



Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Praktyki widzenia jako praktyki poznania w czasach technologii cyfrowych.
Zapośredniczone doświadczenie w powieści Davida Cronenberga "Consumed"

autorka:

Małgorzata Sugiera

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2022 nr 33

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/33-nowe-narracje-wizualne/praktyki-widzenia-jako-praktyki-poznania>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2022.33.2555>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

David Cronenberg; reżimy widzenia; praktyki poznawcze; technologie CGI; kapitalizm w wersji gore; doświadczenie technologicznie zapośredniczone

streszczenie:

Artykuł proponuje taką lekturę debiutanckiej powieści *Consumed* (2014) Davida Cronenberga, awangardowego reżysera i scenarzysty filmowego, która powraca do paradygmatycznego dla zachodniej episteme związku między reżimami widzenia i praktykami poznawczymi. W ostatnich dwóch dekadach to powiązanie znalazło się w centrum naukowej i politycznej debaty z dwóch co najmniej powodów: 1) dość nieoczekiwanej konwergencji odrębnych dotąd kultur epistemicznych – mikrobiologii i przemysłu rozrywkowego – wykorzystujących te same wysoce zaawansowane programy GCI, jak przekonująco pokazał Adam Nocek w pracy *Molecular Capture* (2021); 2) kolejnej, hiperkonsumerystycznej fazy w rozwoju neoliberalnego kapitalizmu, którą Sayak Valencia, badaczka i aktywistka z meksykańskiej Tijuany, nazwała kapitalizmem w wersji gore w dekolonialnym, feministyczno-filozoficznym eseju *Gore Capitalism* (2018). Obie prace ustanawiają nową perspektywę lektury powieści Cronenberga, a zwłaszcza znajdujących się tu na pierwszym planie technologii (pisma, fotografii, mediów społecznościowych) oraz percepcyjnych i narracyjnych konwencji, rozumianych tyleż jako kognitywne, jak afektywne praktyki, które nieodmiennie zapośredniczoną ludzkie doświadczenie. Dzięki temu klarownie widać, że nowe technologie cyfrowe wytwarzają takie rozszerzone i wirtualne rzeczywistości, które niepostrzeżenie stają się częścią naszych doświadczeń cielesnych, że domagają się nowej/dalece zmodyfikowanej definicji znaturalizowanego, prototypowo teatralnego modelu postrzegania i poznawania świata.

Małgorzata Sugiera - Profesora na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego kierująca pracami Katedry Performatyki. Jej zainteresowania naukowe obejmują teorie i praktyki performatywne, studia spekulatywne i dekolonialne, zwłaszcza w kontekście historii wiedzy. Opublikowała kilkanaście monografii autorskich i redagowanych w języku polskim oraz niemieckim i angielskim, ostatnio *Crisis and Communitas* (2023) oraz *Hakowanie antropocenu* (2023). Realizuje czteroletni projekt badawczy *Epidemie i wspólnoty w krytycznych teoriach, artystycznych praktykach i spekulatywnych fabulacjach ostatnich dekad* (NCN).

Praktyki widzenia jako praktyki poznania **w czasach technologii cyfrowych.** **Zapośredniczone doświadczenie w powieści** **Davidida Cronenberga "Consumed"**

Widzieć i wiedzieć

W zachodnich kulturach reżimy widzenia i praktyki poznawcze łączą wielorakie i ścisłe relacje. W wielu europejskich językach „zobaczyć” oznacza zarazem „poznać” i/czy „zrozumieć” – jak choćby w dawnej grece, gdzie obie te czynności nazywał jeden i ten sam czasownik *oida*. Jak jednak przekonująco pokazał Bruno Latour w *Enquête sur les modes d’existence*, istnienie tego typu relacji nie jest wcale oczywiste. Dzieje się tak głównie ze względu na obowiązujące w różnych sferach życia i specyficzne dla każdej z nich warunki i metody uwierzytelnienia, które warunkują istnienie odrębnych kultur epistemicznych, czyli wskazanych już w tytule jego książki „trybów istnienia”¹. Istnienie takich kultur przekonująco potwierdza, pisze Latour, pilnie strzeżona przez Nowoczesnych różnica między reżimami widzenia oraz praktykami poznawczymi w naukach (głównie eksperymentalnych) i sztukach pięknych. Pierwsze zostały bowiem przypisane dziedzinie obiektywnie weryfikowalnych faktów, drugie – autorsko sygnowanych fikcji bez realnych skutków. Dominacja zmysłu wzroku w naukowych praktykach epistemicznych odpowiada ponadto za podstawowe dla nich – choć skrzętnie ukrywane – imperialne / kolonialne podporządkowanie poznawanego przedmiotu poznającemu podmiotowi. Ten ostatni zajmuje manifestacyjnie pozycję *modest witness*², ukrywając swój aktywny udział w procesie produkcji wiedzy. Donna Haraway mówi wprawdzie o akcie świadczenia, którego dopełnia poznający podmiot, traktując zarazem takie świadectwo jako podstawowy gwarant obiektywizmu i uniwersalności zachodnich nauk. Usuwa jednak w cień teatralno-

performatywny wymiar sprawczego aktu, choć z mojego punktu widzenia ma on wręcz demonstracyjny charakter. Widać to zarówno w kładących podwaliny pod nauki eksperymentalne pokazach działania pompy próżniowej, które dla londyńskiej Royal Society przygotowywał Robert Boyle³, jak i w popularnych już nieco wcześniej teatrach anatomicznych, uwiecznionych choćby w *Lekcji anatomii doktora Tulpa* Rembrandta czy jego mniej znanej, późniejszej o niemal ćwierć wieku *Lekcji anatomii doktora Deijmana*⁴.

To, że można postawić znak równości między teatralnym widzem jako modelowym odbiorcą sztuki i „skromnym świadkiem” działania praw natury w prowadzonych w laboratorium eksperymentach, potwierdził niedawno w pośredni sposób niemiecki historyk sztuki Hans Belting. W pracy *Florenz und Bagdad*, poświęconej kwestii wzajemnych wpływów naukowych i artystycznych Wschodu i Zachodu w okresie renesansu, nie tylko przyznał się do błędu, jaki zwykli popełniać historycy sztuki, nie biorąc dostatecznie pod uwagę powiązań między perspektywą geometryczną w sztukach pięknych i w teatrze⁵. W tym właśnie kontekście wskazał także na pomijaną dotąd relację między *Traktatem o malarstwie* Leone Battisty Albertiego i architekturą renesansowych teatrów. Tymczasem realizowały one główne założenia tego traktatu, w ramie proscenium niczym przez otwarte okno przedstawiając wiarygodny obraz świata⁶. W jednym i w drugim przypadku, jak podkreśla Belting, iluzoryczny efekt powstaje przecież w wyniku takich samych operacji matematycznych. Udatnie pozorując głębię malarskiego i scenicznego obrazu, wyznaczają one pozycję widza, który ogląda ten obraz z odpowiedniego dystansu. Co więcej, konstrukcja geometryczna gwarantuje uniwersalny wymiar przedstawianego obrazu świata, gdyż wyprowadza go z tożsamości oglądających podmiotów. Zajmując tę samą pozycję, kolejne patrzące podmioty z założenia powinny widzieć ten sam obraz, niezależnie od indywidualnych, etnicznych, społecznych czy

genderowych cech.

Wspomniany wyżej efekt iluzoryczny przejawiał się wówczas nie tylko w sferze sztuki; zwłaszcza od chwili, kiedy coraz doskonalsze przyrządy optyczne zaczęły aktywnie pomagać w przewyżnianiu ograniczeń ludzkiej percepcji. Przypomniała o tym choćby w *Screening the Body* Lisa Cartwright, zajmująca się kulturami wizualnymi nauk i sztuk. Ponieważ wiarygodności obrazów zapośredniczonych przez pierwsze szkła powiększające i mikroskopy nie dało się żadną miarą weryfikować poprzez porównanie z tym, co zdoła zobaczyć ludzkie oko⁷, na przełomie XVI i XVII wieku zapośredniczony obraz stał się istotnym źródłem niepokoju ontologicznych i naukowej niepewności. A skoro powstał jako produkt asamblażu ludzkiego oka i systemu szkieł powiększających, miał wyraźnie wirtualny (potencjalny) status. Ponadto mógł się w każdej chwili okazać zwykłym artefaktem, kiedy przez czyjeś niedopatrzenie jego częścią stała się, na przykład, trudna do zidentyfikowania rysa na szkle lub drobina kurzu. Dlatego Cartwright podkreśla, że nie sposób mówić o wierności tak uzyskiwanych obrazów wobec natury, jeśli nie weźmie się pod uwagę technologii, której w istocie są wytworem i która nieodwołalnie reguluje i dyscyplinuje metody ich postrzegania i rozpoznawania. Sytuacja niewiele się też zmieniła, kiedy na początku XIX wieku wytwórcy mikroskopów zaczęli wprowadzać dodatkowe standardy optyczne pozwalające weryfikować akuratność kalibracji urządzeń w laboratoriach⁸. Na pytanie sformułowane w tytule swojej książki *Do We See through a Microscope?* kanadyjski filozof i historyk nauki Ian Hacking bez wahania odpowiada przecząco. Jak bowiem pokazuje, obiekt umieszczony pod mikroskopem nie odbija promieni świetlnych, czyli wbrew pozorom nie postrzegamy go na codziennych zasadach. Światło ulega pod mikroskopem dyfrakcji, a zatem percepcja w takich warunkach wymaga zdobycia dodatkowych umiejętności. Należy się ich dopiero nauczyć na podobnych zasadach, jak w procesie akulturacji

aktywnie przyswajamy sobie konwencje odbioru dzieł sztuki.

Kwestia relacji między reżimem widzenia i reżimem produkcji wiedzy, które jako zasadniczo odmienne ustanowili Nowocześni, powróciła z całą siłą w 2006 roku. Wtedy właśnie miała premierę krótkometrażowa animacja komputerowa w 3D zatytułowana *The Inner Life of the Cell*, przedstawiająca procesy biochemiczne na poziomie molekularnym. Jak pokazał ostatnio Adam Nocek⁹, zapoczątkowała ona narastającą falę podobnych graficznych symulacji procesów molekularnych, które są na tyle skomplikowane w swoim rozwoju w czasie, że nie zdoła ich pochwycić nawet najbardziej zaawansowana technologicznie elektroniczna aparatura laboratoryjna. Tym samym zastrzeżone dotąd dla wąskiego grona badaczy wizualizacje stały się kulturowymi artefaktami, które masowa widownia ogląda dziś na tych samych zasadach jak inne rozrywkowe formy multimedialne kultury popularnej, dostępne choćby na platformie YouTube. Nieoczekiwaną konwergencję dwóch odrębnych dotąd kultur epistemicznych, które zaczęły posługiwać się tym samym oprogramowaniem cyfrowym, dobrze uchwycił Gaël McGill. Badając wpływ na nauki eksperymentalne i powszechną edukację animacji komputerowych procesów biochemicznych na poziomie komórkowym i molekularnym, stwierdził: „Te same narzędzia, które dotąd pomagały animować postać Shreka czy rybki Nemo, dziś zaczęły służyć do przedstawienia w ruchu domen białkowych i procesów na poziomie komórkowym”¹⁰. Nie chodzi jednak wyłącznie o użycie tego samego oprogramowania i umiejętności warsztatowych, które rzeczywiście część biologów molekularnych nabywała w studiach filmowych Hollywood. Równie istotne, jak przekonuje Nocek, okazuje się z biegiem lat to, że animacje komputerowe proponują rodzaj wizualnej percepcji, której nie ograniczają żadne indeksalne relacje ze światem zewnętrznym, typowe dla obrazów fotograficznych i kinowych. Już we wspominanej animacji *The Inner Life of the Cell*, która przedstawia miejscowy stan zapalny aktywujący mechanizm

obronny komórki ludzkiego układu krwionośnego, daleko idącemu podważeniu uległa typowa dla nauk eksperymentalnych referencyjność. Animacja nie oferuje bowiem oglądającemu stabilnie ulokowanej i tym samym gwarantującej obiektywizujący dystans pozycji *modest witness*. Od pierwszej sekundy jest on całkowicie zanurzony w nieskalowalnym świecie molekularnym, stanowi zatem bardziej jego integralną część niż niezależny poznający podmiot. Nie tylko przecież nie umie wyodrębnić siebie z otaczającego go świata, lecz także nie potrafi odróżnić wizualizowanych danych naukowych od tego, co powoływała do życia artystyczna fantazja twórców animacji. W konsekwencji animacje komputerowe na granicy nauki i przemysłu rozrywkowego niebezpiecznie dla tradycyjnego paradygmatu wiedzy podważają granicę między nauką i sztuką, wydobywając na jaw podstawowe zasady produkcji przedmiotów poznania i samego aktu poznania.

Komputerowa animacja *The Inner Life of the Cell* to dobra okazja, by sformułować bardziej ogólne pytanie o to, czy nadal możemy nazywać widzem kogoś, kto nie potrafi na tyle podporządkować sobie otaczającego świata, żeby go dogłębnie i zgodnie z tradycyjnymi zasadami poznać, oglądając z należytego dystansu niczym w teatrze. A właśnie takie doświadczenie immersji proponuje przecież swoim odbiorcom coraz więcej multimedialnych formatów na pograniczu nauki, edukacji i kultury popularnej. Pokazał to choćby kanadyjski reżyser i scenarzysta David Cronenberg w wydanej w 2014 roku debiutanckiej powieści *Consumed*¹¹. Twórca ten od wielu lat uważnie i krytycznie przygląda się nowym technologiom w takich powszechnie znanych filmach jak *Videodrome* (1983) czy *eXistenZ* (1999). Tym razem sięgnął jednak po formę powieści, żeby przedstawić nierozzerwalny, choć dynamicznie zmienny splot teatralnej inscenizacji, działań o materialnych skutkach, performatywnych odegrań i czystej symulacji. Opatrzył go

ponadto rozpisany na wiele – często sprzecznych – głosów komentarem dotyczącym wykonania i afektywnych skutków materialno-semiotycznych aktów i procesów. Nie bez przyczyny w pewnym momencie jedna z postaci wskazuje na wyraźną zbieżność losów głównych bohaterów powieści z tymi, które w *Niebezpiecznych związkach* pokazał Pierre Choderlos de Laclos¹². Choć Cronenberg w opisach scen erotycznych perwersji, chorób, natręctw i amputacji organów równie świadomie jak kiedyś de Laclos godzi w mieszczańskie poczucie obyczajności, z oczywistych względów *Consumed* nie jest powieścią epistolarną. Tę archaiczną już dziś technologię komunikacji zastąpiły bardziej nowoczesne formy, jak choćby Skype i poczta internetowa. Odniesienie do tamtej kanonicznej powieści dodatkowo uwydatnia jednak to, że zarówno ludzkie kontakty, jak i doświadczenia najczęściej bywają zapośredniczone, jeśli nawet nie przez rozmaite technologie, to przez schematy percepcyjne i narracyjne oraz przyjęte formy komunikacji. Co więcej, znacznie czytelniej niż w dotychczasowych filmach Cronenberg poddał w *Consumed* wnikliwej analizie związku między nowymi technologiami, globalną ekonomią i polityką. To zaś pozwala w szerszym kontekście zastanowić się nad postawionym wyżej pytaniem o definicję i funkcję wzroku (i spojrzenia) w czytelnie zmieniającej się na naszych oczach *episteme*, której kształt nadali Nowocześni. Od tego właśnie szerszego kontekstu rozpocznę.

Globalna konsumpcja w wersji gore

Powieść *Consumed* już swym wieloznacznym tytułem odsyła do najważniejszych wątków filmów Cronenberga: od dosłownie rozumianego jedzenia przez szerzej rozumianą konsumpcję różnych dóbr i przyjemności po bycie zżerany i niszczone przez chorobę czy namiętność. Nawet pobieżne porównanie ze starszym o trzy dekady filmem *Videodrome*, któremu do tej powieści bodaj najbliższej, pokazuje jednak istotne różnice między nimi, a także ujawnia najbardziej prawdopodobne przyczyny

tego, że tym razem Cronenberg zdecydował się na medium inne niż film. Na początku lat 80. ubiegłego wieku kierował uwagę na telewizję jako swoistą maszynę do produkowania halucynacji. Jej oglądanie nie tylko decydująco wpłynęło na upowszechnienie się społeczeństwa spektaklu, lecz także zwiększyło podatność widzów na sugestie z zewnątrz, jeśli tylko korzystały one z właściwych temu medium schematów i konwencji percepcyjnych. Żeby to pokazać, *Videodrome* przedstawia losy właściciela stacji telewizji kablowej specjalizującej się w filmach pornograficznych. Poszukując nowości mających przyciągnąć nowych widzów, zafascynował się on mieszanką seksu i rzeczywistej przemocy w nielegalnie produkowanych i podobnie rozpowszechnianych *snuff movies*. Następnie zaś w dosłowny sposób ucieleśnił metaforę człowieka jako magnetowidu, kiedy umieścił we własnym organizmie kasetę wideo, poddając się dyktatowi tych, którzy ją nagrali. W powieści *Consumed* mamy natomiast do czynienia z nowym rodzajem skomplikowanej rzeczywistości. Nie sposób jej zrozumieć czy opisać, jeśli nie uwzględnimy dwóch podstawowych wyznaczników tego, co uznajemy za realne, a mianowicie przemocy i konsumpcji, upowszechnianych na globalną skalę przez media cyfrowe lub korzystające z cyfrowych narzędzi obróbki zdjęć.

Cronenberg dużą wagę przykładając do tego, żeby udowodnić wysoki stopień uwikłania nowych technologii i tworzonych z ich udziałem wirtualnych światów w materię rzeczywistości. Z tego względu na głównych bohaterów wybrał amerykańsko-kanadyjską parę dziennikarzy i fotoreporterów Noemi Seberg i Nathana Matha, którzy jako freelancerzy specjalizują się odpowiednio w kryminalnych i medycznych sensacjach. Nie ograniczył się jednak tylko do pogłębionego opisu hybrydycznej rzeczywistości. Nadał swojej powieści również hybrydyczną formę, łącząc tradycyjną fikcję z elementami krytycznej analizy mediów i współczesnej kultury. Jak podkreśla teoretyk nowych mediów Lev Manovich, *software* ma charakter

medium konsumującego wszystkie pozostałe. To zatem zrozumiałe, że przeprowadzane w nim formy metakrytyki mogą okazać się dalece nieskuteczne¹³. Jak postaram się pokazać, forma powieści potrafi znacznie lepiej poradzić sobie z takim zadaniem. Zwłaszcza że skomplikowane relacje między nowymi technologiami i ich użytkownikami domagają się nowych ujęć krytycznych oraz metod diagnozowania, które pozwolą pokazać nie tylko sytuacyjny charakter proponowanej diagnozy, lecz także jej zależność od szerszej perspektywy logiki rozwoju globalnego kapitalizmu.

To, że nie chodzi tu wcale o interpretacyjne nadużycie wobec powieści Cronenberga, najlepiej pokazuje wątek produkowanych w Korei Północnej podróbek technologii, nawiązujący do podobnych i dobrze udokumentowanych praktyk przedsiębiorców z USA po upadku komunizmu w Europie Wschodniej¹⁴. W *Consumed* podrabiane technologie cyfrowe zalewają globalne rynki, przynosząc zyski zarówno nielegalnym inwestorom, jak i ich pośrednikom z Zachodu. Do tych ostatnich należy para, która w powieści Cronenberga pociąga za sznurki, ukrywając się w kulisach pierwszoplanowych wydarzeń. Hervé Blooqvist pisze na Sorbonie doktorat o postępującym procesie utowarowienia ciała, natomiast Romme Vertegaal nieoczekiwanie odnalazł się w Pjongjangu, gdzie pod pseudonimem wyreżyserował film nagrodzony na festiwalu w Cannes. Narrator określa ich krótko i zwięźle jako „młodych francuskich technokratów, których czeka znakomita przyszłość na międzynarodowej scenie technopolitycznej, gdzie rozgrywa się dramat nazywany wojną cybernetyczną”¹⁵. Na tej właśnie wojnie obaj chcą się nieźle dorobić, wplątując w swoje machinacje parę filozofów i wykładowców Sorbony, Célestine i Aristide’a Arosteguy, których autor celowo wystylizował na postmodernistyczną wersję Simone de Beauvoir i Jean-Paula Sartre’a. Wśród ich prac umieścił zaś nie tylko *Apocalyptic Consumerism: A User’s Manual*, lecz także *Labor Gore: Marx*

¹⁶
and Horror, wskazując na możliwe powiązania między krytyką marksistowską i współczesnymi horrorami filmowymi, do których powrócę w kolejnym akapicie. W *Consumed* prowadzona od wielu lat przez paryskich filozofów krytyka konsumpcjonizmu z marksistowskiego punktu widzenia jest oczywiście dobrym wsparciem dla ideologii przywódcy Korei Północnej, a zarazem znakomitą przykrywką dla prowadzonych przez niego nielegalnych interesów na globalną skalę. Jak widać, tym razem Cronenberg uwzględnił transnarodowe aspekty powiązań ekonomii z polityką, technologią i nauką, by poddać je analizie o wiele wnikliwszej niż we wcześniejszych filmach.

Istotnej roli, jaką odgrywa przemoc w ewolucji kapitalizmu, przyjrzała się ostatnio poetka, filozofka, transfeministka i aktywistka Sayak Valencia, urodzona w meksykańskiej Tijuanie na granicy z USA. Nic zatem dziwnego, że właśnie to otoczone dziś złą sławą miasto przyjęła jako punkt wyjścia do swoich rozważań. Sięgając w *Gore Capitalism* (2018) do nazewnictwa hollywoodzkich gatunków filmowych, Valencia określiła aktualną fazę dyktatu hiperkonsumpcji w rozwoju kapitalistycznego systemu właśnie jako kapitalizm w wersji gore. Dostrzegła nie tylko rosnącą spektakularyzację przemocy i jej komercjalizację w mediach informacyjnych, lecz także rosnący udział zorganizowanej przestępczości w globalnej ekonomii i coraz bardziej widoczny mechanizm zastępowania struktur państwa przez struktury mafijne. W efekcie przemoc krok po kroku stała się zalegalizowanym narzędziem zdobywania i pomnażania zysków (*biomarket*), a także podtrzymywania władzy politycznej (*necroempowerment*), zaś praktyki destrukcji ciała na pograniczu przemysłu rozrywkowego i nowych praktyk medykalizujących uległy postępującemu utowarowieniu. Dla autorki *Gore Capitalism* to na tyle radykalna zmiana, że nie waha się nawet przed zrównaniem jej efektów z tym zwrotem w koncepcji i rozumieniu rzeczywistości, który przyniosła ze sobą rewolucja przemysłowa. Dlatego też proponuje, żeby zacząć wreszcie

mówić otwarcie o nowej *episteme* przemocy. Jak bowiem tłumaczy, „dzisiejsze zrodzone z przemocy praktyki dyskursywne i niedyskursywne wytwarzają takie figury epistemologiczne, które nie mają już bezpośrednich związków z nieaktualnymi wzorcami interpretacji rzeczywistości”¹⁷.

Przywołałam powyższy cytat z istotnego powodu. Otóż Valencia nie tylko podkreśla nieprzydatność wciąż powszechnych modeli epistemicznych do interpretacji rzeczywistości. Wnikliwie je także charakteryzuje, kiedy wskazuje na różnicę między filmami *gore* czy poszukującymi za wszelką cenę sensacji tabloidami a działaniami mafii i przemocą jako kluczowymi elementami globalnego biznesu, czyli naszej rzeczywistości. Zarówno filmowe produkcje z Hollywood, jak i coraz większa część mediów informacyjnych tyleż naturalizuje przemoc, ile celowo chroni widzów przed uświadomieniem sobie jej skutków, nie pokazując jej dystopijnych efektów w realnym świecie. Co więcej, Valencia nie ogranicza się do krytyki opisanego tu wcześniej modelu obiektywizującej i uniwersalizującej percepcji. Domaga się, żeby porzucić typowe dla zachodniej *episteme* formy gromadzenia, porządkowania i przekazywania materiału poznawczego, jak bowiem podkreśla: „Potrzeba nam usytuowanych geopolitycznie form wiedzy”¹⁸. Jedyne wtedy ma szansę dojść do głosu różnica między realną przemocą w krajach globalnego Południa a tymi jej widowiskowymi obrazami, które konsumują widzowie globalnej Północy. Inaczej mówiąc, autorka *Gore Capitalism* wyraźnie optuje za koniecznością daleko idącej zmiany dominujących w zachodniej *episteme* reżimów patrzenia i praktyk poznawczych.

Oczywiście Cronenberg napisał powieść, a nie zaangażowany transfeministyczny manifest. Musiał zatem posłużyć się inną niż Valencia strategią demaskowania mediów, które w usilnej pogoni za coraz większym gronem odbiorców stają się współnikami zorganizowanej przestępczości i przemocy. W centrum *Consumed* umieścił zatem martwe, okaleczone ciało francuskiej filozofki Célestine Arosteguy, nie rozstrzygając, czy mamy do czynienia ze

zwykłym zabójstwem, czy raczej z formą wspomaganego samobójstwa w obliczu nieuleczalnej choroby. Policja podejrzewa o dokonanie tego aktu jej męża, który przed odkryciem zbrodni zdążył wyjechać do Japonii z zaplanowanym wcześniej cyklem wykładów. Tymczasem do mediów trafiły sensacyjne zdjęcia – dowód, że w mieszkaniu filozofów doszło nie tylko do zabójstwa i rozczłonkowania ciała Célestine, lecz także do aktów kanibalizmu. Jak się jednak okazuje w trakcie dziennikarskiego śledztwa, które prowadzi główna bohaterka powieści Cronenberga, fotoreporterka Noemi Seberg, prawdopodobnie mamy tu do czynienia z zaplanowanym wcześniej oszustwem. Na miejscu rzekomej zbrodni (w lodówce) policja znalazła bowiem jedynie fragment piersi ze śladami zębów, zaś reprodukowane przez media fotografie uwieczniły zeskanowane laserem i następnie wydrukowane w 3D części ciała filozofki, która potajemnie wyjechała do Korei Północnej.

Strategia Cronenberga w *Consumed* sprowadza się więc do podważenia indeksalnej natury fotografii i filmu. Nie tylko dowiadujemy się, że ciało Célestine zostało zeskanowane w pozie stylizowanej na horrory wytwórni Hammer z lat 50. W pewnym momencie pojawia się także skan zniekształconego chorobą Peyroniego penisa, przesłany Noemi przez asystenta filozofki Hervé Bloqvista. Oba wątki przypominają o istocie skanowania, które zmienia przedmiot w numeryczne dane. Można nimi następnie dowolnie manipulować, na przykład odpowiednio powiększając lub pomniejszając obraz. Taka zmiana skali w niczym nie podważa jego indeksalnie potwierdzonej realności; dzieje się tak dlatego, że numeryczne dane zawieszają różnicę między rzeczywistością a symulacją. Wyraźnie wybrzmiewa to w finale powieści, kiedy jesteśmy świadkami rozmowy przez Skype'a wspomnianych francuskich pośredników w handlu z Koreą Północną. Oto nagle jakiegoś bliżej niewyjaśnionej trudności techniczne przerywają rozmowę i z ekranu znika obraz

Vertegaala, a ostatnie zdanie finału brzmi następująco: „Hervé przez chwilę wyobraził sobie, że mógł równie dobrze nie rozmawiać z prawdziwym Rommem Vertegaalem”¹⁹. Tym samym w centrum *Consumed* znajdują się te same zjawiska, które wydobywa na jaw Nocek, analizując animacje komputerowe na pograniczu filmów Disneya i mikrobiologii. Widać to wyraźnie, kiedy uwzględni się drugi główny wątek powieści Cronenberga, czyli rozwijającą się paralelnie historię innego bohatera – specjalizującego się w medycznych sensacjach fotoreportera Nathana Matha, partnera w życiu Noemi i jej konkurenta na płaszczyźnie zawodowej.

Być w ekranie

Powieść Cronenberga otwiera na pozór niepoprawne zdanie: „Naomi was in the screen”. Narrator od razu się jednak poprawia: „Czy raczej, mówiąc dokładniej, znajdowała się w pokoju widocznym w oknie QuickTime na ekranie; w małym, zaniedbanym pokoju uniwersyteckiego mieszkania Célestine i Aristide’a Arosteguy”²⁰. Jak się okazuje, para głównych bohaterów odciska swoje piętno na świecie przedstawionym nie tylko dlatego, że jako fotoreporterzy nieustannie zaopatrują się (głównie w oferujących niższe ceny sklepach na lotniskach) w najnowszy sprzęt fotograficzny i nagrywający, żeby dotrzymać kroku postępowi technologicznemu i zarazem podkreślić własny profesjonalizm. Pod wpływem ich zainteresowań *Consumed* wypełniają także niezliczone szczegółowe dane techniczne, a czasem nawet detaliczne ceny najnowszych modeli oraz generacji aparatów fotograficznych i obiektywów, kamer i sprzętu rejestrującego głos jawnie i z ukrycia, wersji oprogramowania, aplikacji i komunikatorów. Obok nich pojawiają się ponadto znakomite opisy typów zbliżeń i ujęć, pomiarów światła, efektów określonego kadrowania czy sposobów uzyskiwania pożądanego retrostylu. Na tym wszakże nie koniec. Cronenberg stara się także pokazać, jak istotna w pracy

fotoreporterów okazuje się znajomość wszystkich parametrów i możliwości technologicznych narzędzi ich pracy, jak choćby świadomość, że ekran komputera często przeskalowuje kolory. Taka wiedza wpływa bowiem znacząco na ich sposób widzenia świata, zarówno zapośredniczonego technologicznie, jak i oglądanego pozornie bezpośrednio. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że profesjonalna wiedza pozwala głównym bohaterom *Consumed* rozpoznać wykorzystany w danym przypadku przez kolegów sprzęt i niemal poza świadomością zarówno odtwarzać iluzję głębi tego, co oglądają na płaskim ekranie, jak i przenosić się do tej wyobrażonej przestrzeni na mocy mechanizmu projekcji oraz identyfikacji z kimś, kto tym razem operował kamerą. Na ile przemożne jest to wrażenie, Cronenberg pokazuje już w pierwszej sekwencji powieści, kiedy narrator zdradza nam, że przebywając „w ekranie”, Naomi przysiadła na skraju pasa transmisyjnego w zatłoczonej sali odbioru bagaży na paryskim lotnisku Charles de Gaulle. Co należy w tym miejscu odnotować, siła działania mechanizmu projekcji i identyfikacji płynie głównie z tego, że chodzi tu o świat przedstawiony zgodnie z geometryczną perspektywą, a więc taki, który każdemu odbiorcy wyznacza jeden i ten sam punkt widzenia. Taką sugestię potwierdza dwukrotne wprowadzenie w kolejnych partiach powieści czytelnego nawiązania do wykorzystującej tę samą perspektywę zmodernizowanej wersji teatru anatomicznego, gdzie podobnie perspektywa geometryczna łączy akt widzenia z aktem poznania.

Kiedy już dowiedzieliśmy się, gdzie w realnym świecie znajduje się Naomi, buszująca w wirtualnym wymiarze w paryskim mieszkaniu filozofów, w kolejnej scenie *Consumed* poznajemy drugiego głównego bohatera. To specjalizujący się w fotoreportażach ze świata medycyny Nathan, który właśnie odwiedza prywatną klinikę w Budapeszcie. Jej właściciel i nielicencjonowany chirurg doktor Molnár figuruje na liście Interpolu w związku z nielegalnym handlem organami

i wykonywaniem kontrowersyjnych zabiegów. Także teraz przygotowuje się do jednej z nielegalnych operacji, polegającej na wycięciu licznych guzów z piersi pacjentki i wprowadzeniu na ich miejsce radioaktywnych granulek z izotopem jodyny. Nathan odnotowuje szczególną więź emocjonalną, jaka łączy chirurga z jego słoweńską pacjentką, a następnie niejako sam zaraża się jego emocjami. Dlatego rejestrując zabieg, wykonuje dodatkowe zbliżenia portretowe twarzy i lekko pornograficzne ujęcia piersi operowanej. Kiedy zaś nawiązuje z nią rzeczywistą relację seksualną, wcześniejsze zarażenie cudzymi emocjami traci metaforyczny sens. Zmienia się w wymyśloną przez Cronenberga, ponoć rzadką chorobę weneryczną, którą pod koniec lat 60. XX wieku miał zidentyfikować mieszkający w Kanadzie doktor Barry Roiphe. Owa choroba sprawia, że Nathan postanawia odwiedzić doktora Roiphe'a w nadziei na fachową diagnozę i kolejny temat do fotoreportażu. Nieoczekiwanie natrafia też na ślady sensacyjnej historii filozofów kanibali, którą zajmuje się Naomi.

Jak się okazuje, Chase, córka kanadyjskiego doktora, nie tylko studiowała na Sorbonie pod kierunkiem Célestine i Aristide'a Arosteguy, lecz także brała udział w sfingowanej scenie morderstwa i okaleczenia zwłok Célestine. Bardzo też prawdopodobne, że to ślady jej zębów widniały na fragmencie piersi, który ze względu na niezbędne do identyfikacji DNA specjalnie pozostawili w lodówce. Chase przeżyła następnie poważne załamanie nerwowe i po powrocie do domu niemal każdej nocy kompulsywnie spożywa drobne skrawki własnego ciała na zastawie dla lalek podczas odgrywanej dziecięcej zabawy w przyjęcie, wcielając się w role gości i wypowiadając ich kwestie. Kiedy Nathan przyjął zaproszenie Roiphe'a do napisania wspólnej książki, przygotował także dokumentację jednego z nocnych rytuałów Chase. Jednak o tym, co wtedy zobaczył, dowiadujemy się dopiero po chwili. Co istotne, kiedy razem z doktorem przeglądają zarejestrowany materiał, Nathan

manipuluje jakością zdjęć, żeby dojrzeć nawet najdrobniejsze szczegóły. Właśnie wtedy

po raz kolejny doświadczył zjawiska nieobecności i nieautentyczności istnienia fotografa podczas aktu fotografowania. Dopiero kiedy oglądał gotowe zdjęcia, przedstawione na nich zdarzenie stało się częścią jego własnego doświadczenia, wytrąciło się podobnie jak kwiat osadu po wrzuceniu kryształka octanu sodu do przesyconego roztworu. Problem w tym, że było to doświadczenie już zapośredniczone przez zdjęcie, obiektyw, kamerę, odpowiedź obiektywu na światło – na to właśnie Nathan teraz reagował²¹.

Nathan nie tylko zatem doświadcza wydarzenia, w którym brał bezpośredni udział, dopiero wówczas, gdy ogląda obrazy zarejestrowane przez kamerę. Ma także przemożne wrażenie, że faktycznie widzi je wtedy po raz pierwszy. Wcześniej pochłonęła go w pełni sama czynność robienia zdjęć tej isticie teatralnej sceny, w której Chase, nieświadoma obecności widzów (czy też pozorująca taką nieświadomość jak zawodowa performerka), po raz kolejny odgrywała swoje blasfemiczne przyjęcie, częstując gości skrawkami własnego ciała.

Nie przez przypadek bodaj książka, której wspólne przygotowanie planują Nathan i doktor Roiphe, nosi prowizoryczny tytuł *Consumed*, a więc nazywa się dokładnie tak jak powieść Cronenberga. Przecież przywołane wyżej doświadczenie Nathana w chwili oglądania zdjęć z rytuału / teatru Chase czytelnie powtarza opisane wcześniej doświadczenie Naomi we wprowadzającej sekwencji powieści, powtórzone następnie w paryskim hotelu. Na lotnisku i w hotelu Naomi znajdowała się „w ekranie”, oglądając zdjęcia zrobione przez innego fotografa. Tymczasem Nathan w domu doktora Roiphe’a ogląda zrobione przed chwilą własne zdjęcia. Obie sceny pokazują wszakże tak samo, jak patrzący korzysta z posiadanej wiedzy na temat technologii rejestrującej aparatury

i technik dominującego reżimu widzenia (głównie perspektywy geometrycznej z jej wyznaczonym na stałe miejscem dla odbiorcy), żeby *ex post* odtworzyć rzeczywiste warunki rejestracji, poczynając od lokalizacji tego, kto robił oglądane zdjęcia / wideo. Dzięki temu oglądający może zaktualizować cudze / własne doświadczenie bycia tam i wtedy jako bycie tu i teraz. Co nawet ważniejsze, Cronenberg rozłożył akt patrzenia Nathana na dwa następujące po sobie etapy, celowo podkreślając, że w trakcie pierwszego jego bohater tak mocno skoncentrował uwagę na robieniu zdjęć, że praktycznie nic nie widział, zaś podczas drugiego znajdował się w chronionej dystansem pozycji zawodowego obserwatora. Dzięki temu powieść wydobywa na jaw samą istotę aktu widzenia, czyli pokazuje, że zawsze ma on kulturowo i technologicznie zapośredniczony charakter, zaś w przypadku dominujących epistemicznych praktyk wizualnych posiada ponadto cechy percepcji teatralnej, której kształt nadaje perspektywa geometryczna. Jak mi się jednak wydaje, *Consumed* proponuje także inne i konkurencyjne sposoby poznawania i doświadczania, wiążąc je przede wszystkim z wątkiem Aristide'a Arosteguy i z jego kluczowym dla akcji występem w roli opowiadacza. Naomi nie pozostawia bowiem żadnych wątpliwości co do tego, że kiedy przeprowadza wywiad z francuskim filozofem, ma pełną świadomość współudziału zarówno w zaplanowanym przez niego projekcie artystycznym, jak i w upowszechnianiu efektów tego projektu. Co istotne, to głównie opowieść Aristide'a pozwala czytelnikom zorientować się w przedstawionych wypadkach, choć zarazem zapośrednicza ich doświadczenie w podwójnym i fikcjonalizującym akcie mowy.

Tropienie wizualnych śladów sensacyjnego morderstwa, połączonego z okaleczeniem i kanibalizmem, na tyle zajęło Naomi, że w nadziei na wywiad postanowiła udać się do Tokio, gdzie wedle wszelkiego prawdopodobieństwa znajdował się Aristide. Ten nie tylko zgodził się na wywiad, lecz także zaproponował, żeby zatrzymała się w wynajmowanym przez niego domu. Naomi

szybko się wprowadziła wraz z dwiema walizkami wysoce zaawansowanych aparatów rejestrujących. W pewnej chwili zauważyła w uchu gospodarza dyskretny aparat słuchowy, który umożliwia także połączenie z telefonami komórkowymi, satelitą GPS i wieloma innymi cyfrowymi urządzeniami komunikacyjnymi, a zatem w niczym nie ustępuje bardziej powszechnym urządzeniom komunikacyjnym. Co ważniejsze, jak się okazało, aparat słuchowy Aristide'a łączy się ściśle z jego wspomnianym już studentem Vertegaalem, który w następstwie dziecięcej choroby cierpił na poważne kłopoty ze słuchem. Przebywając w Korei Północnej, Vertegaal miał opracować specjalną technologię *Listen to the Crickets*, czyli „narzędzie do takiego programowania aparatów słuchowych, o jakim ich projektanci dotąd nawet nie marzyli”²². Kiedy zaś wspólna znajoma i audiolożka umożliwiła mu dostęp do tej technologii, nastąpiło coś, co Aristide w swojej opowieści nazywa zmianą priorytetów w percepcji świata, „koniecznym dostosowaniem własnych reakcji do intensywności dźwięków”²³. W następstwie tego dostosowania zrozumiał, że „pełna neutralność w komunikacji między ludźmi prowadzi do destabilizacji”²⁴. W tym zaś kontekście owa destabilizująca neutralność łączy się czytelnie z dominacją wzroku, z perspektywą okulocentryczną. Co istotne, podobne podważenie tej perspektywy, choć na nieco innej zasadzie, pokazuje Cronenberg także w przypadku Célestine, która za sprawą Vertegaala odkryła coś, co Aristide nazywa *body narrative*²⁵. W jej przypadku lepiej widać, jak podważające pozorną neutralność percepcji wzrokowej wrażenia słuchowe i taktylne kwestionują same podstawy kultury epistemicznej Nowoczesnych.

U początku zmian dominujących zasad postrzegania świata w przypadku obojga francuskich filozofów odnajdujemy zaproszenie do jury festiwalu w Cannes. Tam Célestine po obejrzeniu północnokoreańskiego filmu *The Judicious Destruction of the Insect Religion* nie tylko doszła do wniosku,

że zrealizował go pod pseudonimem jej były student i kochanek Romme Vertegaal, najprawdopodobniej porwany na rozkaz koreańskiego dyktatora, lecz także zaczęła podejrzewać, że film stanowi adresowaną do niej sekretną wiadomość. Po jego wielokrotnym obejrzeniu zyskała przekonanie, że chodzi o informację dotyczącą jej lewej piersi, w której rzekomo zaległy się owady. Mogą one nie tylko rozpanoszyć się po całym jej ciele, lecz także w efekcie zniszczyć jej umysł, umysł filozofki. Istotę tego zagrożenia nietrudno rozszyfrować, skoro filozofia stanowi część zachodniej *episteme* i podobnie jak ona w dostępie do wiedzy przyznaje prymat zmysłowi wzroku. Dlatego też Célestine zaczęła coraz natarczywiej obstawać przy tym, żeby amputować jej lewą pierś. Wyniki mammografii nie dawały ku temu żadnych podstaw, lecz ona z rosnącym niepokojem nadal godzinami wsłuchiwała się w dobiegające stamtąd odgłosy owadów. Ponieważ operacji nie dało się przeprowadzić legalnie, para filozofów udała się w tym celu do Budapesztu, do znanej już czytelnikom kliniki doktora Molnára. Tym samym wątek Nathana splótł się po raz kolejny z wątkiem Naomi. Ale nie tylko. Po raz kolejny pojawiła się także okazja, żebyśmy jako czytelnicy znaleźli się na sali operacyjnej, choć tym razem poznajemy ją od innej strony niż na początku powieści.

Jak relacjonuje Aristide, w żaden sposób nie mógł się wtedy pogodzić z tym, że weźmie udział w nielegalnej procedurze medycznej. Dlatego przyjął, że nie chodzi wcale o operacyjne usunięcie piersi, lecz o wspólny projekt na pograniczu sztuki, filozofii, przestępstwa i chirurgii. Na mocy tego właśnie założenia sam wziął do ręki elektroniczny skalpel. Kiedy zaś Naomi dopytuje o jego wrażenia podczas operacji, Aristide odpowiada:

Na pewno chciałabyś znaleźć się w moim ciele, kiedy zbliżam się do leżącej na stole Célestine, zamieszkać w nim, jak dzieje się to w filmach fantastycznonaukowych, kiedy żołnierz wchodzi do wnętrza wysokiego na dziewięć pięter robota i z

wnętrza jego oszklonej głowy kieruje ruchami olbrzymich
ramion i nóg²⁶ .

Proponuje zatem, że specjalnie dla niej przeprowadzi rodzaj *reenactment*, „jak ci faceci, którzy ze starymi muszkietami biorą po raz kolejny udział w bitwie pod Waterloo”²⁷ . W jego ramach Naomi odsłoni własne piersi i odpowiednio się ułoży, zastępując Célestine. Chodzi jednak nie tylko o odtworzenie tego, co działo się na sali operacyjnej doktora Molnára. Aristide przywołuje bowiem jeszcze jedno porównanie, tym razem do swoich ulubionych „wszechobecnych na YouTube filmików wideo, na których ludzie rozpakowują otrzymane paczki. To kwintesencja konsumenckiego fetyszyzmu”²⁸ . Ten kontekst jest bardzo istotny, choć nie mamy szans – a raczej właśnie dlatego, że ich nie mamy – by wspomniane wideo obejrzeć. Aristide relacjonuje jego przebieg, odgrywając zarazem swoje kolejne działania podczas operacji. Stawia tym samym znak równości między kamerą i skalpelem, konsumowaniem towarów i konsumowaniem poddawanych działaniu przemocy ciał oraz ich obrazów, które przywołana już Valencia nazwała kapitalizmem w wersji gore. Następnego dnia Naomi, niczym wcześniej Nathan po zarejestrowaniu nocnego rytuału / teatru Chase, ogląda zdjęcia tego, jak wcielała się w rolę Célestine na stole operacyjnym. Tym razem jednak zdjęcia robił isticie po amatorsku Aristide. Nic więc dziwnego, że Naomi od razu zauważyła, iż większość z nich jest nieostra i została zrobiona pod nieodpowiednim kątem. Nieoczekiwanie i wbrew typowemu dystansowi profesjonalisty, który tak podkreślał Nathan, kobieta uświadamia sobie, że zdjęcia Aristide’a „stanowią wyraz czegoś podniecającego i zarazem przerażającego: Naomi w jego umyśle stała się Célestine”²⁹ . Czuje się zatem tak, jakby widziała i wiedziała, że kamera zmieniła się w jego rękach w laserowy skalpel. Pamięta również, że w nocy śniła o tym, iż faktycznie stała się Célestine, a jej ciało zostało okaleczone i spożyte w tak dobrze znanym jej z panoramicznych wideo paryskim mieszkaniu.

Senna rzeczywistość oddziaływała na nią tak silnie, że nawet po przebudzeniu nadal się bała, iż jej odcięta głowa za chwilę potoczy się po podłodze. Co więcej, tajemnicza nieobecność Aristide'a sprawia, że Naomi emocjonalnie wchodzi w jego rolę, jakby doświadczenia ostatniej nocy uruchomiły w niej sferę afektów, o której istnieniu dotąd nie wiedziała.

Analizując wybrane fragmenty powieści Cronenberga, wiele razy przywoływałam konkretne cytaty, żeby dokładnie pokazać, jak raz za razem zmienia się sposób patrzenia bohaterów *Consumed*. Jak uczestnicząc w projektach na pograniczu realności i fikcji, medycyny i sztuki, tracą swoją uprzednią neutralność, którą winny gwarantować odrębne „tryby egzystencji” opisane przez Latoura. Jak się wydaje, tak istotna zmiana wiąże się tyleż z nowym doświadczeniem ciała w przypadku Célestine i słyszenia w przypadku Aristide'a, ile z odmiennym sposobem bycia „w ekranie” w przypadku Noemi. Nieostre i wykonane pod nieodpowiednim kątem zdjęcia sprawiają, że tym razem nie potrafi już utożsamić się z fotografem i jego obiektywizującym, odcieleśnionym spojrzeniem przez oko kamery. Dostrzega raczej mowę ciała i w ten sposób dociera do jego afektów, niemal dosłownie się nimi zaraza. To one stają się zatem nowymi koordynatami, które pozwalają jej znaleźć się wewnątrz świata przedstawionego na zdjęciach, by – nawet nie widząc tego, co przedstawione w amatorskich kadrach – jednak dogłębnie go poznać innymi zmysłami.

Podsumowując, mogę zatem odnotować istotną różnicę między ustaleniami przywołanych wcześniej badaczy a propozycjami Cronenberga. Nocek analizował szczególne miejsce komputerowej animacji procesów molekularnych, zaś Valencia spisała manifest transfeministyczny. Tymczasem w *Consumed* nie znajdziemy żadnych nowych sposobów ucieleśnionego i afektywnego poznawania świata. Cronenberg zwraca jednak wnikliwie uwagę na moment, w którym – wręcz nieoczekiwanie

dla samych zainteresowanych – dominujące zasady konsumenckiego podejścia do rzeczywistości ulegają zmianie. Wystarczy inny program do aparatu słuchowego, inny odbiór własnego ciała czy nawet niewłaściwa technika wykonania zdjęcia, żeby okazało się, że – jak mówi Aristide – „pełna neutralność w komunikacji między ludźmi prowadzi do destabilizacji”. Wbrew temu, jak rozdaje role powieściowa narracja, główna rola w świecie przedstawionym *Consumed* przypada zatem parze francuskich filozofów, którzy faktycznie stają się przewodnikami dla pary fotoreporterów, pokazując im inne, dotąd nieznanne, lecz możliwe relacje ze światem. Zachowując wszystkie rozpoznawalne wyznaczniki swojego filmowego stylu, Cronenberg nie tylko przedstawił zatem utopijną rzeczywistość, lecz również czytelnie i w sposób właściwy dla powieści podkreślił jej byt zaledwie potencjalny, jej status spekulatywnej fabulacji. W utopijnym świecie *Consumed* filozofowie, ryzykując utratą rozumu, pozytywnie odpowiadają na destabilizujące spotkanie z tym, czego dotąd nie znali, a co autor oddał symbolicznie jako wpływ rzeczywistości dla nas zamkniętej i dlatego maksymalnie obcej Korei Północnej. Nad nauki swoich poprzedników i ich kanoniczne dzieła przedkładają tym samym doświadczenia własnego ciała. Ono zaś każe im zakwestionować wtórnie znaturalizowany związek między widzeniem i poznaniem, czyli samo sedno tytułowej i wielorako rozumianej konsumpcji – konsumowania i bycia konsumowanym.

- 1 Zob. Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, La Découverte, Paris 2012.
- 2 Zob. Donna J. Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMale[©]_Meets_OncoMouseTM Feminism and Technoscience*, Routledge, London 1997.
- 3 Zob. Simon Schaffer, Steven Shapin, *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle and the Experimental Life*, Princeton University Press, Princeton 1985.

- 4 Zob. Małgorzata Sugiera, *Making Sense of Bodies: Normalizing Power of Models and Metaphors*, w: *Disability and Dissensus: Strategies of Disability Representation and Inclusion in Contemporary Culture*, red. K. Ojrzyńska, M. Wieczorek, Brill, Leiden 2020, s. 53–66.
- 5 Zob. Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, C.H. Beck Verlag, München 2008, s. 202–217.
- 6 Ibidem, s. 257–272
- 7 Lisa Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995.
- 8 Zob. Ian Hacking, *Do We See through a Microscope?*, „Pacific Philosophical Quarterly” 1981, t. 62, nr 4, s. 305–322.
- 9 Adam Nocek, *Molecular Capture: The Animation of Biology*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2021.
- 10 Gaël McGill, *Molecular Movies... Coming to a Lecture near You*, „Cell” 2008, t. 133, nr 7, s. 1127–1132. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.
- 11 David Cronenberg, *Consumed*, Scribner, New York 2014. Szybko ukazało się polskie tłumaczenie tej powieści, opatrzone tytułem *Skonsumowana*, który znacznie ogranicza pole interpretacji. Dlatego korzystam tu z wersji oryginalnej, proponując filologiczne tłumaczenia wybranych cytatów. Polskie wydanie, zob. David Cronenberg, *Skonsumowana*, przeł. K. Petecka-Jurek, Zysk i S-ka, Poznań 2015.
- 12 Zob. David Cronenberg, *Consumed...* (ebook), s. 154.
- 13 Zob. Lev Manovich, *Software Takes Command*, Bloomsbury, London 2013.
- 14 Zob. Misha Glenny, *McMafia: A Journey Through the Global Criminal Underworld*, Random House, New York 2008.
- 15 David Cronenberg, *Consumed...*, s. 362.
- 16 Ibidem, s. 57.
- 17 Sayak Valencia, *Gore Capitalism*, przeł. J. Pluecker, Semiotext(e), South Pasadena 2018, s. 36.

18 Ibidem, s. 113.

19 David Cronenberg, *Consumed...*, s. 384.

20 Ibidem, s. 1.

21 Ibidem, s. 119.

22 Ibidem, s. 189.

23 Ibidem, s. 201.

24 Ibidem, s. 190.

25 Ibidem, s. 191.

26 Ibidem, s. 227.

27 Ibidem, s. 231.

28 Ibidem, s. 229.

29 Ibidem, s. 234.

Bibliografia

Belting, Hans. Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. München: C.H. Beck Verlag, 2008.

Cartwright, Lisa. Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

Cronenberg, David. Consumed (ebook), New York: Scribner, 2014.

Cronenberg, David. Skonsumowana. Translated by Katarzyna Petecka-Jurek. Poznań: Zysk i S-ka, 2015.

Glenny, Misha. McMafia: A Journey Through the Global Criminal Underworld. New York: Random House, 2008.

Hacking, Ian. "Do We See through a Microscope?" Pacific Philosophical Quarterly 62, no. 4 (1981): 305–322.

Haraway, Donna J. Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMale[©]_Meets_OncoMouseTM Feminism and Technoscience. London: Routledge, 1997.

Latour, Bruno. Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes. Paris: La Découverte, 2012.

Manovich, Lev. Software Takes Command. London: Bloomsbury, 2013.

McGill, Gaël. "Molecular Movies... Coming to a Lecture near You." Cell 133, no. 7 (2008): 1127–1132.

Nocek, Adam. Molecular Capture: The Animation of Biology. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021.

Shapin, Steven, and Simon Schaffer. Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle and the Experimental Life. Princeton: Princeton University Press, 1985.

Sugiera, Małgorzata. "Making Sense of Bodies: Normalizing Power of Models and Metaphors." In: Disability and Dissensus: Strategies of Disability Representation and Inclusion in Contemporary Culture

, edited by Katarzyna Ojrzyńska, Maciej Wieczorek, 53–66. Leiden: Brill 2020.

Valencia, Sayak. Gore Capitalism. Translated by John Pluecker. South Pasadena: Semiotext(e), 2018.