

Ewa Wójtowicz

Doktor habilitowana w zakresie nauk o sztuce (Uniwersytet Jagielloński), doktor nauk humanistycznych (UAM w Poznaniu), absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Autorka książek *Net art* (2008) i *Sztuka w kulturze postmedialnej* (2016) oraz tekstów naukowych i krytycznych. Profesor UAP na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Należy do Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Polskiego Towarzystwa Estetycznego, Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz do polskiej sekcji AICA. Zastępca redaktor naczelnej „Zeszytów Artystycznych”. Zainteresowania naukowe: sztuka wobec Internetu i (nowych) mediów. Więcej: ewawojtowicz.wordpress.com

„Trudności techniczne”.

Kuratorskie wyzwania

wynikające z obecności

nowych mediów w sztuce

XX i XXI wieku

Nowe media w sztuce XX wieku, które rozszerzyły warsztat artystyczny o narzędzia rejestracji obrazu cyfrowego, urządzenia elektroniczne oraz twórcze programowanie, otworzyły nie tylko pole eksploracji dla artystów, ale także postawiły niespotykane do tej pory wyzwania przed kuratorami¹. Doświadczyli oni (r)ewolucji kulturowej tak samo, jak wszyscy inni uczestnicy obiegu kultury, dla których zetknięcie z wciąż przyspieszającym przepływem informacji i nowymi formami obrazowania było czymś radykalnie nowym. Przegląd wybranych postaw kuratorskich polegających na pracy z nowymi mediami w XX i XXI wieku przeprowadzić można przede wszystkim z perspektywy relacji z technologiami; zazwyczaj wymuszonymi przez nie ograniczeniami, ale też inspirującymi do kreślenia odważnych wizji nowymi możliwościami. Prócz borykania się z „trudnościami technicznymi”², kuratorzy podejmujący ryzyko wystawiania sztuki nowych mediów musieli też zmierzyć się z uprzedzeniami ze strony konserwatywnych decydentów reprezentujących instytucje sztuki oraz niezrozumieniem ze strony publiczności, a nawet krytyków sztuki. Problem nie zniknął wraz z upowszechnieniem się wiedzy o specyfice obrazowania cyfrowego czy kultury sieciowej oraz postępującą przystępnością technologii. Ograniczenia techniczne powróciły po latach, choć w innym wydaniu; większość

» 1 Pisząc o artystach i kuratorach, mam w każdym wypadku na myśli także artystki i kuratorki.

» 2 Zarówno termin ten, jak i tytuł tekstu nawiązują do polemiki na łamach „Artforum” między kuratorką Lauren Cornell i publicystą Brianem Droitcour'em a krytyczką sztuki Claire Bishop. Por. L. Cornell, B. Droitcour, *Technical Difficulties*, „Artforum” styczeń 2013, vol. 51, nr 5, <https://www.artforum.com/print/201301/technical-difficulties-38517> [dostęp: 8.06.2019].

bowiem projektów z zakresu historii sztuki mediów wymaga nieustannej, specjalistycznej konserwacji oraz podtrzymywania przy życiu za pomocą technik takich, jak np. emulacja³. Sprawy nie ułatwia kwestia platformy technologicznej; wystawiając współcześnie pracę zaliczaną do historii nowych mediów, kurator/ka musi niekiedy podjąć decyzję, czy użyć do tego celu np. analogowego monitora z czasów powstania dzieła, czy współczesnego obrazu wysokiej jakości, wyświetlanego z projektora. Nie można także pominąć nieporozumień w samym świecie sztuki, gdzie wciąż istnieją dwie odrębne narracje, które dostrzegł już w latach 90. Lev Manovich, wyznaczając równoległe do siebie pola sztuki, odpowiednio: pole [Alana] Turinga i pole [Marcela] Duchampa⁴. Pierwsze z nich odnosić miałyby się do sztuki uwarunkowanej progresem technologicznym, drugie określa nieco ironizującą postawę z kręgu metasztuki o rodowodzie konceptualnym. Współcześnie ten podział wciąż jeszcze się utrzymuje, czego dowodzi przykład debaty wywołanej artykułem Claire Bishop na łamach „Artforum” (2012), niedostrzegającej potencjału sztuki mediów, pomimo jej wieloletniego istnienia⁵.

Eksperymentalna sztuka nowych mediów od początku budziła jednak zainteresowanie w środowisku kuratorów, którzy wyspecjalizowali się w jej problematyce. Reprezentują oni trzy generacje, z których pierwsza to: Jack Burnham, Jasia Reichardt, Howard Wise; druga to m.in.: Timothy Druckrey, Christiane Paul, Peter Weibel; a trzecia: Inke Arns, Sarah Cook, Lauren Cornell, Steve Dietz i inni. Nie tylko promowali oni nowatorską sztukę poprzez kuratorowane wystawy, ale także pisali na jej temat teksty teoretyczne, nierzadko o charakterze edukacyjnym, z uwagi na pionierski charakter podejmowanej problematyki. Wywodząc się częstokroć ze środowiska fotografii, filmu i sztuki wideo, znali dobrze problemy prezentacji sztuki wykorzystującej media typu *time-based* albo *lens-based*, w których istotną była forma rejestracji i odbioru obrazów zapośredniczonych medialnie. Z czasem w świecie sztuki uformowały się dwa typy postaw kuratorskich, które różnicować można według sposobu podejścia do sztuki nowych mediów. Postawa pierwsza wynika z przekonania o potrzebie popularyzacji mało znanych, niszowych wręcz zagadnień zaawansowanej

» 3 Emulacja (ang. *emulation*) w informatyce oznacza symulację działania danej platformy lub programu, zazwyczaj w celu odtworzenia środowiska oprogramowania lub platformy starszej generacji, często już nieaktualnej. Por. E. Wójtowicz, *Emulacja jako metoda i metafora*, „Kultura Współczesna” 4(84)/2014, s. 40-50.

» 4 L. Manovich, *The Death of Computer Art*, „Rhizome” 1996, <http://rhizome.org/discuss/view/28877/> [dostęp: 8.06.2019].

» 5 Por.: C. Bishop, *Digital Divide: Contemporary Art and New Media*, „Artforum” wrzesień 2012, s. 434-442; F. Cramer, *When Claire Bishop Woke Up in the Drone Wars: Art And Technology, the nth Time*, [w:] *across & beyond – A transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions*, red. R. Bishop, et al., Sternberg Press, Berlin 2016, s. 122-134.

technologicznie sztuki za sprawą jej obecności na wystawach i w instytucjach sztuki głównego nurtu. Postawę tę nazwać można zatem inkluzywną, ponieważ polega ona na wprowadzaniu w tradycyjny świat sztuki dzieł reprezentujących jej technologiczną niszę. Druga to postawa raczej ekskluzywna, czyli ukierunkowana specjalistycznie, reprezentowana przez wciąż niezbyt liczne grono kuratorek i kuratorów organizujących wystawy poświęcone jedynie sztuce mediów, często także wyłącznie w instytucjach o takim właśnie profilu⁶. Wraz z cyberkulturową euforią lat 90. XX wieku i wyłonieniem się sztuki Internetu, w alternatywnym świecie kultury sieciowej 1.0 debiutowali kuratorzy tacy, jak Steve Dietz, aktywnie działający na rzecz popularyzacji sztuki (w) Sieci. Pierwsze sygnały świadczące o randze nowego medium i kontekstu sztuki dostrzegli Magdalena Sawon i Tamas Banovich z prywatnej, nowojorskiej Postmasters Gallery. Niemal równocześnie kuratorzy reprezentujący świat sztuki głównego nurtu wciąż popełniali błędy, jak np. Catherine David i Simon Lamunière włączający do programu documenta X (1997) prace z zakresu net.artu pokazane na komputerach niepodłączonych do Sieci, co wywołało krytykę artystów z tego kręgu sztuki. Środowisko sztuki Internetu było jednak od zarania autonomiczne; artystki (Olia Lialina, Cornelia Sollfrank) i artyści (Alexei Shulgin, Wolfgang Staehle, Vuk Ćosić) z tego grona kuratorowali z powodzeniem wystawy realizowane w sposób dla Sieci endemiczny. W drugiej połowie lat 90. Ćosić pisał: „Internet jest OSTATECZNYM kontekstem dla pracy z zakresu net.artu a mimo unikania, z wyboru, kuratorów, artystki/artyści i ich prace niekoniecznie stają się niedostępnymi”⁷. Deklaratywne odrzucenie współpracy z profesjonalnymi kuratorami nie przyczyniło się jednak do upowszechnienia się wiedzy o specyfice sztuki nowych mediów w oficjalnym jej obiegu. Musiało minąć kilka lat, by obopólnie podtrzymywany dystans został skrócony, a uznane instytucje sztuki zaczęły zauważać potencjał nowych mediów, stopniowo włączając je do stałych kolekcji oraz podejmując ryzyko utrzymywania i ciągłego aktualizowania archiwów. Obecnie znaczące w światowej skali instytucje sztuki głównego nurtu zazwyczaj rezerwują stanowiska przeznaczone dla kuratorów specjalizujących się w sztuce medialnej i/lub cyfrowej, czego przykładem jest wieloletnia praca Christiane Paul w Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku. Specyfika pracy kuratorskiej zależy jednak w dużej mierze od charakteru danej instytucji sztuki, tj. stopnia specjalizacji w dziedzinie nowych mediów. Dieter Daniels, przyglądając się historii sztuki

» 6 Badając historię sztuki cyfrowej z perspektywy początków XXI wieku, Christiane Paul wymienia 46 ważnych wystaw sztuki nowych mediów (1965-2002) wraz z nazwiskami kuratorek i kuratorów. Por. Ch. Paul, *Digital Art*, Thames & Hudson, London 2003, s. 218-219.

» 7 V. Ćosić, *net.art*, 1998, <http://www.worldofart.org/english/98/98vuk2.htm> [dostęp: 8.06.2019].

nowych mediów z perspektywy instytucji wystawienniczych, proponuje podział na trzy fazy rozwoju:

- heroiczną (lata 60.-70. XX wieku),
- instytucjonalizacji (lata 70.-80. XX wieku),
- instytucji specjalistycznych (lata 90. XX wieku)⁸.

Autor zauważa też charakterystyczny paradoks: wraz z powołaniem tych ostatnich instytucji sztuki ukierunkowanych na prezentację nowych mediów, cyfrowe technologie przestały być wysoce specjalistyczne⁹. Co więcej, kuratorzy, którzy jeszcze w latach 70. XX wieku wkroczyli na nieznaną dotąd teren mediów ściśle zależnych od technologii, nie mogli być świadomi problemów, jakich przysporzy technoprogeria, czyli przyspieszony proces starzenia się i wymierania medialnych gatunków. Tę nieświadomość przejawiały jeszcze w latach 90. XX wieku nawet instytucje sztuki o skądinąd wartościowym dorobku, jeżeli chodzi o prezentację sztuki mediów, jak Zentrum für Kunst und Medientechnologie w Karlsruhe¹⁰. Dotyczy to także dzieł sztuki, zależnych nie tylko od konkretnej platformy czy nawet wersji oprogramowania, ale od dynamiki Internetu jako ich zasadniczego kontekstu. Przykładem jest problem z konserwacją interaktywnej pracy Douglasa Davisa *The World's First Collaborative Sentence* (1994), nieaktywnej po niemal dwudziestu latach funkcjonowania w Internecie za sprawą przestarzałej technologii¹¹. W roku 2013 zespół specjalistów nowojorskiego z Whitney Museum na czele z kuratorką działu nowych mediów Christiane Paul postanowił pozostawić w kolekcji muzeum dwie wersje pracy: sprawną technicznie, lecz nieautentyczną, i „zamrożony oryginał” ze wszystkimi usterkami, jakie narosły w ciągu dwóch dekad jej bytowania w Sieci¹².

Początki kuratorskich decyzji o prezentacji eksperymentów twórczych powstałych przy użyciu komputerów, robotyki czy sztuki telematycznej, to przede wszystkim historia potyczek z oporną technologią

- » 8 D. Daniels, *Whatever Happened to Media Art? A Summary and Outlook*, [w:] *across & beyond...*, s. 44-62.
- » 9 Obecnie dostrzec można kryzys instytucji powołanych w trzeciej fazie, czego dowodem może być hasło przewodnie festiwalu Ars Electronica 2019, mówiące o kryzysie wieku średniego rewolucji cyfrowej. Kuratorzy festiwalu: Gerfried Stocker i Christine Schöpf, należą do czołówki organizatorów wystaw sztuki nowych mediów.
- » 10 Pisałam o tym na łamach „Fragile”, analizując m.in. przypadek CD-ROM magazynu „artintact” (1994-1999), wydawanego przez ZKM w Karlsruhe. Por. E. Wójtowicz, *Poza cyfrowy niebyt. Strategie utrwalania sztuki Internetu*, „Fragile” 2014, nr 2(24), s. 25-29.
- » 11 Por. <http://whitney.org/Exhibitions/Artport/DouglasDavis> [dostęp: 8.06.2019].
- » 12 M. Ryzik, *When Artworks Crash: Restorers Face Digital Test*, „The New York Times”, 9.06.2013, <http://www.nytimes.com/2013/06/10/arts/design/whitney-saves-douglas-daviss-first-collaborative-sentence.html> [dostęp: 8.06.2019].

i nieporozumień co do odbioru dzieł. Wprowadzenie do obiegu sztuki prac jeszcze konwencjonalnych formalnie, lecz nowatorskich w zakresie zapośredniczonego przez programowalną maszynę procesu twórczego, nie było procesem łatwym. Ówczesna technofobia ludzi kultury, polegająca głównie na lęku przed dehumanizacją, powodowała, że pracom tym odmawiano statusu dzieł sztuki, co było tym prostsze, że w istocie pierwsze z nich tworzyli nie artyści z wykształceniem akademickim, lecz amatorzy, np. inżynierowie zatrudnieni w placówkach, w których mieli dostęp do kosztownych maszyn liczących. Stąd eufemizm zawarty w tytule jednej z pierwszych wystaw, prezentujących w nowojorskiej Howard Wise Gallery „obrazy generowane komputerowo”¹³ zaprojektowane przez A. Michaela Nolla i Belę Julesza, pracujących na co dzień w firmie telefonicznej Bell¹⁴. Niemal w tym samym czasie w Europie miała miejsce równie pionierska wystawa generatywnej grafiki komputerowej, której kuratorem był Max Bense, prezentujący prace Friedera Nake i George’a Neesa¹⁵. Potencjał nowych, programowalnych środków wyrazu dostrzegli więc niemal równocześnie: niemiecki filozof i wpływowi nowojorski marszand, dla tego ostatniego nie był to jednak sukces komercyjny: nie sprzedano żadnej z wystawionych prac.

Prezentacja zagadnień, wówczas hermetycznych i przyjmowanych w świecie sztuki z umiarkowanym entuzjazmem, nie była zadaniem kuratorsko łatwym. Trudności nastęrczało przekonanie artystów do eksperymentowania z komputerami, zabezpieczenie środków finansowych (usterki ówczesnych maszyn pochłaniały budżety wystaw zbyt szybko), a także przystępne zaprezentowanie publiczności zagadnień nowych, często w wymiarze wręcz epokowym. Temu wyzwaniu sprostała znakomicie Jasia Reichardt, organizując w londyńskim ICA przełomową wystawę *Cybernetic Serendipity* (1968)¹⁶. Zaprezentowano m.in. kinetycznego robota *Rosa Bosom*, którego autorem był Bruce Lacey, czy interaktywną rzeźbę *SAM (Sound Activated Mobile)* Edwarda Ihnatowicza, ale także bardziej konwencjonalne w swojej formie prace, jak np. hiperrealistyczne obrazy Lowella Nesbitta, przedstawiające komputery IBM. Wystawa miała przede wszystkim charakter edukacyjny w najszerszym tego słowa rozumieniu:

» 13 Wystawa *Computer Generated Pictures* odbyła się w nowojorskiej Howard Wise Gallery w kwietniu 1965 roku.

» 14 A. Michael Noll, *The Howard Wise Gallery Show of Computer-Generated Pictures (1965): A 50th-Anniversary Memoir*, „LEONARDO” 2016, vol. 49, nr 3, s. 232-239.

» 15 Wystawa *Generative Computergrafik* odbyła się w lutym 1965 roku w Studien-Galerie des Studium Generale Uniwersytetu w Stuttgarcie w Republice Federalnej Niemiec.

» 16 Wystawa *Cybernetic Serendipity: Computer and the Arts* (2.08.-20.10.1968) odbyła się w Institute of Contemporary Arts w Londynie. Miało ją odwiedzić od czterdziestu do sześćdziesięciu tysięcy widzów. Opisał ją m.in. Marek Holyński, autor pierwszej polskiej książki o sztuce komputerowej, nie wymieniając jednak nazwiska kuratorki. Por. M. Holyński, *Sztuka i komputery*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1976, s. 23-27.

miała przybliżyć brytyjskiemu społeczeństwu, czym jest tajemnicza sfera zaawansowanej technologii i „artefaktów cybernetycznych”¹⁷. Mimo sukcesu *Cybernetic Serendipity* „pannę Reichardt martwił nade wszystko fakt, że tylko nieliczne okazy sztuki »komputerowej« miały szansę dostania się do muzeów”¹⁸. Na przeszkodzie stały: „czas, koszty i komplikacje techniczne”¹⁹.

Przed jeszcze trudniejszym zadaniem stanęli dwaj kuratorzy, próbujący – niezależnie i konkurencyjnie wobec siebie – podjąć problematykę kształtującego się społeczeństwa informacyjnego i komputera jako narzędzia twórczego. W roku 1970 otwarto w Nowym Jorku dwie takie wystawy o tytułach obiecujących zainteresowanie nowymi technologiami: *Software* i *Information*. Kuratorem pierwszej, zorganizowanej w The Jewish Museum, był Jack Burnham²⁰, tę drugą zaś przygotował w Museum of Modern Art Kynaston McShine²¹. Ekspozycja *Software* w przestrzeni historycznej budowli miała na celu „zminimalizować muzealną atmosferę”²², a trudność sprawiała początkowo nie kwestie ściśle techniczne, lecz brak „dzieł sztuki” (*objects of art*)²³. Ostatecznie jednak zaprezentowana w MoMA *Information* okazała się pozostawać w „polu Duchampa”, koncentrując się na konceptualnie rozumianych systemach informacji, a w mniejszym stopniu polegając na technologii. Natomiast wystawa *Software*, choć przeszła do historii za sprawą wyprzedzającej swoje czasy koncepcji, poniosła porażkę techniczną i budżetową, zniechęcając do sztuki technologicznej eksperymentujących z nią wówczas konceptualistów takich, jak np. Hans Haacke. Artysta ten skrytykował pomysł użycia komputera do zliczania głosów oddanych przez zwiedzających wystawę w ramach jego projektu *Visitor's Profile*, ponieważ maszyna okazała się zawodna. Jednak teoretyczna myśl Jacka Burnhama wykroczyła daleko poza swoją epokę²⁴, przewidział on bowiem m.in., że komputery spowodują „ewolucję modelu komunikacyjnego sztuki” i „zreorganizują świat wartości społecznych”²⁵.

» 17 J.W. Burnham, *Estetyka systemów inteligentnych*, przeł. K. Biskupski, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 207.

» 18 *Ibidem*, s. 208. Burnham, pisząc o sztuce „komputerowej” w roku 1970, używał cudzołówni, podobnie jak Holyński w roku 1976.

» 19 *Ibidem*.

» 20 *Software. Information Technology: Its New Meaning for Art*, The Jewish Museum, Nowy Jork, 16.09-8.11.1970, i Smithsonian Institution, Waszyngton, 16.12.1970-14.02.1971.

» 21 Dokumentacja wystawy *Information*, MoMA, 1970, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2686> [dostęp: 7.06.2019].

» 22 J.A. Mahoney, *Design for a 'non-museum atmosphere'*, w: *Software. Information technology: its new meaning for art*, The Jewish Museum, New York 1970, s. 15.

» 23 *Ibidem*.

» 24 Por. E.A. Shanken, *The House That Jack Built: Jack Burnham's Concept of "Software" as a Metaphor for Art*, „Leonardo Electronic Almanac” listopad 1998, nr 6:10, <http://mitpress.mit.edu/e-journals/LEA/ARTICLES/jack.html> [dostęp: 7.06.2019].

» 25 J.W. Burnham, *Estetyka systemów...*, s. 223.

Jack Burnham, porównując doświadczenia swoje i Jasi Reichardt, pionierskie w zakresie prezentacji sztuki komputerowej, zauważył, że mimo iż „wystawa *Cybernetic Serendipity* była pierwszym dużym przeglądem sztuki komputerowej – a więc faktem historycznie ważnym [...] jej rzeczywisty sens zawiera się w wypowiedzi p. Reichardt, w jej wątpliwościach i rozczarowaniach”²⁶. Podkreślał podobne problemy, przed którymi stanęli oboje jako kuratorzy: instytucje sztuki nie były zainteresowane wsparciem takich projektów, nie wspominając o nabywaniu dzieł do kolekcji, natomiast artyści, jego zdaniem, „nie zdołali jeszcze w pełni zrozumieć”²⁷ potencjału nowych narzędzi. Zresztą o wartości artystycznej powstających w jego czasach prac Burnham wypowiadał się dość wstrzemięźliwie, uznając, że w próbach z zakresu sztuki „komputerowej” „liczy się jedynie ich wartość jako eksperymentu, fakt, że zmuszają do myślenia o konsekwencjach istnienia nowego narzędzia o niezwyklej doniosłości”²⁸.

Doniosłość, którą antycypował Burnham, ujawniła się w ostatniej dekadzie XX wieku wraz z wyłonieniem się cyberkultury oraz alternatywnego obiegu sztuki związanego z net.artem i nowymi, interaktywnymi (multi)mediami. Zdolność środowiska net.artu do samoorganizacji i podejmowania różnych, także swobodnie zamiennych ról (artystycznych, kuratorskich, teoretycznych) ujawniła się bardzo szybko. W 1997 roku Alexei Shulgin, eksperymentując jako net.artysta i kurator jednocześnie, ogłosił projekt *Desktop Is*, zapraszając do udziału wszystkich chętnych, bez względu na kryteria artystycznego profesjonalizmu²⁹. Otwarta przezeń „Pierwsza międzynarodowa wystawa pulpity *online*” zgromadziła kilkadziesiąt propozycji, zebranych na serwerze artysty, służącym za galerię sztuki czynną 24 godziny na dobę i dostępną z każdego miejsca na świecie. Te dwa kryteria wraz z brakiem selekcji stanowiły o fenomenie prezentacji sztuki w dobie net.artu: Sieć stała się swoistym *artists' run space*. Nowe podówczas jakości, takie jak niematerialność dzieła, ale także – stanowiąca stymulujące kreatywność ograniczenie – niska przepustowość Sieci, pomogły w wypracowaniu stosownie nowych postaw kuratorskich. Do najważniejszych kuratorów tego czasu należy Steve Dietz, od ponad dwudziestu lat realizujący wystawy sztuki elektronicznej, komputerowej i telematycznej. Jego imponujący dorobek pozwala uznać go za eksperta w zakresie sposobów prezentacji w murach galerii i muzeów dzieł interaktywnych, niematerialnych i endemicznych dla Sieci. Dietz, sam niebędący net.artystą, lecz rozumiejący etos tego nurtu sztuki, przyczynił się do jego popularyzacji, organizując jedną z pierwszych wystaw sztuki internetowej

» 26 *Ibidem*, s. 208.

» 27 *Ibidem*, s. 208.

» 28 *Ibidem*, s. 207, 215.

» 29 A. Shulgin, *Desktop Is* (1997-1998), <http://easylife.org/desktop/> [dostęp: 7.06.2019].

przeznaczonej stricte do warunków sieciowych: *Beyond Interface: Net Art and Art on the Net* (1998)³⁰. Towarzyszyła jej zorganizowana w Toronto konferencja naukowa *Museums and the Web*, pozwalająca na wymianę doświadczeń w środowisku kuratorsko-muzealnym zainteresowanym promowaniem nowych, technologicznie uwarunkowanych form artystycznej ekspresji³¹. Jak podkreślał Steve Dietz we wprowadzeniu, mającym jednocześnie wymiar manifestu światopoglądowego, dla wystawy *Beyond Interface*: „Sieć jest zarówno wystarczającym, jak i niezbędnym warunkiem oglądania/doświadczenia/partycypacji”³².

Stopniowo sztuka przeznaczona do Internetu i w nim tworzona zaczęła być dostrzegana przez instytucje, najpierw amerykańskie: The Walker Art Center znajdujące się w Minneapolis czy nowojorskie Dia Art Center, a następnie także Whitney Museum (oraz organizowane przez tę instytucję biennale) czy MoMA w San Francisco. W Newcastle w Wielkiej Brytanii już w roku 2001 odbyła się pierwsza konferencja poświęcona specyfice kuratorowania nowych mediów³³, a Galeria Tate prowadziła w latach 2008-2010 program intermedialny, z galerią net artu utrzymywaną wyłącznie *online*³⁴. Jak podsumowuje to Sarah Cook, tyleż aktywna kuratorka, co badaczka kuratorowania sztuki mediów, na początku XXI wieku za kwestie kluczowe uznawano: „fundusze, publiczność, wsparcie instytucjonalne i rozwój zawodowy”³⁵, podczas gdy w przeciągu niespełna dekady pojawiły się zagadnienia fundamentalnie nowe. W roku 2007, tuż przed medialną rewolucją społecznościową, Cook stawiała pytanie o rolę kuratorów filtrujących pokłady twórczości generowanej przez użytkowników (*user-generated content*), będąc raczej rzeczniczką kuratorstwa niezależnego, krytyczną wobec kuratorstwa wspieranego instytucjonalnie. Jednocześnie sztuka tworzona (i kuratorowana) w „polu Turinga” zmierzała w stronę instytucjonalizacji; organizowano liczne festiwale, powoływano mediateki i kolekcje w ramach instytucji sztuki o uznanym rodowodzie

» 30 Wystawa ta odbyła się w dwóch kolejnych edycjach. Dokumentacja obu jest wciąż dostępna: https://www.museumsandtheweb.com/mw98/beyond_interface/00_artists.html [dostęp: 27.06.2019].

» 31 W konferencji wzięło udział ponad 150 uczestniczek i uczestników z dwudziestu krajów: <https://www.museumsandtheweb.com/mw98/speakers/index.html> [dostęp: 27.06.2019].

» 32 Dietz w swoich tekstach wyróżniał tytuł wystawy czcionką rozstrzeloną. Por. S. Dietz, *beyond.interface.net art and Art on the Net II*, 1998, https://www.museumsandtheweb.com/mw98/beyond_interface/dietz_pencilmedia.html [dostęp: 27.06.2019].

» 33 *Curating New Media*, red. S. Cook, B. Graham, S. Martin, BALTIC, Newcastle/Gateshead, 2002.

» 34 Kolekcja prac w galerii nie przekroczyła kilkunastu. Kuratorką programu intermedialnego w Tate była Kelli Dipple, http://www2.tate.org.uk/intermediaart/archive/net_art_date.shtm [dostęp: 8.06.2019].

» 35 R. Debatty, *Interview with Sarah Cook, "We Make Money Not Art"*, 30.05.2007, http://we-make-money-not-art.com/interview_with_17/ [dostęp: 27.06.2019].

oraz chwalono łatwość wystawiania dzieł niematerialnych. W optymistycznej retoryce pierwszych lat cyberkultury zabrakło jednak zdolności pogłębionego rozpoznawania problemów, jakie generuje zawodna przecież technologia. Wraz z początkiem światowego kryzysu ekonomicznego, już w 2008 roku, dyrektor londyńskiego ICA Ekow Eshun podjął decyzję o zamknięciu działu Live and Media Arts, argumentując, że „sztuce mediów brakuje głębi i kulturowej trafności”³⁶. Ostatecznie, to za sprawą postępującej instytucjonalizacji w początkowo swobodnej, lecz nieprzynoszącej artystom dochodów sferze sztuki Internetu istotne stało się pytanie, które postawiła Sarah Cook: „Czy kuratorowanie zabiło net.art?”³⁷. Odpowiedź nie jest łatwa, jako że sztuce Sieci zaszkodzić mogła zarówno instytucjonalna petryfikacja, jak i uporczywe pozostawanie w kręgu „samo-marginalizującej się alternatywy”³⁸. Nie wystarczył apel Steve’a Dietza, już w 1999 roku wskazującego, za dyrektorem artystycznym festiwalu Ars Electronica Gerfriedem Stockerem, iż muzea oraz instytucje mające ambicje edukacyjne w zakresie sztuki powinny stać się nie tyle miejscami prezentacji sztuki nowych mediów, co raczej platformami jej produkcji³⁹. Postulat ten nie został spełniony, mimo udanych prób w zakresie powołania i prowadzenia instytucji sztuki pod kierunkiem świadomych rzeczy kuratorów. Przykładem może być praca Petera Weibela na rzecz centrum sztuki nowych mediów ZKM w Karlsruhe i kuratorowana przezeń, znacząca wystawa *Net_Condition* (1999-2000)⁴⁰, bądź działalność instytutu badawczego CRUMB (Curatorial Resource for Upstart Media Bliss), który założyły w roku 2000 na uniwersytecie w brytyjskim Sunderland Sarah Cook i Beryl Graham⁴¹. CRUMB dostarczał wiedzy praktycznej i teoretycznej poprzez zamieszczane na stronie materiały, studia przypadków i przeprowadzane z kuratorami i kuratorami światowego formatu wywiady, które złożyły się na dwie publikacje wydane drukiem w roku 2010: *Rethinking Curating: Art After New Media* oraz *A Brief History of Curating New Media Art: Conversa-*

» 36 D. Daniels, *Whatever Happened to Media Art?*, [w:] *across & beyond...*, s. 44.

» 37 S. Cook, *Has curating killed net.art?* „AN Magazine” marzec 2000, http://www.nettime.org/absoluteone.ljudmila.org/sarah_cook1.php [dostęp: 8.06.2019].

» 38 Termin użyty przez Claire Bishop w polemice z jej adwersarzami broniącymi dorobku sztuki nowych mediów. Por. *Claire Bishop Responds*, „Artforum” styczeń 2013, vol. 51, nr 5, s. 38.

» 39 S. Dietz, *Why Have There Been No Great Net Artists?* 1999, <http://www.afsnip.dk/onoff/Texts/dietzwhyhavether.html> [dostęp 27.06.2019].

» 40 Weibel pracował wraz z sześciuosobowym zespołem kuratorskim, w składzie którego znaleźli się także artyści, jak np. Jeffrey Shaw, <https://zkm.de/en/exhibition/1999/09/netcondition> [dostęp: 27.06.2019].

» 41 Strona instytutu nie była jednak uaktualniona od wiosny 2015 roku: <http://www.crumbweb.org/> [dostęp: 27.06.2019].

*tions with Curators*⁴². Recenzując tę ostatnią pozycję, specjalizująca się w kulturze nowych mediów blogerka Régine Debatty wskazuje na najważniejsze pytania postawione w książce w odniesieniu do zawodu kuratora nowych mediów⁴³. Podkreśla kwestię ograniczeń narzucanych tak przez technologię, jak i przez sponsorów, ale także przywołuje anegdotę opowiedzianą przez Cook odnośnie wystawy *The Art Formerly Known As New Media* (2005) kuratorowanej wspólnie ze Steve'm Dietzem w kanadyjskim The Banff Centre z okazji dziesięciolecia działalności tamtejszego instytutu sztuki nowych mediów. Brytyjska kuratorka przytacza historię krytyki skierowanej wobec obojga kuratorów, gdy zamieścili nieautoryzowane zdjęcia z wystawy w serwisie Flickr, co zdaniem instytucji goszczącej wystawę, było naruszeniem praw artystek i artystów do rozpowszechnianych dokumentacji ich dzieł. Okazało się wówczas, że instytucja pozornie przodująca w zakresie prezentacji sztuki nowych mediów nie zdołała rozpoznać i przystosować się do nowego modelu otwartej dystrybucji informacji wykreowanego przez te właśnie media. Nietrudno więc popaść w anachronizm, co jest nieustannym niebezpieczeństwem i jednocześnie paradoksem towarzyszącym pracy w instytucjach sztuki próbujących podążać za wciąż wymykającym się kryterium nowości. Przedmiotem debaty pozostaje wciąż kwestia, czy wąska specjalizacja świata sztuki nowych mediów dotycząca także kuratorskich decyzji i koncepcji, przyczyniła się do unieważnienia podziału między „polem Turinga” a „polem Duchampa”, czy też ten podział jeszcze silniej utrwaliła.

Historię relacji kuratorek i kuratorów podejmujących wyzwanie pracy z nowymi mediami można by zatem napisać jako kronikę porażek i zmagania z „trudnościami technicznymi”, które trzeba rozumieć tak dosłownie, jak i metaforycznie. Eksperymentalna technologia, ograniczenia budżetowe, wyzwania koncepcyjne, nieporozumienia i zmaganie się z uprzedzeniami – wszystko to składa się na obraz świata sztuki, w którym kuratorki i kuratorzy ryzykowali niemal tak samo, jak artystki i artyści podejmujący pracę z nowymi mediami, czyli zmierzający w nieznaną. Truizmem jest konstatacja, że w ciągu półwiecza, jakie upłynęło od czasu pierwszych, przekrojowych wystaw sztuki wykorzystującej nowe media, zaszło jednak wiele zmian, zarówno w świecie sztuki, jak też w kulturze, ekonomii i społeczeństwie. Zwraca na to uwagę kurator i teoretyk sztuki Omar Kholeif, pisząc o tym, jak zmienia się praktyka kuratorska pod wpływem utowa-

» 42 Por. S. Cook, B. Graham, *Rethinking Curating: Art After New Media*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2010; *A Brief History of Curating New Media Art: Conversations with Curators*, red. S. Cook, B. Graham, The Green Box, Berlin 2010. Na tę ostatnią książkę złożyło się czternaście rozmów, głównie z kuratorkami i kuratorami amerykańskimi.

» 43 R. Debatty, *Book Review – A Brief History of Curating New Media Art: Conversations with Curators*, *We Make Money Not Art*, 05.05.2010, http://we-make-money-not-art.com/book_review_a_brief_history_of/ [dostęp: 27.06.2019].

rowienia wszystkich wartości obecnych w egalitarnej przestrzeni sieciowej kultury⁴⁴. We współczesnej „kulturze playlisty” o koncepcyjnych powiązaniach decyduje algorytmizacja, podobnie jak w przypadku mechanizmów serwisów społecznościowych i systemu rekomendacji towarów w internetowym handlu. Technologie stały się więc niewidoczne, lecz wszechobecne, a ich obecność nieunikniona. Pisze o tym Holland Cotter, krytyk sztuki starszego pokolenia, w recenzji nowojorskiego Triennale *Surround Audience* (2015), którego kuratorami byli: Lauren Cornell (związana z portalem Rhizome i New Museum) oraz Ryan Trecartin, artysta zaliczany do nurtu postmedialnego: „Jeżeli oczekujecie »cyfrowej wystawy«, to takiej nie zobaczycie, choć tak jest reklamowana. Dla większości uczestników [...] cyfrowość nie jest niczym szczególnym. Jest dana. Jest rzeczywistością”⁴⁵. W tej rzeczywistości kurator(k)ami są niemal wszyscy uczestnicy obiegu kultury (post)medialnej: kreują wizerunki, promują, prezentują, kolekcjonują. Przedmiotem ich starań nie są jednak dzieła sztuki, lecz estetyzowane i performowane autobiografie⁴⁶. W tym świecie nie ma porażek, obowiązuje za to planowa polityka radości. Jak zatem podchodzą do tego kuratorzy współcześni? Przykładem jest działalność grupy DIS jako kuratorów 9. Biennale Berlińskiego (2016) diagnozujących za sprawą tej wystawy „teraźniejszość w przebraniu”⁴⁷. DIS jako kuratorzy-superartyści, tworzący poprzez wystawę własne dzieło sztuki, podejmują grę ze światem pozaartystycznym poprzez wielozadaniowość i swoistą mimikrę w swoich profesjonalnych i półprywatnych wcieleniach⁴⁸. Na ich przykładzie widać, że ciągle kuratorowanie w Sieci uprawiane jako autopromocja, jest udziałem wszystkich uczestniczek i uczestników sieciowej kultury, ponieważ o realiach „postwspółczesności” decydują właśnie kryteria sieciowe, takie jak np. estetyczne mikrotrendy⁴⁹. Jednocześnie, zdaniem grupy DIS, prezentacje sztuki zaczęły coraz bardziej przypominać wystąpienia w ramach

» 44 O. Kholeif, *The Curator's New Medium*, [w:] *You Are Here – Art After the Internet*, red. idem, Cornerhouse/SPACE, Manchester-London 2014, s. 78-85. Pierwodruk artykułu ukazał się na łamach 363. numeru „Art Monthly” w lutym 2013 roku.

» 45 H. Cotter, *Review: New Museum Triennial Casts a Wary Eye on the Future*, „The New York Times”, 26.02.2015, <https://www.nytimes.com/2015/02/27/arts/design/review-new-museum-triennial-casts-a-wary-eye-on-the-future.html> [dostęp: 7.06.2019]. Fragment w przekładzie E. Wójtowicz na potrzeby tego tekstu.

» 46 Por. B. Groys, *Self-Design and Aesthetic Responsibility*, „e-flux”, #7 (6)/2009 <http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/> [dostęp: 8.06.2019].


» 47 DIS (Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso, David Toro) kuratorowali 9. Berlin Biennale w roku 2016 pod hasłem *The Present in Drag*.

» 48 O tym, że kuratorzy stają się superartystami mówił już przy okazji Documenta5 Daniel Buren, cytowany przez Haralda Szeemanna. Por. H.U., *Obrist, Krótka historia kuratorstwa*, przeł. M. Nowicka, Korporacja Ha!art, Kraków 2016, s. 95.

» 49 N. Stagg, *Trends and Their Discontents*, [w:] *The Present in Drag*, red. DIS, DISTANZ/KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2016, s. 99-105.

TED Talks, będące „teatrem kompetencji”⁵⁰. Niewątpliwie bowiem, przewidywana przed półwieczem przez Jacka Burnhama, dogłębna reorganizacja relacji społecznych stała się faktem, także w świecie sztuki. W środowisku skupiającym kuratorów, artystów, krytyków sztuki i marszandów możliwe są dziś zawodowe relacje o wiele bardziej transwersalne i mniej (w jawny sposób) hierarchiczne. Reorganizacja ta zwiększyła także presję grupy środowiskowej (*peer pressure*)⁵¹ i wprowadziła kryteria pracy-zabawy (*playbour*)⁵². Pomimo postępującej egalitaryzacji w świecie sztuki, w tym także w kręgu kuratorskim, pozornie dezaktualizujący się podział na „amatorów”⁵³ i profesjonalistów wciąż się utrzymuje. Jednak linia podziału jest trudniejsza do wyznaczenia, nie zależy bowiem wyłącznie od kryteriów instytucjonalnych i opinii eksperckich, lecz także od poparcia ze strony sieciowego komentariatu, o którego preferencjach nierzadko decydują algorytmy. Pozostaje pytanie, czy – w perspektywie przyszłości – tak rozumiana praktyka kuratorska uprawiana przez rzesze prosumentów zaszkodzi sztuce jako domenie specjalistycznego profesjonalizmu, podobnie jak niegdyś instytucjonalna kuratela i formuła wystaw retrospektywnych zaszkodziły sztuce Internetu? ●

Ewa Wójtowicz

 <https://orcid.org/0000-0002-8659-940X>

» 50 DIS (Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso, David Toro), *The Present in Drag*, s. 55-57.

» 51 Por. B. Troemel, *Peer Pressure. Essays on the Internet by an Artist on the Internet*, LINK Editions, Brescia 2011.

» 52 Termin *playbour* (*play / laybour*) odnoszący się do zatarcia granic między pracą zawodową a zabawą bądź wypoczynkiem wprowadził Julian Kücklich w artykule poświęconym specyficze pracy w środowisku projektantów gier. Por. J. Kücklich, *Precarious Playbour: Modders and the Digital Games Industry*, "Fibreculture journal" #5, 2005, http://journal.fibreculture.org/issue5/kucklich_print.html [dostęp: 22.08.2019].

» 53 Por. A. Keen, *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, przeł. M. Bernatowicz, K. Topolska-Ghariani, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

