

MACIEJ OŹÓG

ŻYCIE W KRZEMOWEJ KLATCE

SZTUKA NOWYCH MEDIÓW
JAKO KRYTYCZNA ANALIZA
PRAKTYK CYFROWEGO NADZORU



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

SZTUKA / MEDIA / KULTURA

ŻYCIE W KRZEMOWEJ KLATCE

SZTUKA NOWYCH MEDIÓW

JAKO KRYTYCZNA ANALIZA

PRAKTYK CYFROWEGO NADZORU

[Kup książkę](#)

SZTUKA/MEDIA/KULTURA

seria pod redakcją Ryszarda W. Kluszczyńskiego

Dotychczas opublikowane:

PERSPEKTYWY BADAŃ NAD KULTURĄ

pod redakcją Ryszarda W. Kluszczyńskiego i Anny Zeidler-Janiszewskiej

Katarzyna Prajzner

TEKST JAKO ŚWIAT I GRA.

Modele narracyjności w kulturze współczesnej

Blanka Brzozowska

SPADKOBIERCY FLÂNEURA.

Spacer jako twórczość kulturowa – współczesne reprezentacje

Kamila Żyto

STRATEGIE LABIRYNTOWE W FILMIE FIKCJI

Dagmara Rode

POLITYKA W PIERWSZEJ OSOBIE.

Twórczość Dereka Jarmana

TRAJEKTORIE OBRAZÓW.

Strategie wizualne w sztuce współczesnej

pod redakcją Ryszarda W. Kluszczyńskiego i Dagmary Rode

PARADYGMATY WSPÓŁCZESNEGO KINA

pod redakcją Ryszarda W. Kluszczyńskiego,
Tomasza Kłysa i Nataszy Korczarowskiej-Różyckiej

Agnieszka Przybyszewska

LIBERACKOŚĆ DZIEŁA LITERACKIEGO

Maria B. Garda

INTERAKTYWNE FANTASY.

Gatunek w grach cyfrowych

Marcin Składanek

SZTUKA GENERATYWNA.

Metoda i praktyki

Blanka Brzozowska

MIEJSKIE TŁUMY.

Miasto i wspólnotowość w dobie sieciowej współpracy



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

[Kup książkę](#)

Maciej Ożóg

ŻYCIE W KRZEMOWEJ KLATCE

**SZTUKA NOWYCH MEDIÓW
JAKO KRYTYCZNA ANALIZA
PRAKTYK CYFROWEGO NADZORU**

Maciej Ożóg – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
Zakład Mediów Elektronicznych, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Anna Nacher

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Jowita Podwysocka-Modrzejewska

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Grzegorz Laszuk

Badania wykorzystane w tej książce zostały sfinansowane ze środków
Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer
DEC-2011/03/B/HS2/05253

© Copyright by Maciej Ożóg, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07978.17.0.M

Ark. wyd. 14,3; ark. druk. 11,875

ISBN 978-83-8088-777-0

e-ISBN 978-83-8088-778-7

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział 1. Teorie nadzoru w dobie technologii cyfrowych	17
Od społeczeństwa dyscyplinarnego do społeczeństwa kontroli	17
Poza panoptyzm – główne kierunki transgresji	20
Przyjemność i opór. Globalny spektakl i uwłasnowolniający ekshibicjonizm	33
Rozdział 2. Internet jako przestrzeń nadzoru	47
Internet – pomiędzy wolnością a kontrolą.....	47
Internet jako utopia	50
Władza jako kontrola protokolarna	54
Kontrola systemu domen.....	58
Kontrola treści	64
Kontrola dostępu	71
Kultura partycypacji jako kultura nadzoru	74
Rozdział 3. Nadzór w dobie technologii mobilnych	95
Paradoksy mobilności – „Ubicomp” i dyktat mobilności.....	95
Przestrzeń hybrydowa jako przestrzeń kontroli	99
<i>Herzian space</i> – sztuka jako materializacja niewidzialnej sieci kontroli.....	103
<i>Sousveillance</i> – oddolna kontrola i krytyczne interwencje	113
Alternatywne doświadczenie przestrzeni hybrydowej w pracach Michelle Teran	124
Rozdział 4. Nadzór biometryczny	129
<i>Moist surveillance</i>	129
Ciało jako źródło danych.....	132
Specyfika i rozwój technologii biometrycznych	136
Ciało-jako-informacja i wirtualny cień informacyjny	139
Inteligentne maszyny wobec materii ciała	145
Biometryczna stygmatyzacja	150
Poza granice widzialności. Analiza nadzoru w dobie genetyki w twórczości Paula Vanouse’a	156
Taktyki znikania	164
Zakończenie – perspektywy oporu	171
Bibliografia	175
Nota edytorska	187
Indeks nazwisk	189

WSTĘP

Technologie nadzoru, kontroli, inwigilacji i monitoringu stały się współcześnie nieusuwalnym, powszechnym elementem krajobrazu kulturowego. Znajdują zastosowanie w tradycyjnie powiązanych z nadzorem i kontrolą sektorach życia społecznego, takich jak: wojskowość, obronność, służby bezpieczeństwa, więziennictwo czy przemysł. Wykorzystywane są jednak także w kontekście medycyny, komunikacji, wszelkich obszarów rynku, marketingu, rozrywki oraz sztuki.

Nadzór jest dziś wszechobecny, ale zarazem silnie zróżnicowany, wielowymiarowy, wykorzystywany w tak wielu odmiennych kontekstach, iż nie sposób wyobrazić sobie jakiegokolwiek spójnej jego definicji, uwzględniającej wszystkie jego manifestacje¹.

Rozwojowi i ewolucji zróżnicowanych form i funkcji *surveillance* towarzyszyła zmiana społecznej oceny praktyk nadzoru i kontroli. Jak zauważają David Lyon i Elia Zureik:

Nadzór nie jest absolutnym złem, lecz raczej wielowymiarowym fenomenem społecznym. Wielu ludzi z radością podejmuje grę z nadzorem ze względu na spodziewane korzyści, które przynosi taki flirt².

Rozpoczynając rozważania nad współczesną kulturą nadzoru i sztuką, która korzystając z najnowszych technologii w krytyczny sposób bada jego zróżnicowane manifestacje w dobie informacyjnego społeczeństwa sieci, chciałbym odwołać się do dwóch faktów historycznych, które u progu nowego millenium wyznaczyły powszechnie przyjęte sposoby postrzegania i wartościowania praktyk nadzoru. Pierwszym znamiennym symbolem przemian społecznego odbioru i kulturowego wartościowania procederu nadzoru i kontroli stało się na przełomie XX i XXI wieku komercyjne i rozrywkowe „zawłaszczenie” problematyki, mechanizmów i technologii kontroli, inwigilacji oraz monitoringu przez przemysł rozrywkowy. Wraz z pojawieniem się i rosnącą w lawinowym tempie masową popularnością programów z gatunku *reality TV* dokonało się znaczące przewartościowanie nadzoru. Stworzona przez George’a Orwella

¹ Kevin D. Haggerty, Richard V. Ericson, *The New Politics of Surveillance and Visibility*, [w:] *The New Politics of Surveillance and Visibility*, K.D. Haggerty, R.V. Ericson (red.), Toronto 2007, s. 22.

² David Lyon, Elia Zureik, *Surveillance, Privacy, and the New Technology*, [w:] *Surveillance, Computers & Privacy*, D. Lyon, E. Zureik (red.), Minneapolis / London 1996, s. 6.

w opublikowanej w roku 1949 antyutopii *Rok 1984*³ figura Wielkiego Brata, budząca jeszcze stosunkowo niedawno strach i stanowiąca złowrogą przestrożę przed totalitarną władzą, przekształcona została w niemal całkowicie pozbawiony złych i niepokojących skojarzeń emblemat tak bardzo dziś pożądanego sukcesu w globalnym spektaklu wojeryzmu i ekshibicjonizmu⁴. W dzisiejszym, nasyconym mediami świecie orwellowski antybohater nie jest już postrzegany i interpretowany przede wszystkim jako ucieleśnienie groźby totalnej, wszechobecnej, niepowstrzymanej, bezwzględnej i opresyjnej kontroli społeczeństwa, realizowanej poprzez ingerencję w najbardziej intymne sfery prywatnego życia wszystkich obywateli. Miejsce związanych z nim obaw zajęło podsycane zarówno przez tradycyjne media, przede wszystkim telewizję, jak i (a dzisiaj raczej głównie) przez media społeczne, pragnienie choćby chwilowego zaistnienia na scenie ogólnoswiatowego medialnego spektaklu. Masowa kultura widzów dostarcza licznych usprawiedliwień dla panoptycznej obserwacji. Z jednej strony nadzór i kontrola zostały utożsamione z wojerystyczną, lecz już nie postrzeganą jako patologiczna, przyjemnością, z drugiej zaś ekshibicjonistyczne wystawienie na widok publiczny straciło niemal całkowicie odcień dewiacji psychicznej, stając się powszechnie praktykowaną strategią autopromocji. Zapoczątkowany przez *reality TV* proces osławiania Wielkiego Brata i oddemonizowania nadzoru i kontroli zyskał pełną realizację w dobie mediów społecznych, opartych na zasadzie „*esse est percipi*” oraz praktyce stałej technologicznej obserwacji, usprawiedliwianej dogmatem o wolności konsumenckiej, związanej z nieustanną obecnością *on-line*. Sieciowa ekonomia liberalna bazuje bowiem na „utożsamieniu poddawania się nadzorowi z autoekspresją i samowiedzą”⁵.

Tendencja do rozrywkowego oswojenia Wielkiego Brata, najbardziej charakterystyczna dla ostatniej dekady minionego wieku, zyskała ponury kontrapunkt w reakcjach na ataki terrorystyczne z 11 września 2001 roku oraz

³ George Orwell, *Rok 1984*, Warszawa 1986.

⁴ Nowa interpretacja postaci Wielkiego Brata oraz samej kategorii nadzoru w mediach i szerzej w kulturze popularnej wiązana jest przez licznych badaczy z upowszechnieniem *reality television*, które znalazło wyraz w rosnącej na przełomie XX i XXI wieku popularności programów takich, jak: wprowadzone przez MTV *The Real World* oraz *Road Rules* (1997), *Survivor* (1997) a przede wszystkim *Big Brother* (1999). Emisja pierwszego sezonu tego ostatniego programu i błyskawiczne rozpowszechnienie formatu na całym świecie uznawane są za moment, w którym, jak pisze Mark Andrejevic: „Wielki Brat zostaje ponownie wprowadzony do obiegu nie jako symbol całego zła związanego z nadzorem, ale jako popularny format gry telewizyjnej, ośmieszając ideę, że nieustanny monitoring może być w jakikolwiek sposób przerażający” (zob.: Mark Andrejevic, *Reality TV. The Work of Being Watched*, Lanham, Oxford 2004, s. 96). Na temat znaczenia popularności *reality television* dla powszechnego rozumienia nadzoru i kontroli zobacz też: Clay Calvert, *Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*, Buldre, Oxford 2000; Rachel E. Dubrofsky, *Surveillance on Reality Television and Facebook: From Authenticity to Flowing Data*, „Communication Theory” 2011, vol. 21 (2), s. 111–129; Karyn Riddle, J.J. De Simone, *A Snooki Effect? An Exploration of the Surveillance Subgenre of Reality TV and Viewers' Beliefs About the „Real” Real World*, „Psychology of Popular Media Culture” 2013, vol. 2, nr 4, s. 237–250; James Wong, *Reality TV, Big Brother and Foucault*, „Canadian Journal of Communication” 2001, vol. 26, nr 4. Wersja on-line: <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/1252/1247> [dostęp: 12.2017].

⁵ M. Andrejevic, *Reality TV...*, s. 97.

szereg późniejszych aktów terroru. Jak zauważa David Lyon, choć „nadzór jest zawsze zjawiskiem ambiwalentnym, w którym opieka i kontrola pozostają w nieustannym napięciu”, upadek nowojorskich wież World Trade Center przyczynił się do „przesunięcia wahadła w stronę kontroli”⁶. Poszukując remedium, które pozwoliłoby wyeliminować, a przynajmniej do pewnego stopnia okiełznać niszczycielską siłę terrorystycznego wirusa, rządy Stanów Zjednoczonych i większości krajów Zachodu, a za nimi niemal wszystkie, także co najmniej dalekie od demokratycznych standardów państwa zdecydowały się na radykalne zaostrzenie regulacji prawnych oraz praktyk związanych z inwigilacją, monitoringiem i kontrolą społeczną, kładąc nacisk na bezpieczeństwo publiczne kosztem indywidualnych swobód obywatelskich i ochrony prywatności⁷. W procesie tym szczególnie ważne miejsce zajmował rozwój różnorodnych form nadzoru elektronicznego, których działanie opiera się w głównej mierze na monitoringu i kontroli sieci teleinformatycznych – przede wszystkim Internetu oraz sieci telefonii komórkowej. Powszechnie utożsamiane z nadzorem systemy kamer przemysłowych (CCTV), wykorzystywane do wizualnej obserwacji, uzupełnione zostały o narzędzia, służące do inwigilacji sieci komputerowych i telekomunikacyjnych, kontroli ruchu w Internecie, monitorowania, składowania i przetwarzania danych, przemierzających nieustannie autostrady informacyjne, a także o technologie biometryczne, wykorzystujące biologiczne ciało jako podstawowe i najpewniejsze źródło informacji. Medialny synoptykon⁸ zyskał tym samym rewera w postaci „cyfrowego panoptikonu”⁹, zaś w centrum dyskursu nauk humanistycznych znów na plan pierwszy wysunęły się pytania, dotyczące relacji między sferą publiczną a prywatną, granic indywidualnej wolności jednostki, wpływu technologii nadzoru na tożsamość oraz zdolność jednostek i grup społecznych do samostanowienia, segregacji społecznej o charakterze rasowym, etnicznym, płciowym, religijnym

⁶ David Lyon, *Surveillance after September 11*, Cambridge 2003, s. 11.

⁷ Początkiem tego procesu był wprowadzony w październiku 2001 roku przez rząd USA tzw. *Patriot Act*, którego pełny tytuł brzmiał: „Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act of 2001”.

⁸ Pojęcie to wprowadzone zostało do badań nad nadzorem przez Thomasa Mathiesena. Zauważa on, iż panoptyczny model nadzoru, oparty na obserwacji wielu ludzi przez stosunkowo niewielką grupę „strażników”, uzupełniony został w dobie *reality TV*, a przede wszystkim Internetu, o nową formę powszechnego nadzoru, która polega na obserwacji wyselekcjonowanej grupy celebrytów medialnego spektaklu nadzoru przez masową widownię. Koncepcja Mathiesena została szerzej omówiona w następnym rozdziale (zob. Thomas Mathiesen, *The viewer society. Michel Foucault's „Panopticon” revisited*, „Theoretical Criminology” 1997, nr 1 (2), s. 215–234).

Znaczenie koncepcji Mathiesena dla badań nad nadzorem stanowi przedmiot refleksji wielu autorów (zob.: Gary T. Marx, *A Tack in the Shoe: Neutralizing and Resisting the New Surveillance*, „Journal of Social Issues” 2003, nr 59 (2), s. 369–90; Kevin D. Haggerty, *Tear Down the Walls: On Demolishing the Panopticon*, [w:] *Theorizing Surveillance: The Panopticon and Beyond*, D. Lyon (red.), Cullompton 2006, s. 23–45; David Lyon, *911, Synopticon, Scopophilia*, [w:] *The New Politics of Surveillance...*, s. 199–224; Kevin D. Haggerty, Dean Wilson, Gavin J. D. Smith, Areon Doyle, *Revisiting the synopticon: Reconsidering Mathiesen's 'The Viewer Society' in the age of Web 2.0*, „Theoretical Criminology” 2011, vol. 15, nr 3, s. 283–299).

⁹ Cyfryzacja nadzoru uznawana jest przez licznych badaczy za najbardziej znaczące i charakterystyczne dla współczesności przekształcenie, czy raczej rozwinięcie koncepcji Michela Foucaulta. Problematyka ta stanowi zasadniczy temat kolejnego rozdziału.

i ekonomicznym, ale też politycznym oraz wynikających z niej rozlicznych form dyskryminacji, a także *last but not least* granic instytucjonalnej, państwowej oraz prywatnej inwigilacji i kontroli społeczeństwa. Wzrost zainteresowania tymi zagadnieniami doprowadził z jednej strony do gwałtownego rozwoju *surveillance studies* – interdyscyplinarnej dziedziny naukowej, zakorzenionej wprawdzie w naukach społecznych, jednak współcześnie, wraz z rozwojem praktyk nadzoru oraz powstawaniem wciąż nowych technologii, służących monitoringowi, kontroli i inwigilacji wszelkich aktywności człowieka, ale też procesów zachodzących w przyrodzie, łączących refleksję socjologiczną z naukami humanistycznymi, przyrodniczymi i technicznymi¹⁰. Z drugiej strony natomiast przyczynił się do szerokiego zaistnienia problematyki nadzoru w społecznej świadomości i rozwoju licznych inicjatyw¹¹, zmierzających do ujęcia praktyk nadzoru w ramy legislacyjne, które pozwoliłyby na ograniczenie niepokohowanej ich ekspansji. Ekspansji motywowanej politycznie, ale też uzasadnianej względami ekonomicznymi, dokonującej się w atmosferze moralnej paniki oraz hysterii, związanej z „wojną z terroryzmem”, podsyconej przez media i populistycznych graczy politycznych wszelkiego autoramentu. O ile zatem dramat 11 września 2001 roku wykorzystany został jako usprawiedliwienie dla rozwoju powszechnego technologicznego nadzoru w imię bezpieczeństwa publicznego, o tyle wraz z upływem lat oraz kolejnymi ekscesami nadzoru i ujawnianymi skandalami, wynikającymi z nieuzasadnionego użycia, czy wręcz bezprawnego nadużywania technologii monitoringu, inwigilacji i kontroli, w społeczeństwach państw demokratycznych dojrzało przeświadczenie, iż bezwzględna walka z terroryzmem prowadzić może wprawdzie do zwiększenia bezpieczeństwa publicznego, ale też stwarza zagrożenia dla podstawowych swobód obywatelskich i podstawowych praw człowieka¹².

W debacie nad nadzorem istotne miejsce zajmuje sztuka. Kanoniczne pozycje literackie, jak: *Rok 1984* George’a Orwella czy *Proces*, a przede wszystkim *Zamek* Franza Kafki oraz *My* Eugeniusza Zamiatina, które Mike Nellis określa wręcz mianem „*ur-surveillance novels*”¹³, kreśliły ponury obraz społeczeństwa

¹⁰ Na temat historii, rozwoju i współczesnego stanu badań nad nadzorem (zob. m. in.: David Lyon, *Surveillance Studies. An Overview*, Cambridge 2007; David Lyon, Kevin D. Haggerty, Kristine Ball, *Introducing surveillance studies*, [w:] *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, K. Ball, K.D. Haggerty, D. Lyon (red.), London, New York 2014, s. 1–12; K. D. Haggerty, R. V. Ericson, *The New Politics of Surveillance...*, s. 3–34).

¹¹ Przykładem takiej inicjatywy w Polsce jest Fundacja Panoptykon. <https://panoptykon.org/> [dostęp: 11.2017].

¹² Choć od momentu wprowadzenia *Patriot Act* liczne były krytyczne głosy wskazujące na zagrożenia dla wolności, a przede wszystkim prywatności w związku z wprowadzeniem drastycznych rozwiązań prawnych, punktem zwrotnym w debacie nad zasadnością i skutecznością tak pojmowanej walki z terroryzmem okazało się ujawnienie przez byłego współpracownika amerykańskiej Agencji Bezpieczeństwa Narodowego (NSA – National Security Agency) Edwarda Snowdena licznych tajnych dokumentów, ukazujących skalę nadzoru elektronicznego w Stanach Zjednoczonych i krajach Unii Europejskiej (zob. Glenn Greenwald, *Snowden. Nigdzie się nie ukryjesz*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 2014; Luke Harding, *Polowanie na Snowdena*, tłum. A. Wyszogrodzka-Gaik, K. Roslan i inni, Warszawa 2014).

¹³ Mike Nellis, *Since Nineteen Eighty Four: representations of surveillance in literary fiction*, [w:] *New Directions in Surveillance and Privacy*, B.J. Goold, D. Neyland (red.), Cullompton 2009.

totalnej inwigilacji. W podobnym duchu utrzymanych jest wiele powstających współcześnie filmowych wizji nieodległego społeczeństwa totalnego nadzoru, takich jak: *Wróg publiczny* (1998) Tony'ego Scotta, *Gattaca – Szok przyszłości* (1997) Andrew Niccola, *Raport mniejszości* (2002) Stevena Spielberga, czy *Transcendencja* (2014) Wally'ego Pfistera. Medialny synoptykon znalazł natomiast odzwierciedlenie choćby w obrazie Petera Weira *Truman Show* (1998)¹⁴. O ile kino popularne uczyniło kwestie inwigilacji i kontroli jednymi z najczęściej podejmowanych tematów na przełomie XX i XXI wieku, o tyle sztuki medialne (w początkowym okresie przede wszystkim sztuka wideo) eksplorowały ten obszar co najmniej od połowy lat sześćdziesiątych. Istotnym czynnikiem, skłaniającym artystów do refleksji nad technologicznym nadzorem, była tożsamość wykorzystywanych technologii. Fakt ten dotyczy przede wszystkim sztuki wideo, która w pierwszym okresie rozwijała się głównie w oparciu o systemy wideo w obiegu zamkniętym, czyli tak dobrze znane z dzisiejszych miast systemy monitoringu wizualnego CCTV. Klasyczne instalacje wideo Bruce'a Naumana, Petera Campusa, Dana Grahama czy Petera Weibela powstawały w oparciu o technologie inwigilacji traktowane jako narzędzia artystycznej kreacji, ale zarazem ustanawiały zręby dyskursu nad cywilizacją technologicznego nadzoru¹⁵. Problematyka ta obecna była także niemal od samego początku w sztuce korzystającej z interaktywnych technologii cyfrowych. Tym bardziej że – jak zauważa Ryszard W. Kluszczyński¹⁶ – teoretyczny dyskurs o sztuce interaktywnej i samej interaktywności, jak i praktyki artystyczne oscylowały zawsze pomiędzy ujęciem, które podkreśla emancypacyjną funkcję technologii interaktywnych, a koncepcjami wskazującymi, że gwarantowana technologicznie algorytmiczna interaktywność zawsze związana jest z ograniczeniem wolności i sprawczości użytkowników, gdyż z zasady opiera się na stałym monitoringu i kontroli ich aktywności. Tylko w ten sposób możliwe jest bowiem ustanowienie efektywnego

¹⁴ Zróżnicowane ujęcia nadzoru w literaturze, filmie i w kulturze popularnej to jeden z istotnych tematów w obszarze *surveillance studies* (zob.: Gary T. Marx, *Electric Eye in the Sky: Some Reflections on the New Surveillance and Popular Culture*, [w:] *Computers, Surveillance and Privacy*, D. Lyon and E. Zureik (red.), Minneapolis 1996, s. 193–236; Catherine Zimmer, *Surveillance Cinema*, New York 2015; John Macgregor Wise, *Surveillance and Film*, London 2016; Vincent Casaregola, *Who „Screens” Security?: Cultures of Surveillance in Film*, [w:] *Ethical Issues and Citizen Rights in the Era of Digital Government Surveillance*, R.A. Cropf, T.C. Bagwell (red.), Harsbey 2016, s. 57–76; Anders Albrechtslund, Lynsey Dubbeld, *The Plays and Arts of Surveillance: Studying Surveillance as Entertainment*, „Surveillance & Society” 2005, vol. 3, nr 2/3, 216–221).

¹⁵ Szeroką panoramę sztuki, korzystającej z technologii nadzoru przedstawiono podczas wystawy „CTRL [SPACE]” zrealizowanej w Karlsruhe w 2002 roku. Zaprezentowane na niej prace i towarzyszący wystawie katalog stanowią znaczący wkład w rozwój badań nad sztuką, podejmującą problem nadzoru technologicznego. Choć zrealizowana już w nowym millenium wystawa prezentowała stosunkowo mało prac bazujących na technologiach cyfrowych, skupiając się przede wszystkim na projektach artystycznych podejmujących kwestię monitoringu wizualnego. Zagadnienie wykorzystania CCTV w sztuce wideo omówione zostało także w obszernej i wnikliwej monografii autorstwa Slavko Kacunko (zob.: *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, U. Frohne, T.Y. Levin, P. Weibel (red.), Karlsruhe 2002; Slavko Kacunko, *Closed Circuit Videoinstallationen*, Berlin 2004).

¹⁶ Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 184–187.

sprzężenia zwrotnego w interakcji człowiek–komputer, co znajduje wyraz także w określającym obszar badań nad komunikacją człowiek–maszyna słowie cybernetyka (gr. κυβερνήτης kybernetes, sternik; zarządca’ od κυβερνᾶν kybernán, ‘sterować, kontrolować’).

Nie może dziwić zatem fakt, iż kwestie nadzoru i kontroli podejmowane są w różnych ujęciach przez wielu artystów, korzystających z narzędzi cyfrowych – z jednej strony społeczeństwo nadzoru i kontroli oraz same technologie stają się współcześnie tematem coraz większej liczby prac artystycznych, z drugiej wielu artystów nie tylko problematyzuje nadzór i kontrolę poprzez uczynienie tych zagadnień tematem swych prac, lecz także przez korzystanie w praktyce artystycznej z urządzeń służących ich sprawowaniu. Fakt ten znajduje też odzwierciedlenie w nazewnictwie stosowanym przez teoretyków i historyków sztuki, którzy do swego słownika coraz częściej włączają takie określenia jak *artveillance* (co przetłumaczyć można jako „nadzór przez sztukę”) oraz bardziej ogólną kategorię *surveillance art* (sztuka nadzoru)¹⁷. Wprawdzie, jak zauważa Andrea Mubi Brighenti¹⁸, trudno mówić o istnieniu odrębnego nurtu czy choćby szerszego ruchu artystycznego, który można by określić takim mianem, jednak nie sposób nie zauważyć, iż zainteresowanie artystów tematyką nadzoru i kontroli wciąż wzrasta.

W tym miejscu warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że artystyczne ujęcia społeczeństwa nadzoru i kontroli utrzymane są często w duchu okulocentryzmu i skupiają się przede wszystkim na analizie praktyk i technologii nadzoru operujących w domenie wizualności. Dotyczy to także najbardziej spektakularnych prezentacji sztuki nadzoru w kontekście instytucjonalnym – galeryjnym i muzealnym. Zwracają na to uwagę Katherine i David Barnard-Wills¹⁹, jako przykłady podając najważniejsze i najbardziej obszerne prezentacje sztuki poświęconej nadzorowi i kontroli, jak wspomniana już wcześniej wystawa *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* z 2002 roku czy *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera* z roku 2010. Może to dziwić, gdyż współcześnie nadzór w coraz większym stopniu prowadzony jest za sprawą technologii post-wizualnych i polega nie tylko na obserwacji wyglądu fizycznej przestrzeni, ale dotyczy także, a może przede wszystkim, zarówno wirtualnej przestrzeni informacyjnej (*dataveillance*), jak i pozawizualnych aspektów przestrzeni fizycznej (geolokalizacja czy nadzór biometryczny skupiony na wewnętrznych parametrach ciała). Jak pisze Timothy Druckrey w tekście załączonym zresztą do katalogu wystawy *CTRL [SPACE]*:

¹⁷ Zob.: Andrea M. Brighenti, *Artveillance: At the Crossroads of Art and Surveillance*, „Surveillance & Society” 2010, nr 7 (2), s. 175–186; Alan R. Ingram, *Making geopolitics otherwise: artistic interventions in global political space*, „The Geographical Journal” 2011, vol. 177, nr 3, s. 218–222; Katherine Barnard-Wills, David Barnard-Wills, *Invisible Surveillance in Visual Art*, „Surveillance & Society” 2012, nr 10 (3/4), s. 204–214; Elise Morrison, *Surveillance society needs performance theory and arts practice*, „International Journal of Performance Arts and Digital Media” 2015, vol. 11, nr 2, s. 125–130; Elise Morrison, *Discipline and Desire: Surveillance Technologies in Performance*, Ann Arbor 2016.

¹⁸ A.M. Brighenti, *Artveillance...*, s. 176.

¹⁹ K., D. Barnard-Wills, *Invisible...*, s. 204–205.

czysto wizualna panoptyczna przestrzeń współczesnej kultury przekształca się w przestrzeń post-optyczną, w której obserwacja szybko ustępuje miejsca systemom gromadzenia informacji, bazom danych oraz próbkowaniu biologicznemu i chemicznemu²⁰.

Co prawda, w ostatnim czasie projekty artystyczne, ukazujące pozawizualne aspekty nadzoru coraz częściej uwzględniane są podczas istotnych prezentacji współczesnych sztuk medialnych²¹ i wzrasta też stopniowo zainteresowanie teoretyków tego rodzaju praktykami artystycznymi²². Jednak zważywszy na skalę post-optycznego nadzoru i jego trudny do zanegowania wpływ na kształt współczesnej kultury i społeczeństwa, a także biorąc pod uwagę ilość powstających prac artystycznych, podejmujących problematykę *dataveillance* czy nadzoru biometrycznego oraz wykorzystujących technologie służące nie-wizualnemu monitoringowi, kontroli i nadzorowi, trudno oprzeć się wrażeniu, iż wciąż zauważalny jest brak w miarę całościowych ujęć relacji między kulturą nadzoru, w dobie technologii cyfrowych, a sztukami medialnymi. Konstatacja ta stanowi podstawową przyczynę powstania tej książki.

Celem książki jest zbadanie, w jaki sposób zastosowanie nowych technologii nadzoru i kontroli wpływa na rozwój sztuki nowych mediów zarówno od strony warsztatowej, tematycznej, jak i teoretycznej. Jednocześnie analizie poddane zostaną strategie i taktyki artystyczne, przy pomocy których problematyzowane jest miejsce tychże technologii we współczesnym krajobrazie kulturowym. Analiza przeobrażeń różnych form sztuki mediów cyfrowych powiązanych, czy wręcz determinowanych przez zastosowanie coraz nowszych narzędzi, służących nadzorowi i kontroli, pozwoli równocześnie na ukazanie ewolucji społeczeństwa i kultury, a także analizę zmian społecznej percepcji i waloryzacji fenomenu nadzoru – od benthamowskiego modelu represyjnego, opisanego artystycznie w kanoniczny wręcz sposób przez George’a Orwella

²⁰ Timothy Druckrey, *Secret Agents, Security Leaks, Immune Systems Spore Wars...*, [w:] *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, s. 156.

²¹ Stosunkowo obszerna panorama sztuki nadzoru zaprezentowana została podczas edycji festiwalu Ars Electronica z 2007 zatytułowanej *Goodby Privacy*. Przykładami wystaw z ostatnich lat poświęconych problematyce nadzoru były m. in.: *Nothing to Hide? Art, Surveillance, and Privacy*, Real Art Ways, Hartford, Connecticut; *Border Cultures: Part Three (security, surveillance)*, 2015, Art Gallery of Windsor, Windsor, ON; *Cyber Surveillance in Everyday Life: An Art Exhibition* 2011, InterAccess Gallery, Toronto, ON; *Covert Operations: Investigating the Known Unknowns*, 2015, Scottsdale Museum of Contemporary Art, Arizona; *Watching You, Watching Me*, 2015, Open Society Foundations–New York; *The Glass Room*, 2016, Nolita, New York.

²² Por. przypis nr 14. Warto zauważyć, iż problematyka nadzoru i sztuki nadzoru podejmowana była przez szereg polskich badaczy cyberkultury i sztuki nowych mediów (zob.: Anna Nacher, *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Kraków 2016; Anna Nacher, *Przestrzeń post-panoptikonu – od Digital Earth do Google Maps*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2009, nr 1 (5), s. 152–163; Anna Nacher, *Postpanoptyzm w przestrzeni gęstej informacyjnie: locative media jako media taktyczne*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 2 (60), s. 136–151; Ewa Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016; Ewa Wójtowicz, *Jak stać się niewidzialnym? Sztuka wobec inwigilacji*, „Ekran” 2014, nr 22 (6), s. 16–18; Ewa Wójtowicz, *Prywatny panoptikon 2.0 – autoprezentacja a kreacja artystyczna*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 2 (60), s. 167–175; R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna...*, Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.

w połowie minionego wieku i wprowadzonego następnie do kanonu nauk o kulturze przez Michela Foucaulta w latach siedemdziesiątych, po współczesne jego modyfikacje, które znajdują wyraz w rozwoju dwóch tendencji „oswajania” problematyki *surveillance*. Z jednej strony dokonuje się ich racjonalizacja poprzez wykorzystanie retoryki uzasadnionego ograniczenia wolności jednostki na rzecz bezpieczeństwa publicznego. Równocześnie postępuje proces ich neutralizacji przez umiejscowienie w kontekście przemysłu rozrywkowego, czego przykładem jest wspomniana już na wstępie popularność telewizyjnych programów typu *Big Brother* czy też współcześnie zdecydowanie bardziej powszechny i znaczący fenomen „internetowego ekshibicjonizmu”, charakterystycznego dla mediów społecznych, który objawia się w różnych postaciach: od kultury *webcamów* przez popularność blogów, aż po fenomen *selfie* i szerzej obsesyjną wręcz potrzebę fotograficznej oraz audiowizualnej rejestracji i publikacji wszelkich, najbardziej nawet banalnych sytuacji życia codziennego.

Sztuka mediów cyfrowych i elektronicznych odgrywa istotną rolę w naznaczonym ambiwalencją i wewnętrznymi sprzecznościami krajobrazie współczesnej kultury nadzoru. Technologie służące monitorowaniu, inwigilacji i kontroli są powszechnie wykorzystywanymi narzędziami artystycznej kreacji, zaś problematyka nadzoru i kontroli stanowi kanon tematyczny nowoczesnej sztuki. Szczególnie interesujące wydają mi się jednak te działania artystyczne, które wiążą się z dekonstrukcją i subwersją zarówno ideologii i praktyk cyfrowego nadzoru, jak i krytyczną analizą mitów, przesądów i powszechnych przekonań, dotyczących wszechobecnego nadzoru. Przyjmując postać krytycznej refleksji sztuka „nadzoruje” i „kontroluje” społeczeństwo nadzoru i kontroli, kreśląc zasadnicze rysy jego obrazu. Równolegle, w obrazie tym ujawnione zostają skrywane, niejasne, niewidzialne na pierwszy rzut oka wymiary kultury nadzoru, co przynajmniej może przyczynić się do wzrostu samoświadomości społeczeństwa. Fakt ten podkreśla Peter Weibel, posługując się zaproponowanym przez Jean-François Lyotarda²³ nowym określeniem powinności artysty. Austriacki artysta i teoretyk wskazuje, że modernistyczna strategia artystyczna, która opierała się na przeświadczeniu, że misją artysty jest odkrywanie ukrytych wymiarów rzeczywistości, przestaje być adekwatna w odniesieniu do świata płynnych, zapośredniczonych technologicznie tożsamości. W ponowoczesnym świecie rolą artysty jest wskazywanie, że w tym, co pozornie absolutnie widzialne, pozostają szczeliny niewidzialnego.

[Artyści] nie działają jako agenci totalnej kontroli, którzy pragną wyeliminować ostatnie resztki tego, co niewidzialne, lecz ich praca powinna mieć charakter bardziej analityczny i skupiać się na wskazywaniu, że królestwo widzialności nie jest nieograniczone i że istnieją nieusuwalne jej granice²⁴.

Artysta nie objawia, lecz problematyzuje, nie jest wizjonerem, lecz skrupulatnym obserwatorem i interpretatorem, jego zadanie polega przede wszystkim na podważaniu oczywistości i obnażaniu stereotypów.

²³ Jean-François Lyotard, *Immaterialität und Postmoderne*, Merve Verlag, Berlin 1985.

²⁴ P. Weibel, *Pleasure and the panoptic principle*, [w:] *CTRL [SPACE]...*, s. 209.

Postrzegana w tej perspektywie sztuka, korzystająca z nowych mediów może być rozumiana jako swoiste laboratorium, w którym uwaga skupiona zostaje na nowych, niestandardowych możliwościach wykorzystania innowacji technologicznych, ale równocześnie, i ten aspekt kreacji artystycznej pragnę uczynić przedmiotem wnikliwej analizy, na potencjalnych i aktualnych efektach powszechnego wykorzystania tychże technologii. Ich aplikacje w obszarze sztuki prowadzą bowiem, z jednej strony, do przekształcenia paradygmatu estetycznego, z drugiej jednak wiążą się z krytycznym namysłem i analizą kulturowych uwarunkowań technologii, ale też wpływu, jaki jej rozwój wywiera na przeobrażenia współczesnego społeczeństwa i kultury. Krytyczna refleksja nad technologią wydaje się tym bardziej niezbędna, iż korzystając z dobrodziejstw, jakie oferują coraz bardziej zaawansowane maszyny, a w szczególności maszyny cyfrowe, wykazujemy tendencję do pomijania ich ideologicznego wymiaru. Stając się niewidzialnymi, jak zauważał już u progu rewolucji komputerowej Neil Postman, technologie skrywają jednocześnie leżącą u ich genezy, wpisaną w nie immanentnie i działającą w ukryciu wraz z ich użytkowaniem ideologię, światopogląd twórców i propagatorów technologii, ich intencje, pragnienia i wyobrażenia, dotyczące kształtu świata, społeczeństwa, kultury²⁵. Dlatego żadna technologia nie jest neutralna, lecz zawsze polityczna i z polityką związana, a w konsekwencji kształtuje, nawet jeśli nie jest to na pierwszy rzut oka oczywiste i nawet gdy tego procesu sobie nie uświadamiamy, określone społeczno-polityczne środowisko życiowe²⁶.

Obserwacja ta jest jak najbardziej aktualna w odniesieniu do współczesnego nadzoru cyfrowego, który staje się coraz bardziej niewidoczny, gdyż wpisany jest immanentnie we wszystkie niemal cyfrowe interaktywne urządzenia, z których korzystamy na co dzień – poczynając od telefonów komórkowych, przez Internet, a szczególnie Web 2.0, paszport biometryczny, interaktywny telewizor czy inteligentny dom. Nadzór i kontrola, choć nie stanowią podstawowej funkcjonalności tych technologii, są jednak warunkiem ich poprawnego działania. Współcześnie procedury nadzoru i kontroli nie są realizowane jedynie za sprawą przeznaczonych do tego celu i tym samym łatwo identyfikowalnych urządzeń, takich jak kamery monitoringu miejskiego czy wykrywające metal bramki. Najbardziej skuteczne technologie nadzoru to takie, które są niewidoczne i ciche (*silent technologies*), a taka ich specyfika, z jednej strony utrudnia ich społeczną percepcję i kontrolę, z drugiej zaś sprawia, że wpisane w nie mikro-polityki stają się powszechne i przyjmowane są jako naturalne i oczywiste²⁷.

Z tych właśnie względów znaczące partie tekstu poświęcone zostaną analizie zróżnicowanych praktyk artystycznych, przynoszących krytyczną refleksję przede wszystkim nad problemami o charakterze ogólnokulturowym, które

²⁵ Neil Postman, *Technopol. Triumf technologii nad kulturą*, tłum. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 1995.

²⁶ Por.: Langdon Winner, *Do Artefacts Have Politics?*, „Daedalus” 1980, vol. 109, nr 1, s. 121–136; Bruno Latour, *Technology is society made durable*, [w:] *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*, J. Law (red.), London 1991, s. 103–131.

²⁷ Lucas D. Introna, David Wood, *Picturing Algorithmic Surveillance: The Politics of Facial Recognition Systems*, „Surveillance & Society” 2004, nr 2 (2/3), s. 177–198.

powiązane są z kontekstem psychologicznym, społecznym, a także politycznym. Badanie sztuki nowych mediów to w dużej mierze analiza sposobów kreatywnego wykorzystania, przetworzenia, re-funkcjonalizacji i re-kontekstualizacji technologii, zarówno tych, które dostępne są przeciętnemu użytkownikowi, jak i bardziej specjalistycznych. W ten sposób dokonuje się proces ujawnienia, odmitologizowania i dekonstrukcji logiki w nie wpisanej i rządzącej nimi od wewnątrz. Dyskurs metaartystyczny jest bowiem w przypadku sztuki nowych mediów nierozzerwalnie powiązany z dyskursem metakulturowym, gdyż otwieranie „czarnej skrzynki technologii” to zarazem badanie czynników, które w sposób istotny kształtują kulturę.

Powyżej przedstawione argumenty skłoniły mnie do poświęcenia znaczącej części książki na analizę i interpretację tych działań artystycznych, których autorzy proponują krytyczny dyskurs, podejmując próby dekonstrukcji czy demistyfikacji powszechnych mitów, dotyczących zastosowania technologii nadzoru. Sztuka o charakterze krytycznym, stojąca w skrajnej opozycji do komercyjnych i rozrywkowych sposobów wykorzystania tychże technologii, staje się obszarem wnikliwej analizy zróżnicowanych form nadzoru, poddaje krytycznemu namysłowi specyficzną logikę, leżącą u podstaw tego typu praktyk, inicjuje dyskurs nad społeczną świadomością i stosunkiem społeczeństwa do upowszechnienia a często banalizacji technologicznego nadzoru. Co istotne, dyskurs artystyczny daje możliwość ukazania różnorodnych stanowisk interpretacyjnych i, choć nie jest wolny od kontrowersji, pozwala uniknąć dogmatyzmu i zachować pluralistyczną równowagę stanowisk. Fakt ten jest tym istotniejszy, iż w dobie „wojny z terroryzmem” w debacie nad problemami bezpieczeństwa i swobód obywatelskich ścierają się ze sobą, w często radykalny sposób, retoryka liberalna i konserwatywna. Analiza praktyk artystycznych, korzystających z elektronicznych narzędzi nadzoru i stawiających w centrum zainteresowania dialektyczną relację między dążeniem do poszerzenia obszarów wolności i chęcią ustanowienia efektywnej, gwarantującej bezpieczeństwo obywatelom kontroli, pozwoli na ukazanie złożonego krajobrazu kulturowego początku XXI wieku przesyczonego technologicznym nadzorem. Perspektywa ta umożliwia także interpretację najważniejszych tendencji rozwojowych zarówno w sztuce nowych mediów, jak i w badaniach nad kulturą społeczeństwa informacyjnego w coraz większym stopniu stającego się także społeczeństwem powszechnego nadzoru.

Istotnym zadaniem, które podjęte zostaje w książce, jest także próba syntetycznej systematyzacji teoretycznego dyskursu nad wpływem technologii nadzoru na sztukę i kulturę. Przedstawia ona z jednej strony systematyczne i krytyczne opracowanie teoretycznego dyskursu nad problematyką nadzoru i wpływem technologii nadzoru na przemiany społeczne i kulturowe, ze szczególnym uwzględnieniem tych nurtów w obrębie *surveillance studies*, które skupiają się na krytycznej analizie wpływu technologii cyfrowych na kształtowanie praktyk nadzoru i kontroli w sieciowym społeczeństwie informacyjnym. Z drugiej dokumentuje te dziedziny sztuki współczesnej, w których technologie nadzoru są wykorzystywane i zarazem poddawane krytycznej analizie, jako istotny czynnik kształtujący współczesny świat.

ROZDZIAŁ 1. TEORIE NADZORU W DOBIE TECHNOLOGII CYFROWYCH

Od społeczeństwa dyscyplinarnego do społeczeństwa kontroli

Formułując teorię społeczeństwa dyscyplinarnego¹ Michel Foucault wykorzystał zaproponowany przez Jeremy'ego Benthama², lecz nigdy nie zrealizowany w materialnej postaci projekt doskonałego więzienia – panoptikonu – jako konceptualny model kultury w dobie modernizmu³. Oświeceniową koncepcję architektoniczną uznał za diagram filozofii kultury, społeczeństwa, władzy, w którym zapisane zostały idee racjonalnego zarządzania społeczeństwem w oparciu o mechanizmy podziału, klasyfikacji i hierarchizacji poszczególnych jednostek i grup społecznych. Specyficzna dla więzienia aranżacja przestrzeni i czasu, ustanawiająca hierarchiczną relację zależności między obserwującymi a obserwowanymi w oparciu o nieproporcjonalną dystrybucję spojrzenia, gwarantować miała z jednej strony całkowitą transparentność życia nadzorowanych, z drugiej zaś anonimowość nadzorców. W efekcie w miejsce faktycznego i bezpośrednio manifestowanego zewnętrznego oddziaływania na osadzonych, pojawia się zjawisko samokontroli, samou(ja)zmienia i autodyscypliny, stanowiące odpowiedź na nieustanną potencjalność nadzoru. Najważniejszym efektem panoptikonu jako maszyny władzy miała być produkcja porządku społecznego nie na drodze zewnętrznego przymusu, choć stanowił on zarazem tło, jak i gwarancję pomyślnego przebiegu procesu normalizacji, lecz poprzez wpisana w egzystencję jednostki samokontrolę. Panoptyczna władza, oparta na nieusuwalnej i stałej potencjalnej obecności kontrolującego spojrzenia, bezwzględnie penetrującego wszystkie zakątki życia wszystkich członków społeczeństwa, nie miała być egzekwowana na drodze bezpośrednio manifestowanej siły, lecz sprawowana na mocy internalizacji przymusu w postaci samodyscypliny.

¹ Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1998.

² Jeremy Bentham, *The Panopticon Writings*, M. Bozovic (red.), London 1995.

³ Znaczenie nadzoru dla modernizmu obok Foucaulta podkreślają także m.in. Anthony Giddens i James R. Beniger. Zob.: Anthony Giddens, *A Contemporary Critique of Historical materialism*, vol. 1, *Power, Property and the State*, Berkeley 1981; Anthony Giddens, *A Contemporary Critique of Historical Materialism*, vol. 1 *The Nation-State and Violence*, Berkeley 1985; James R. Beniger, *The Control Revolution: Technological and Economic Orgins of the Information Society*, Cambridge, Mass. 1986.

Zasadnicza teza *Nadzorować i karać* dotyczyła nierozzerwalnego powiązania władzy, dyscypliny i kary. Splot ten znalazł wizualną realizację w modelu idealnego więzienia zaprojektowanym przez Jeremy'ego Benthama, jednak odnosił się do szeregu instytucji, zarówno o charakterze korekcyjnym, jak i produkcyjnym, które wyznaczały kręgosłup dyscyplinarnego społeczeństwa: szkoły, zakładu psychiatrycznego, armii z poboru i fabryki. Wszystkie łączył wspólny cel – wykształcenie stabilnego porządku społecznego, opartego na segregacji, separacji, klasyfikacji i hierarchizacji. Proces dyscyplinowania dotyczył wszystkich i dokonywał się w oparciu o stałe, niezmiennie, uniwersalne kryteria, których przestrzeganie wymuszane było groźbą namacalnie odczuwalnej i nieuniknionej kary. Co jednak istotne, uniwersalny charakter tego porządku nie wynikał z powszechnej akceptacji przyjętych zasad, lecz z ich jednostronnego narzucenia przez nieliczną grupę uprzywilejowanych dzierżących i sprawujących władzę. Relację: sprawujący władzę – podlegający władzy oddaje struktura panoptikonu z wyraźnie oznaczonym centrum i otaczającymi je celami więźniów. Centrum, choć widoczne, jest tu nietransparentne, więźniowie, sami unieruchomieni, są wystawieni na nieustanną obserwację i całkowicie wobec niej bezbronni, gdyż nie mogą zobaczyć nadzorców. Kontrolujące spojrzenie władzy jest potencjalnie stale aktywne, lecz pozostaje nieweryfikowalne dla obserwowanych. Asymetria widzenia – totalna widzialność więźniów i niewidzialność strażników – to fundament tego porządku władzy, który opiera się raczej na potencjalności nadzoru, niż na jego faktycznym egzekwowaniu. Więźniowie nie wiedząc, czy są obserwowani, czy też spojrzenie nadzorców skierowane jest aktualnie w inną stronę, muszą nieustannie liczyć się z możliwością bycia widzianymi. Unieruchomienie, całkowita transparencja, niepewność i niewiedza to zasadnicze wyznaczniki ich pozycji. Społeczeństwo dyscyplinarne zorganizowane na wzór panoptikonu, to zatem społeczeństwo bez przestrzeni prywatnej: porządek dotyczy w jego ramach wszystkich i zarazem nie znosi jakichkolwiek wyjątków od powszechnej zasady widzialności. Obszary nieobjęte nadzorem, czy niedające się nadzorować są wyzwaniem i zagrożeniem, które powinno, a wręcz musi być usunięte w imię spójności systemu. Różnica, różnorodność, wolny wybór, niejednoznaczność, zmiana – to pojęcia stojące w istotnej sprzeczności z modelem panoptycznym.

Figura panoptikonu, zinterpretowana przez Michela Foucaulta jako metafora zasadniczych zmian, którym w dobie nowoczesności podlegał system władzy i kontroli społeczeństwa, stanowiła i stanowi nadal jeden z najważniejszych wątków w badaniach nad współczesną kulturą. Wydaje się jednak, że choć efektowne i inspirujące tezy francuskiego autora nie mogą być traktowane jako bezwzględnie trafne i adekwatne w odniesieniu do ponowoczesnej rzeczywistości globalnego społeczeństwa informacyjnego. Migawkowy nawet rzut oka na powstałe, w wyniku krytycznej interpretacji modelu panoptycznego, koncepcje i proponowane w miejsce klasycznego pojęcia jego nowe warianty, pozwala wskazać zasadnicze przyczyny, które spowodowały, iż jego użyteczność budzić dziś musi wątpliwości.

O ile wprowadzenie zasady powszechnej widzialności do opisu kultury w trakcie zwrotu wizualnego wydaje się posunięciem nie tylko trafnym, lecz

wręcz koniecznym, o tyle zaproponowane przez francuskiego filozofa szczegółowe tezy i sposób analizy przemian kulturowych, społecznych, politycznych i ekonomicznych od samego początku budziły zastrzeżenia. Jeden z najczęściej podnoszonych argumentów dotyczył pominięcia roli mediów, a szczególnie mediów masowych w ustanowieniu nowego porządku wizualnego i powiązanych z tym procesem przeobrażeń struktury społecznej, struktury i sposobu sprawowania władzy, strategii i mechanizmów nadzoru, kontroli oraz sposobów kształtowania i artykulacji podmiotowej tożsamości. *Nadzorować i karać* dotyczyło wprawdzie zjawisk, które w momencie powstawania książki miały już charakter historyczny, jednak obraz modernizmu pierwszej połowy dwudziestego stulecia, który nie uwzględniał wpływu rozwijających się i poszerzających obszar oddziaływania w niezwykle szybkim tempie technologicznych mediów audiowizualnych i technologii komunikacyjnych, można w najlepszym razie określić jako niepełny. Brak refleksji nad udziałem mediów w analizowanych przez Foucaulta procesach jest tym dziwniejszy, iż lata siedemdziesiąte, gdy powstawała jego książka, to okres już nie tylko ekspansji „starych” technologii, telefonu, radia, filmu i przede wszystkim telewizji, ale okres błyskawicznego rozwoju, zdobywających coraz silniejszy wpływ na dosłownie wszystkie dziedziny ludzkiej aktywności nowych technologii informacyjnych i komunikacyjnych.

Panoptykon jako technologia nadzoru należy do arsenału przeszłości, zaś jego wykorzystanie jako diagramu, wyznaczającego relacje siły i władzy w dzisiejszym społeczeństwie, jawi się jako coraz bardziej problematyczne, szczególnie w kontekście przemian społecznych, wynikających z procesów komputeryzacji i informatyzacji. Metafora idealnego więzienia nie sprawdza się jako adekwatne narzędzie opisu globalnego mobilnego społeczeństwa informacyjnego. Jak zauważają David Lyon i Elie’a Zureik, współczesne formy nadzoru, opartego o technologie informacyjne (*computer-assisted surveillance*) zmuszają do krytycznej rewizji tez Foucaulta⁴. Inwigilacja bowiem zyskuje w dobie nowych technologii wymiar globalny, ponadpaństwowy i ponadinstytucjonalny. Staje się domeną codzienności, rozprzestrzeniając się we wszystkich kierunkach, operując zarówno w przestrzeni publicznej, jak i prywatnej, wykracza poza tradycyjnie wiązane z nią i utrwalane także w literaturze pięknej, przede wszystkim za sprawą wizji Orwella i Kafki, konteksty władzy, dyscypliny, normalizacji i opresyjnej kontroli. Przekracza równocześnie dominującą, tak w dyskursie publicznym przełomu milenijnego, jak i w akademickich studiach nad problematyką nadzoru, retorykę wyznaczaną przez dychotomię bezpieczeństwa publicznego i ochrony prywatności.

Zdając sobie sprawę ze złożoności problematyki, postaram się w niniejszym rozdziale wskazać dwa obszary, w których przekroczenie idei panoptykonu wydaje się szczególnie wyraźne. Analizując tendencje transgresyjne, spróbuję także zaznaczyć te miejsca, gdzie koncepcja Foucaulta, choć poddana reinterpretacji związanej z przesunięciem akcentów w jej obrębie, wciąż wydaje się aktualna

⁴ David Lyon, Elie Zureik, *Surveillance, Privacy, and the New technology*, [w:] *Computer, surveillance and privacy*, D. Lyon, E. Zureik (red.), Minneapolis / London 1996, s. 2.

i inspirująca. W pierwszej części rozdziału skupię się na wykorzystaniu informacyjnego nadzoru w kontekście rynkowym i na konsekwencjach upowszechnienia mechanizmów cyfrowego kolekcjonowania, magazynowania i – przede wszystkim – przetwarzania danych. Drugą natomiast poświęcę analizie fenomenu popularyzacji nadzoru jako rozrywki, ale też subwersywnej strategii emancypacyjnej opartej o demokratyzację mediów.

Poza panoptyzm – główne kierunki transgresji

Początek lat dziewięćdziesiątych minionego stulecia przyniósł szereg reinterpretacji myśli Foucaulta, które stały się zarazem gruntem dla szybko rozwijającego się nurtu badań nad problematyką monitoringu i nadzoru w społeczeństwie informacyjnym. Metafora panoptikonu jako systemu wiedzy-władzy, opartej na wszechobecności, nieusuwalności i nieuchronności dyscyplinującego spojrzenia, uznawana była za wciąż aktualną, przede wszystkim w dysutopijnych wizjach cyberkultury, których archetypowym przykładem jest zaproponowana przez Marka Postera koncepcja superpanoptikonu⁵. Ujęta syntetycznie głosiła, że wraz z rozwojem technologii informacyjnych metody sprawowania kontroli nad społeczeństwem uległy wprawdzie zasadniczej zmianie, jednak dzięki powstaniu oplatającej cały świat sieci informacyjnej oraz globalnego systemu połączonych baz danych, powszechność nadzoru, a także jego jawnie opresyjny charakter nie tylko nie zniknęły, lecz przeciwnie, uległy wzmocnieniu. U progu XXI wieku społeczeństwo powstaje, rozwija się i żywi dzięki informacjom. Brak informacji bywa jednoznaczny z nieistnieniem. Dążenie do „bycia widzialnym” powszechne w globalnym społeczeństwie informacyjnym, staje się współcześnie imperatywem egzystencjalnym. Znalezienie się w bazie danych jest jednoznaczne z przekazaniem części informacji o sobie do powszechnej wiadomości. Nie istnieje jednak żaden formalny przymus upowszechniania informacji o czymkolwiek prywatnym życiu. Przeciwnie, posiadanie własnej „celi” w superpanoptikonie jest czymś pożądanym, gdyż pozwala to uzyskać możliwości komunikacji, łączności, współpracy wreszcie ułatwia nawiązywanie społecznych relacji z „mieszkańcami” innych elektronicznych cel, tworzących horyzontalną, dynamiczną i wciąż rozrastającą się sieć. Podstawowa różnica względem architektonicznego pierwowzoru dotyczy zatem dobrowolności poddania się nadzorowi, który jawi się jako procedura ułatwiająca, czy wręcz umożliwiająca funkcjonowanie w globalnym świecie. Z analiz Postera wynika znacząca dla dalszych rozważań konkluzja: negatywne konotacje pojęć „kontrola” i „nadzór” ulegają co najmniej osłabieniu w społeczeństwie informacyjnym.

Panoptikon w ujęciu zaproponowanym przez Postera traci swe materialne atrybuty, z idealnego więzienia, którego funkcjonowanie oparte jest na fizycznej obecności kontrolującego spojrzenia oraz indywidualizującej i zarazem

⁵ Mark Poster, *The Mode of Information: Poststructuralism and Social Context*, Chicago 1990.

Mark Poster, *Databases as Discourses; or, Electronic Interpellation*, [w:] *Computers, Surveillance and Privacy*, D. Lyon i E. Zureik (red.), Minneapolis / London 1996.