Derridy znajduje swoje

¹¹ N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, (w:) *Artium Quaestiones XVIII*, red. P. Piotrowski, W. Suchowski, Wydawnictwo UAM, Poznań 2006, s. 256.

¹² Tenże, *An Introduction...*, dz. cyt., s. 3.

¹³ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 385.

Konrad Chmielecki: Zdarzenia wizualne i bioobrazy we współczesnych miastach. Wizualne aktywności estetyczne w przestrzeni miejskiej jako efekt ataków terrorystycznych, biowładzy i biopolityki

potwierdzenie w odbiorze społecznym obrazów medialnych, które ukazywały atak na World Trade Center. Wielu odbiorców tych komunikatów było przekonanych o tym, że ogląda obrazy pochodzące z filmu katastroficznego, a nie transmisję realnych wydarzeń. Warto zwrócić uwagę, że Jean Baudrillard, w swej książce *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers* twierdzi, że:

Przed 11 września mieliśmy do czynienia z nieprzerwaną nadprodukcją banalnych obrazów i nieprzerwaną falą pozornych wydarzeń; akt terrorystyczny dokonany w Nowym Jorku wskrzesił obraz i wydarzenie. (...) Rola obrazu jest dwuznaczna. Obraz wzmacnia wydarzenie, ale jednocześnie czyni je swoim zakładnikiem. Działa na zasadzie niekończącego się zwielokrotnienia, a jednocześnie na zasadzie dywersji i neutralizacji (...). Obraz konsumuje wydarzenie, w tym sensie, że je pochłania i wydaje konsumpcji. Oczywiście nadaje wydarzeniu nieznaną dotychczas moc oddziaływania, ale jako wydarzeniu obrazowi¹⁴.

Konkluzja Baudrillarda zdaje się potwierdzać fikcyjny wymiar ataku na World Trade Center. Socjolog twierdzi, że zawalenie się wieży WTC to za mało, żeby uczynić z niego wydarzenie realne. W tym sensie fikcja nie wyprzedza już rzeczywistości, nie antycypuje jej, ale sumuje ją, tworząc razem z nią jedną całość. Nie dziwi więc stwierdzenie Baudrillarda, że „Rzeczywistość i fikcja nie dają się rozdzielić i fascynacja zamachem jest przede wszystkim fascynacją obrazem¹⁵. Obrazy medialne pochodzące z ataku na World Trade Center były „fikcyjne” i „realne” jednocześnie, bez możliwości rozdzielania. Osobnym problemem teoretycznym jest proces estetyzacji rzeczywistości. Mike Featherstone twierdzi, że:

Według Baudrillarda to właśnie rosnący, gęsty i nieprzerwany strumień wszechobecnych obrazów we współczesnym świecie popchnął nas ku jakościowo nowemu społeczeństwu, w którym zaciera się rozróżnienie na rzeczywistość i obraz, a życie codzienne podlega estetyzacji: to świat symulowany, czyli kultura postmodernistyczna¹⁶.

Estetyzacja życia codziennego jest bardzo powszechna w rzeczywistości postmodernistycznej i stanowi cechę charakterystyczną nowego typu społeczeństwa konsumpcyjnego, a poniekąd jego logikę. Nie dziwi więc konkluzja mówiąca o tym, że przestrzeń miejska jest obecnie ośrodkiem estetyzacji życia

¹⁴ J. Baudrillard, *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 31–32.

¹⁵ Tamże, s. 33.

¹⁶ M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czepliński, J. Lang, (w:) *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1998, s. 307.

Konrad Chmielecki: Zdarzenia wizualne i bioobrazy we współczesnych miastach. Wizualne aktywności estetyczne w przestrzeni miejskiej jako efekt ataków terrorystycznych, biowładzy i biopolityki

codziennego, które pociąga za sobą takie procesy jak jej odrealnienie i wirtualizację rzeczywistości realnej.

Ten przykład uświadamia, że zdarzenia wizualne w przestrzeni miejskiej przyjmują obecnie wymiar fikcyjnych, który widzieliśmy wcześniej tylko w kinie. Definicja zdarzenia wizualnego pozwala wysnuć wniosek, że obrazy generowane za pomocą wizualnych technologii w przestrzeni miejskiej, mogą powstawać w procesie interakcji społecznych nawiązywanych podczas odbioru filmów lub telewizji, przedstawień multimedialnych albo podczas komunikacji zapośredniczonej przez Internet. Mirzoeff podkreśla, że istota zdarzenia wizualnego polega na interakcji wizualnego znaku i technologii, która umożliwia jego funkcjonowanie, z aktywną postawą widza¹⁷.

W eseju *Podmiot kultury wizualnej* Mirzoeff twierdzi że: „Zdarzenie (wizualne – przyp. K. C.) jest efektem sieci [network]”¹⁸. W tym kontekście przestrzeń miejska nabiera nowego znaczenia i może być pojmowana jako sieć wzajemnych relacji społecznych, jako miasto połączeń sieciowych (*global village*)¹⁹, a nawet miasto – sieć architektoniczna i komunikacyjna. W odniesieniu do współczesnych społeczeństw zachodnich Manuel Castells, stawia tezę, że żyjemy w społeczeństwie miast sieciowych. Teoretyk dowodzi, że:

Tym samym fenomenowi globalnego miasta nie można zredukować do kilku miejskich rdzeni na szczycie hierarchii. Jest to proces, który łączy zawansowane usługi, ośrodki producenta (producer centers) i rynki w globalną sieć, z różną intensywnością i w różnej skali w zależności od relatywnej ważności form działających ulokowanych w każdym obszarze względem sieci globalnej. Wewnątrz każdego kraju architektura sieciowa reprodukuje się w centrach regionalnych i lokalnych, tak że cały system staje się (...) powiązany na poziomie światowym²⁰.

Castells opisując rewolucję przemysłową, która staje się kolebką nowego typu miasta globalnego, miasta usieciowionego powstającego na gruzach

¹⁷ N. Mirzoeff, *An Introduction*, dz. cyt., s. 3.

¹⁸ Tenże, *Podmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones XVII”, red. P. Piotrowski, W. Suchocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006, s. 253.

¹⁹ Idea *Global Village* może być uznana za miasto – sieć, albo miasto globalne, które są połączeń w różnego rodzaju sieci pod warunkiem uznania tych połączeń za internetowe. Zob. M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, przeł. K. Jakubowicz, (w:) Tenże, *Wybór pism: Przekazniki, czyli Przedłużenie człowieka, Galaktyka Gutenberga, Poza punktem zbiegu*, red. K. T. Teopltiz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975; Tenże, *Galaktyka Gutenberga*, przeł. E. Różalska, (w:) Tenże, *Wybór pism*, red. E. McLuhan, F. Zingone, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 136–208; Tenże, B. R. Powers, *The Global Village: transformations in world life and media in the 21st century*, Oxford University Press, New York 1989.

²⁰ M. Castells, *Społeczeństwo sieci*, przeł. M. Marody, K. Pawluś, J. Stawiński, S. Szymański, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 385.

Konrad Chmielecki: Zdarzenia wizualne i bioobrazy we współczesnych miastach. Wizualne aktywności estetyczne w przestrzeni miejskiej jako efekt ataków terrorystycznych, biowładzy i biopolityki

społeczeństwa przemysłowego przekształconego w społeczeństwo sieciowe. Metropolie i miasta są kompleksami opartymi na informacji, tworzą one sieci produkcyjne i zarządzania informacją. Te połączenia sieciowe rozwijają się za pośrednictwem sieci transportu i telekomunikacji – skupisk sieci (*core networks*) i globalnego usieciowienia współczesnych miast. Rozwojem sieci rządzi określona logika, miasta stają się węzłami (*nodes*), natomiast koncentratorami kluczowymi (*hubs*) są instytucje mające władzę nad miastami sieciowymi. Za sprawą rewolucji technologicznej miasta powracają do swej tradycyjnej roli – węzłów w globalnych sieciach przepływu informacji. Współczesne miasta globalne są zmediatyzowane, dominuje w nich gospodarka informacyjna, a sieć jest symbolem wzajemnych relacji społecznych i metaforą architektoniczną, która tworzy sieć połączeń komunikacyjnych. Mieszkańcy globalnych miast tworzą sieć społeczną. Relacje gospodarcze mają charakter sieciowy. Ważnym elementem usieciowienia jest rozwój środków transportu miejskiego²¹.

Bioobrazy w przestrzeni miejskiej

Według Mitchella pierwsze bioobrazy, są rodzajem „metaobrazów” (obrazów odnoszących się do innych obrazów, lub pełniących rolę wizualnych „metaznaków”), które pojawiły się w *Jurassic Park* (1993) Stevena Spielberga. Mowa tutaj o pamiętnej scenie, w której została ukazana inwazja „szalejącej biocybernetyki” (*biocybernetics run wild*). Jej symbolem był welociraptor z literami kodu DNA projektowanymi na jego skórze. Mitchell uważa, że bioobrazy w *Jurassic Park* funkcjonują jak żywe organizmy, tematycznie nawiązujące do cyfrowych technik obrazowych i inżynierii genetycznej. „Cyfrowy dinozaur” włamał się do komputerowego pokoju kontrolującego funkcjonowanie parku i przypadkowo włączył projekcję z filmem informującym turystów na temat *Jurassic Park*, w którym został ukazany kod DNA na jego skórze. Według Mitchella przedstawiony w omawianej scenie dinozaur pełni rolę „terrorysty”, ponieważ angielskie słowo *dinosaur* składa się z dwóch słów: *deinos*straszny, przerażający, odpowiadający angielskiemu słowu strach *terror* i *sauros*, które oznacza jaszczurkę. Dinozaur wyprodukowany dzięki cyfrowym technikom wizualnym i współdziałaniu równolegle rozwijających się nauk – genetyki i technologii informatycznych, stanowi nowy typ metaobrazu – bioobraz, ponieważ został on niejako „ożywiony”, albo sklonowany z wymarłego DNA²². Ten aspekt powoduje, że bioobrazy można traktować jako „ożywione”, reanimowane za pomocą techniki animacji komputerowej, metaobrazy.

Bioobrazy są narzędziem biowładzy i biopolityki. Mitchell odwołuje się do koncepcji Michela Foucaulta, który twierdzi, że:

²¹ Tamże, s. 388.

²² W.J.T. Mitchell, dz. cyt., s. 72.

Konrad Chmielecki: Zdarzenia wizualne i bioobrazy we współczesnych miastach. Wizualne aktywności estetyczne w przestrzeni miejskiej jako efekt ataków terrorystycznych, biowładzy i biopolityki

Jednak w drugiej połowie XVIII wieku pojawia się (...) coś nowego, inna technologia władzy, tym razem niedyscyplinarna. Ta technologia władzy nie wyklucza pierwszej, nie wyklucza techniki dyscyplinarnej, ale ją obejmuje, łączy, częściowo modyfikuje, a przede wszystkim wykorzystuje ją, niejako w nią wrastając i zyskując siłę faktycznie dzięki tej uprzedniej technice dyscyplinarnej. Ta nowa technika nie znosi techniki dyscyplinarnej po prostu dlatego, że leży na innym poziomie, że ma inną skalę, że obejmuje inną powierzchnię i posługuje się zupełnie innymi narzędziami. Ta nowa, niedyscyplinarna technika władzy odnosi się – w odróżnieniu do dyscypliny, która zwraca się do ciała – do ludzkiego życia, (...) zwraca się nie do człowieka-ciała, lecz do człowieka żyjącego, od człowieka jako istoty żywej, a ostatecznie (...) do człowieka jako gatunku biologicznego²³.

Biowładza może być rozumiana jako lokalny „operator” biopolityki, która stanowi niezbędny element rozwoju neoliberalizmu amerykańskiego. Ten ustrój społeczno-polityczny mógł przetrwać jedynie dzięki iluzji demokracji i kontroli nad populacją ludzką, która przyjmowała różne formy biowładzy/biopolityki. Era, w której pojawiły się wspomniane czynniki kontroli zaczyna się od negatywnej władzy suwerena nad instrumentami śmierci do pozytywnej kontroli życia populacji ludzkiej²⁴. Foucault podaje kilka mechanizmów biowładzy/biopolityki, do których należą kontrola proporcji narodzin i zgonów, wskaźnik reprodukcji oraz płodności danej populacji²⁵. W ten sposób biopolityka staje się coraz częściej metodą kontrolowania populacji wielkich miast i metropolii.

W tym sensie bioobrazy są niejako narzędziem biowładzy/biopolityki, gdyż biorą udział w fundamentalnym procesie liberalnej władzy nad produkcją istot żywych. To szczególnego rodzaju sprawowanie kontroli nad populacją ludzką jest uaktualnieniem rozwoju w miastach nowych instytucji politycznych, demokratycznych, ekonomicznych i nowych technologii informatycznych oraz

²³ M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 239–240.

²⁴ W. J. T. Mitchell, dz. cyt., s. 71. W. J. Thomas Mitchell przywołuje Michela Foucaulta. Zob. M. Foucault, *Narodziny biopolityki, Wykłady w Collège de France, 1978–1979*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 229–231.

²⁵ Tenże, *Trzeba bronić społeczeństwa*, dz. cyt., s. 240. W *Historii seksualności* Michel Foucault twierdzi, że era biowładzy rozpoczyna się gdy „Starodawną potęgę śmierci, symbol władzy suwerennej, starannie pokrywa (...) administracja ciał i wyrachowane zarządzanie życiem. Szybki w klasycyzmie rozwój rozmaitych instytucji dyscyplinujących – szkół, kolegiów, koszar, warsztatów – pojawienie się przy tym w polu praktyk politycznych i ekonomicznych problemów przyrostu naturalnego, długowieczności, zdrowia publicznego, zasiedlenia, migracji oznacza więc eksplozję wielorakich technik służących ujarzmianiu ciał i kontroli populacji”. Tenże, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Wydawnictwo „słowo/obraz terytoria”, Gdańsk 2010, s. 98.

Konrad Chmielecki: Zdarzenia wizualne i bioobrazy we współczesnych miastach. Wizualne aktywności estetyczne w przestrzeni miejskiej jako efekt ataków terrorystycznych, biowładzy i biopolityki

biocybernetycznych, które umożliwiają kierowanie seksualnością, inżynierią genetyczną populacji ludzkich. Ciało staje się miejscem drastycznych interwencji, a populacja ludzka pełni rolę bazy danych, którymi można swobodnie manipulować. Najbardziej symboliczną innowacją biowładzy/biopolityki stało się – zdaniem Mitchella – klonowanie²⁶, w tym również klonowanie obrazów, które stanowiło połączenie nauk informatycznych z rewolucją biotechnologiczną i powstaniem ery biocybernetycznej reprodukcji. Epoka ta staje się niejako swego rodzaju polem doświadczalnym dla technicznego spełnienia pragnień biowładzy/biopolityki.

Mitchell przywołuje Giorgio Agambena, który nazwał opisane procesy społeczne „nagim życiem”²⁷. Wprowadzenie tego pojęcia pozwala zrozumieć związek bioobrazów z pojęciami biowładzy/biopolityki. Agamben nazywa biopolitykę władzą nad „nagim życiem”, które odnosi się do dwóch kwestii: upolitycznienia życia jako takiego i do kontroli sprawowanej przez biowładzę, która wytworzyła szereg technologii kontroli²⁸. W tej kwestii uzasadnione wydaje się odwołanie do Agambena, który stwierdza w *Homo Sacer*, że „nagie życie”:

*nie jest (...) po prostu reprodukcyjnym życiem naturalnym, dzoē Greków, ani bios, czyli formą obdarzoną pewną jakością; jest ono raczej (...) strefą nierozróżnialności i ciągłego przechodzenia między człowiekiem i dzikim zwierzęciem, naturą i kulturą*²⁹.

Bioobrazy obecne w przestrzeni miejskiej stają się nie tylko narzędziem sprawowania biowładzy, ale również wpływają na jakość kontrolowanych procesów społecznych, które bezustannie powołują, że egzystencja człowieka w metropoliach XX wieku staje się coraz bardziej zależna od maszyn, komputerów, a tym samym od sieci – Internetu.

Bardzo istotnym przykładem bioobrazu, który był obecny w przestrzeni miejskiej, ale jednocześnie można go było potraktować jako zdarzenie wizualne, bowiem było to dzieło sztuki (fotografia cyfrowa) wystawiane w jednej z galerii na dolnym Manhattanie. Mowa o fotokolażu *From Dust to DNA* (2001) Kevina Clarke’a i Mikey Flowers, który już na poziomie samego tematu ukazuje pozostałości po ataku terrorystycznym 9/11 i nawiązuje do „architektonicznego klonowania” bliźniaczych wieży World Trade Center. Charakterystyczny dla tego bioobrazu „element biocybernetyczny” pojawia się w samej strukturze wizualnej pracy, która ukazuje, że nad Grand Zero zamiast popiołu i prochu unosi się w powietrzu kod DNA. W tym kontekście Mitchell twierdzi, że:

²⁶ W. J. T. Mitchell, dz. cyt., s. 71.

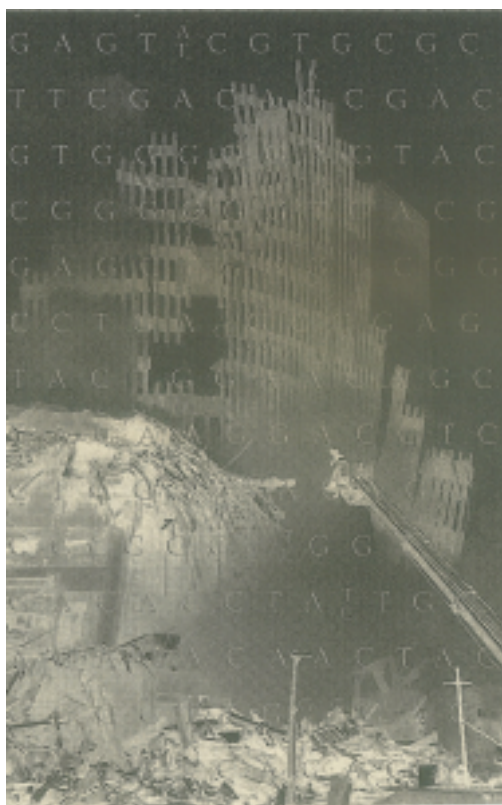
²⁷ Tamże, s. 74.

²⁸ T. Lemke, *Biopolityka*, przeł. T. Dominiak, Wydawnictwo „Sic!”, Warszawa 2010, s. 66.

²⁹ G. Agamben, *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Wydawnictwo „Prószyński i S-ka”, Warszawa 2008, s. 150–151.

Konrad Chmielecki: Zdarzenia wizualne i bioobrazy we współczesnych miastach. Wizualne aktywności estetyczne w przestrzeni miejskiej jako efekt ataków terrorystycznych, biowładzy i biopolityki

Ten obraz przywołuje potrzebę śladów, czy relikwii po ofiarach; co tak wyraziście widać w licznych nieoficjalnych pomnikach, miejscach gdzie wspomina się ofiary, których pełno wokół miejsca tragedii i na dolnym Manhattanie. Ale obraz ten koduje tę potrzebę na nowo jako pragnienie dosłownej biologicznej reanimacji, która jest czystym przeciwieństwem liturgii pogrzebowej, «z prochu powstałeś, w proch się obrócisz». Ukryta logika From Dust to DNA, z kolei prowadzi «od DNA do sklonowanego zmartwychwstania». A jeśli nie zmartwychwstania to przynajmniej identyfikacji konkretnej ofiary, której prochy udało się odnaleźć. Co więcej, zrównanie ze sobą DNA i prochów sugeruje toksyczny charakter długo obecnej tam atmosfery, która unosiła się przez całe tygodnie ponad miejscem ataku uszkadzając płuca pracowników służb ratowniczych, którzy ruszyli na miejsce. Jeżeli niemożność pochowania umarłych we właściwy sposób prowadzi do melancholii to ma również patologiczny efekt na tych, którzy dosłownie wdychali prochy zmarłych³⁰.



Fotomontaż From Dust to DNA (2001) Kevina Clarke'a i Mikey Flowers, fot. Dennis Grady.

Ukazany bioobraz uświadamia, że mechanizmy i zjawiska dotyczące cech biologicznych gatunku ludzkiego mogą stać się przedmiotem strategii politycznych

³⁰ W. J. T. Mitchell, dz. cyt., s. 82–83.

Konrad Chmielecki: Zdarzenia wizualne i bioobrazy we współczesnych miastach. Wizualne aktywności estetyczne w przestrzeni miejskiej jako efekt ataków terrorystycznych, biowładzy i biopolityki

(terroryzmu) albo władzy³¹. Z tego powodu głównym kontekstem dla rozważań Mitchella na temat bioobrazów jest problematyka biowładzy. Mitchell twierdzi, że:

W figuratywnym sensie terroryzm jest zawsze wyrażaniem się biowładzy w tym sensie że redukuje swoje ofiary do form «nagięgo życia», bez wartości i takiego, którego można się łatwo pozbyć, co sygnalizuje choćby brak rozróżnienia wśród terrorystów między kombatantami i niekombatantami³².

Umieszczenie wymienionego bioobrazu w kontekście biowładzy powoduje, że staje się on elementem biopolityki. Foucault pisał o tym nawiązując między innymi do modelu neoliberalizmu amerykańskiego³³ i *homo economicus*, który został określony jako ten „kto służy własnemu interesowi i czyj interes sam z siebie harmonizuje z interesem innych”³⁴.

W świetle poczynionych tutaj ustaleń szczególnego znaczenia nabiera kolejny przykład bioobrazu umieszczonego w przestrzeni miejskiej: wyjątkowy mural, który podczas inwazji Iraku był często reprodukowany w licznych fotografiach prasowych. Został on umieszczony na wiadukcie nad drogą do Tikritu i przedstawia armię Saddama Husseina, wychodzącą z drzwi Meczetu jako „potok sił militarnej”. Ta „armia Saddama” wyglądała podobnie jak „armia klonów” w filmie *Attack of Clones* Georgesa Lucasa, która wyłaniała się ze statku-matki. W pierwszym przypadku jest to „kontr-krucjata religijna”, która łączy ze sobą obrazy armii arabskich i najnowszej technologii wojennej. Praca fotograficzna, ukazująca ten mural, która została opublikowana w „Chicago Tribune” (13 kwiecień 2003 roku), ukazuje fundamentalną sprzeczność inwazji na Irak, rozumianej jako „wojny obrazów” (*the war of images*). Ten fantazmatyczny charakter maszyny wojskowej Saddama można zauważyć w tym, że pojedynczy amerykański pojazd wojenny, który pędzi w stronę Tikritu, dosłownie „penetruje” i „omija” „armie klonów” Saddama³⁵. Ten bioobraz funkcjonuje jako element biowładzy, ponieważ dotyka kwestii „reprodukcji” armii klonów. Mitchell porównuje armię Saddama do anonimowych mas, fikcyjnych żołnierzy (*the Imperial Stormtroopers*), którzy maszerowali „na śmierć” w filmie *Star Wars, Episode II: Attack of the Clones* (2002) George’a Lucasa. W tym tłumie, obdarzonym szczególną psychologią³⁶ pojedyncze

³¹ Por. M. Foucault, *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, przeł. Michał Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 23.

³² W. J. T. Mitchell, dz. cyt., s. 84.

³³ M. Foucault, *Narodziny biopolityki*, przeł. Michał Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 219–266.

³⁴ Tamże, s. 271.

³⁵ Zob. W. J. T. Mitchell, dz. cyt., s. 87.

³⁶ Zob. G. Le Bon, *Psychologia tłumu. Studium powszechnego umysłu*, przeł. C. Matkowski, Wydawnictwo HELION, Gliwice 2012.

Konrad Chmielecki: Zdarzenia wizualne i bioobrazy we współczesnych miastach. Wizualne aktywności estetyczne w przestrzeni miejskiej jako efekt ataków terrorystycznych, biowładzy i biopolityki

jednostki – klony traciły swą osobowość kiedy wchodziły w tłum, ale odzyskiwały ją na nowo, kiedy z niego wychodziły. W przypadku „armii klonów” Saddama zasada ta nie daje się zastosować, są oni, nawet pojedynczo, albo prywatnie „identycznymi bliźniakami”, co powoduje, że są podobni do siebie nie tylko zewnętrznie, ale także wewnętrznie, na poziomie kodu DNA, który ich konstytuuje, dlatego nie są „klonami” (liczba mnoga), ale są „klonem” (kolektywna liczba pojedyncza)³⁷.



Mural na wiadukcie nad drogą do Tikritu przedstawiający „Phantom army” Saddama Husseina. Dzięki uprzejmości Chicago Tribune (13 kwiecień 2003 roku), fot. Stephanie Sinclair.

Posumowanie

Rozpatrywanie problematyki miasta w kontekście kultury wizualnej prowadzi do zagadnień związanych z *graffiti* i *street artem*³⁸. Jednak musimy również pamiętać, że obraz miasta i miasto jako obraz posiadają również liczne konotacje poza kulturą wizualną. Tego rodzaju punkt widzenia prezentują dwie pozycje książkowe: *Obraz miasta* Kevina Lyncha³⁹ i *Obraz miasta* Gordona Cullena⁴⁰. Wymienione książki ujmują problematykę miasta w zakresie teorii architektury, widząc w niej potencjał wizualności współczesnego miasta. Jakby i utopijnej wizji centrum miast, gdzie znaczną jego część zajmują budynki – wizualne ikony miasta⁴¹. Tego rodzaju budowle stanowią o podstawowym walorze

³⁷ W. J. T. Mitchell, dz. cyt., s. 75.

³⁸ Zob. M. Irvine, *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*, in: *The Handbook of Visual Culture*, red. I. Heywood, B. Sandywell, M. Gardiner, G. Nadarajan, C. Soussloff, Berg & Bloomsbury Publishing, London and New York 2012, s. 235–276.

³⁹ K. Lynch, *Obraz miasta*, przeł. T. Jeleński, Wydawnictwo Archivolta Michał Stępień, Kraków 2011.

⁴⁰ G. Cullen, *Obraz miasta. Wydanie skrócone. The Concise Townscape*, przeł. E. Kipta, J. T. Lipski, Rada Kultury Przestrzeni przy Prezydencie Miasta Lublin, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN.PL”, Forum Przestrzeni w Lublinie, Lublin 2011.

⁴¹ R. Koolhaas, *Deliryczny Nowy Jork. Retroaktywny manifest dla Manhattanu*, przeł. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013, s. 91–180.

Konrad Chmielecki: Zdarzenia wizualne i bioobrazy we współczesnych miastach. Wizualne aktywności estetyczne w przestrzeni miejskiej jako efekt ataków terrorystycznych, biowładzy i biopolityki

wizualnym każdego miasta. Są one podstawowym wymiarem jego ikonosfery. Jednak nie można zapominać o tym, że porządek wizualny każdego miasta rządzi się swoimi reguła i powoduje, że szuka miasta przesądza o wizualności miasta. Jane Jacobs twierdzi, że:

Artyści, bez względu na medium, jakim się posługują, wybierają spośród tworzyw dostarczanych przez rzeczywistość i organizują te wybory, tworząc prace, nad którymi mają kontrolę. (...) Traktowanie miasta, a nawet miejskiej dzielnicy, jak gdyby był to wyłącznie problem architektoniczny, tyle że w większej skali, któremu można nadać porządek poprzez przemienienie go w rygorystyczne dzieło sztuki, jest próbą zastąpienia życia sztuką⁴².

Tego rodzaju konstatacje teoretyczne pokazują, że sztuka miejska rządzi się własnymi prawami, które są odmienne od tych, które obowiązują w teorii architektury. Wizualność miasta jest dzisiaj problemem sztuki publicznej i estetyzacji⁴³. Ujęcie tematu w przedstawionych tutaj kategoriach wizualności powoduje, że staje się ona funkcją społecznych aspektów widzenia i wizualności. Biorąc pod uwagę liczne próby zdefiniowania podstawowych pojęć na obszarze studiów kultury wizualnej: widzenia (*vision*) i wizualności (*visuality*), podejmowane przez Hala Fostera na łamach *Vision and Visuality*, możemy powiedzieć, że widzenie jako zjawisko fizyczne (*vision*) nie daje się oddzielić od społecznych kontekstów wizualności (*visuality*), „ponieważ widzenie również jest społeczne”⁴⁴. W tym sensie społeczna problematyka widzenia, albo socjologia kultury wizualnej, obejmuje swym zakresem problematykę wizualności przestrzeni miejskiej, która jest również społecznie kształtowana podobnie jak widzenie.

⁴² J. Jacobs, *Śmierć i życie wielkich miast*, przeł. Ł. Mojsak, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2014, s. 383–384.

⁴³ K. Miciukiewicz, *Evidence Locker. Oswajanie miejskiego nadzoru*, (w:) *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007, s. 319–326.

⁴⁴ H. Foster, *Preface*, in: Dia Art Foundation. *Discussions in Contemporary Culture Number 2: Vision and Visuality*, red. H. Foster, Bay Press, Seattle 1988, s. IX.