

EDWARD A. SHANKEN

ALTERNATYWNE TERAZ, ZARAZ I PRZEDTEM

Historia jest niczym więcej, jak tylko zestawem psikusów, które płątamy zmarłym.
– Wolter

Atrament, którym pisana jest historia, to jedynie przesąd w płynie.
– Mark Twain

Historia będzie dla mnie łaskawa, ponieważ zamierzam ją napisać.
– Winston Churchill

Najlepszym sposobem przewidywania przyszłości jest jej tworzenie.
– Alan Kay

Temat „alternative now” odnosi się nie tylko do terażniejszości; uważam, że ściśle dotyczy on samego sedna filozofii historii. Nawet bez kwestionowania faktów historia potrafi wykazać ogromną plastyczność. Sposób, w jaki kanon historii sztuki jest ujmowany i kształtowany, zależy od perspektywy wiecznie zmieniającego się teraz. Ten mechanizm działa w obie strony: tak jak każde „teraz” zakłada konstrukcję alternatywnego „wtedy”, tak każde „wtedy” konstruuje alternatywne „teraz”. Co więcej, wszystkie alternatywne „teraz” i „wtedy” stają się szczególną podstawą wyobrażenia przyszłości. Te oddziaływania „byłego” i „teraźniejszego” są nieuchronne zarówno teraz, jak i w przyszłości.

Przedmiotem moich studiów jest opisywanie lub pisanie na nowo historii sztuki. W naukach humanistycznych pisanie opiera się na prostych zasadach: 1) rozpoznanie problemu; 2) omówienie tego, co inni napisali na jego temat; 3) wyłożenie swojego punktu widzenia wraz z uzasadnieniem. Wystąpienie z oryginalnym ujęciem, frapującym – choćby tylko dla autora – jest jak dar bogów. Jednak nawet ktoś tak obdarowany, przekonując innych do swego stanowiska, musi wziąć pod uwagę, jak dalece odbiega ono od obowiązującego *status quo*. I to jest dokładnie to, czego potrzeba, by wpłynąć na ludzi, a w konsekwencji także by odmienić historię.

Czym się więc przejmować? Idee innych poszerzają moje rozumienie świata, czynią moje życie sensowniejszym, głębszym. Tworząc i dzieląc się ideami mam nadzieję oddziaływać w ten sam sposób na innych. Mój idealizm idzie nawet dalej – wierzę, że ten proces służy naprawie świata. Jeśli więcej

wiemy, otwieramy się na odmienne poglądy i próbujemy rozumieć inne stanowiska, być może stajemy się bardziej wrażliwi, bardziej tolerancyjni wobec innych. Im bardziej jesteśmy gotowi przyjmować inność, odmienne kultury, tym większą mamy motywację do łagodzenia różnic. Moja wiara w to została umocniona, gdy w 2007 roku okazało się, że podobny pogląd wyznaje były dyrektor Metropolitan Museum of Art, Philippe de Montebello.

Poniżej kreślę plan, według którego podejmuję próbę skorygowania historii. Wyjściowy temat moich obecnych badań – budowanie pomostu między sztuką głównego nurtu a sztuką nowych mediów – traktuję w kontekście ich wzajemnych wpływów. Na końcu wprowadzam nieco prowokacji na temat potencjalnego znaczenia konkretnej historii lokalnej dla alternatywnych opisów przeszłości i teraźniejszości.

Jedna z moich strategii historycznej rewizji kwestionuje kategoryczne podziały, które nie pozwalają dostrzec podobieństw i kontynuacji. Jakkolwiek zaznaczanie odrębności jest ważne, inaczej wszystko stałoby się jednolitą magmą, różnice, granice, definicje muszą być badane z uwzględnieniem miejsca, w jakim powstają, ideologii, jakiej są poddane, i presji, jaką stwarzają. Socjolog Thomas F. Gieryn pisał: „Tworzenie podziałów jest strategicznym działaniem [...]. Granice i terytoria [...] są wyznaczane dla osiągania doraźnych celów i interesów [...] żeby zabezpieczyć potrzeby i interesy grupy bezpośrednio zainteresowanej”¹. Cytując Pierre’a Bourdieu, Gieryn zauważa dalej, że takie granice ustanawiają „ideologiczne strategie i epistemologiczne stanowiska, według których ich wyznawcy [...] usprawiedliwiają swoje stanowisko i strategie używane do utrzymywania albo ulepszania go, dyskredytują przy tym wyznawców przeciwnych stanowisk i strategii”.

Ten właśnie pogląd wyrażam w moim esej *Sztuka w epoce informatycznej: Technologia a sztuka konceptualna*², który kwestionuje kategoryczne, ostre podziały wyznaczane pomiędzy „sztuką konceptualną” a „sztuką i technologią” oraz analizuje niektóre ideologiczne czynniki leżące u podstaw historyzacji tych praktyk. Dowodzę w nim, że cybernetyka, informatyka i teoria systemów są fundamentalnymi modelami, które odegrały znaczącą rolę w kształtowaniu kultury od roku 1945. Poprzez interpretację „sztuki konceptualnej” oraz „sztuki i technologii” jako odzwierciedlenia przemian społecznych i ekonomicznych w erze informatyki, odnajduję podobieństwa, które pozwalają bardziej wszechstronnie rozumieć współczesną sztukę. Taki esej nie aspiruje do Pokojowej Nagrody Nobla. Myślę jednak, że jego konsekwencje nie sprowadzają się jedynie do dyskusji na temat „sztuki konceptualnej” i „sztuki i technologii” czy sztuki współczesnej w ogóle. Tego rodzaju prace mogą stać się pewnym wzorem myślenia ponad podziałami, mogą też przyczynić się do osiągnięcia ważniejszego, idealistycznego celu.

Jako naukowiec zajmujący się związkami sztuki, nauki i technologii, ze szczególnym uwzględnieniem nowych mediów i kultury wizualnej, jestem zaniepokojony wykluczeniem z historycznego kanonu sztuki (zwłaszcza historii sztuki współczesnej) dziedziny, którą się zajmuję. W *Art Since 1900* (2004), uznanym tekście na temat sztuki nowoczesnej, autorzy Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois i Benjamin Buchloh zupełnie ignorują, bądź traktują z uprzedzeniem, każdy rodzaj sztuki posługującej się technologią. Nawet tak znamienita postać tej dziedziny jak Billy Klüver oraz jego E.A.T. (Experiments in Art and Technology) zostały pominięte. W książce *Art and Electronic Media*, która stała się historią gatunku, opisując genealogię sztuki i technologii XX wieku, nie traktując jej jako marginalnej ekscentrycznej działalności, ale jako działalność zasadniczą w historii sztuki, mediów i kultury wizualnej³. Łączę metody stosowane w historii sztuki tradycyjnej, archeologię mediów oraz teorię nowych mediów. W pracy tej podaję w wątpliwość konwencjonalne podziały, ukazując ciągłość (bez względu na

czas, gatunek, nośniki), a także prezentują prace artystów, projektantów, inżynierów i instytucji z ponad trzydziestu krajów. Uznani współcześni artyści – Bruce Nauman, Jenny Holzer i Olafur Eliasson – sąsiadują z wybitnymi artystami nowych mediów: Royem Ascottem, Lynn Hershman i Stelarkiem. I znów nie mam nadziei na pokojowego Nobla, ale jednak jeśli ta książka pomoże wyzbyć się uprzedzeń na temat stosowania technologii w sztuce i jako sztuki, to jakiś postęp się dokona.

W obecnej pracy jeszcze bardziej bezpośrednio buduję pomost pomiędzy tym, co nazywam głównym nurtem sztuki współczesnej – MCA (mainstream contemporary art), a sztuką nowych mediów – NMA (new media art). Obydwie mają sobie wiele do zaoferowania. Chcę wywołać dyskusję, która połączy wszystko, co najlepsze, z obydwu światów z korzyścią dla sztuki. Choć fuzja MCA i NMA jest być może nieuchronna, poruszone kwestie teoretyczne mogą mieć wpływ na sposób, w jaki przebiegnie. John Tagg napisał o recepcji nowego niegdyś medium, jakim była fotografia, że im gorzej fotografia eksperymentalna była przyjmowana, tym bardziej asymetryczny był wpływ dyskusji o sztuce i fotografii na każdą z nich: pierwsza niewiele zyskiwała, druga traciła swoją wyrazistość, próbując się „dostosować”⁴. Ji-Hoon Kim zauważył później, że pomimo nadzwyczajnej asymilacji wideo w MCA, film eksperymentalny i wideo, zwłaszcza gatunki, które wymienia Gene Youngblood w książce *Expanded Cinema* z 1970 roku, oraz im pokrewne zostały wykluczone z wystaw muzealnych, a docenione na wystawach poświęconych nowym mediom⁵. Nie trzeba dodawać, że wielu artystów ze środowiska NMA obawia się utracenia wyrazistości w procesie asymilacji.

W czerwcu 2010 roku organizowałem i prowadziłem dla Art Basel dyskusję z Nicolasmem Bourriaudem, Peterem Weibelem i Michaëlem Joaquinem Greyem pod hasłem „Sztuka współczesna a nowe media: W stronę wspólnych rozważań?”⁶. To wydarzenie ujawniło kilka problemów wynikających z zespalania MCA i NMA. Jednym z nich był fakt, że Weibel, prawdopodobnie najsilniejsza osobowość NMA, i Bourriaud – prawdopodobnie najbardziej wpływowy kurator i teoretyk MCA – nigdy wcześniej się nie spotkali. Bez względu na to, jak wyraźnie dostrzegam (inni teoretycy i kuratorzy także) podobieństwa i związki między MCA i NMA, te światy nie stykają się ze sobą bezpośrednio i nieważne, jak bardzo dzielą retorykę interaktywności, uczestnictwa i awangardyzmu. Może być to wynik różnicy opisu historii, jakim się posługują, i różnicy aspektów teraźniejszości, jakie uznają. Sztuka współczesna, której nowe media są centralnym elementem, wymaga napisania nowej historii, ponownego oszacowania zjawisk uważanych za kluczowe.

Przywołując przykład fotografii i impresjonizmu, Bourriaud dowodził, że wpływ technologii na sztukę jest najciekawszy i najbardziej efektywny, gdy jest pośredni w pracach nie związanych bezpośrednio z technologią. Jak pisał w *Relational Aesthetics*, „Najbardziej płodny sposób myślenia [...] [to zbadać – tłum.] możliwości dane przez nowe narzędzia, ale nie prezentować ich jako techniki”. Tak oto Degas i Monet stworzyli fotograficzny sposób myślenia, w którym poszli daleko dalej niż zdjęcia im współczesnych⁷. Z jednej strony zgadzam się, że metaforyczny wpływ technologii zasadniczo oddziałuje na percepcję, świadomość oraz interpretację wiedzy i sposobów bycia⁸. Ale z drugiej strony, taki pogląd jest przykładem trwającego historycznego oporu sztuki współczesnej wobec nowopowstających mediów, uprzedzeń wymagających starannej analizy. Ponadto stworzona przez Bourriauda dychotomia pośrednie/bezpośrednie to wyłącznie retoryczne narzędzie dla innej pary: wzniosłego, teoretycznego ideału tworzonego kosztem zwykłego, praktycznego narzędzia. Ta binarna logika i jej ideologiczne cele powinny ulec dekonstrukcji w imię nierozłączności artystów, dzieł, narzędzi, technik, pojęć i konkretów – elementów siatki znaczeń.

Fotografia początkowo pozostająca *bona fide* na uboczu sztuk pięknych, wiek później stała się jednym z głównych elementów sztuki współczesnej. Stało się tak nie dlatego, że w czasach rozkwitu impresjonizmu (1874–1886) fotografia – w porównaniu z malarstwem – była słabo rozwinięta. Uznanie fotografii opóźniało się przede wszystkim z powodu surowych ograniczeń dyskursu końca XIX i wczesnych lat XX wieku, które uniemożliwiały dostrzeżenie, spoza mechanicznej procedury i chemicznej powłoki, tego środka wyrazu. Nie pozwalały dostrzec wartości, jakie fotografia mogła wnieść do MCA w tamtym czasie. Pół wieku później fotografia wchodzi triumfalnie do Museum of Modern Art w Nowym Jorku, ale przez kolejnych pięćdziesiąt lat pozostaje w nie najlepszych stosunkach, w porównaniu z malarstwem i rzeźbą, z estetyką modernistyczną. Do lat osiemdziesiątych zmiany w teorii, nastawieniu kolekcjonerów, rynku, a także w samej praktyce fotograficznej doprowadziły w końcu do ciepłego przyjęcia tego medium przez MCA (choć nie fotografii *per se*, ale sztuki, której przydarzyło się być fotogramem). Zaczęła być kolekcjonowana i droga, jak pokazują prace Cindy Sherman. To samo można powiedzieć o wideo – podobnie odrzucane w czasach swoich narodzin w latach 60., teraz umiłowane przez kuratorów MCA. Nowe media i cała historia sztuki elektronicznej też zostaną docenione przez MCA, gdy rozpoznany i wypromowany zostanie potencjalny rynek.

Bourriaud traktuje historię fotografii na równi z konwencjonalną historią sztuki, w której kanonie środki techniczne są nieobecne. Historia sztuki, która akceptuje czy wręcz docenia bezpośrednie użycie środków technicznych, jak na przykład w sztuce kinetycznej czy w sztuce nowych mediów, musi brać pod uwagę jej prekursorów. Według tych kryteriów można sobie wyobrazić alternatywną historię fotografii, która sławi twórców chronofotografii – Eadwearda Muybridge’a, Étienne-Julesa Mareya i Thomasa Eakinsa – na równi z impresjonistami. Taka historia uznawałaby, że na tego rodzaju prace nie składają się tylko wyprodukowane obrazy, ale wiele nierozzerwalnych elementów (teorie, technologie, techniki) służących poszerzaniu widzenia. Uznaby również przepływ idei między sztuką a nauką (Marey był odnoszącym sukcesy naukowcem, którego dzieła wpłynęły na Muybridge’a, który to z kolei współpracował z Eakinsem, zajmując się zagadnieniami biomechaniki). Zostałyby dostrzeżone artystyczne i naukowe, wynikające z ich połączenia, dokonania pionierów, nie tylko jako metaforyczna inspiracja w malarstwie im współczesnych, jak sugeruje Bourriaud. Trzeba było dekad, żeby te chronofotograficzne odkrycia dotarły do pracowni malarskich i rzeźbiarskich (nie mówiąc o filmie). A kiedy to się stało, oddziaływały na sztukę w różnych wymiarach – pośrednim i bezpośrednim, w czasie i przestrzeni – od Duchampa, Gabo, Wilfreda, Boccioniego po Moholy-Nagya.

Przyrównanie przez Bourriauda fotografii w czasach impresjonizmu do współczesnych komputerów i internetu ma jeszcze inne wady. Ósma i ostatnia wystawa impresjonistów odbyła się w 1886 roku, na krótko przed wprowadzeniem aparatu Kodak #1 (1888), wcześniej fotografia była dostępna wyłącznie dla profesjonalistów lub bogatych amatorów. Nowe media, przeciwnie, stały się powszechnym zjawiskiem w drugiej połowie lat 90. XX wieku, poprzedzając upowszechnienie WWW (1993). Pięć lat później, w 1998, ukazała się *Relational Aesthetics* (w tym samym roku, w którym e-mail stał się popularnym motywem w hollywoodzkim filmie *You've Got Mail*). Co więcej, od 1890 roku fotografia i jej następstwa – film i telewizja – radykalnie zmieniły kulturę wizualną, nasycając ją obrazami. Ale wpływ produkcji i konsumpcji obrazu na sztukę w czasach impresjonistów nie może być wprost porównywany z wpływem, jaki na sztukę od końca lat 90. wywiera ekonomia obrazu (nie wspominając o tym, jak kluczowe tendencje artystyczne od 1960 roku strategicznie przeniosły środek ciężkości z dala od imagocentrycznego dyskursu). Najwyraźniej widać to w połowie 2001 roku, kiedy nastanie Web 2.0, nowe narzędzia i zastosowania zmieniły sposób produkcji i dystrybucji kultury – media społecznościowe: Facebook, YouTube i Twitter rywalizują z wyszukiwarkami Google czy Yahoo

o popularność, prosumer jest terminem marketingowym, a krytycy debatują, czy internet zabija czy rozwija kulturę⁹.

Ponadto stanowisko Bourriauda jest sprzeczne z realiami, które opisuje. Bo jeśli rzeczywiście akceptuje tzw. post-medium kondycję, jak sugerował podczas spotkania w ramach Art Basel, to nie miałby uprzedzeń wobec wykorzystywania nowych mediów w sztuce. Nie byłby przychylny pośredniemu wpływowi technologii na sztukę. Jego dyskusje i wystawy na temat sztuki współczesnej pomijałyby media i nie byłoby o czym mówić. Ale tak nie jest. Peter Weibel trafnie wytknął Bourriaudowi tworzenie podziału pomiędzy pośrednimi i bezpośrednimi wpływami. Wykazał hipokryzję nadawania wartości pośredniemu wpływowi technologii przy jednoczesnym ignorowaniu bezpośredniego używania jej jako środka artystycznego wyrazu. Weibel precyzyjnie i prowokacyjnie nazwał to „niesprawiedliwością środków”.

Jeśli przyjrzymy się poprzednim akapitom i przeanalizujemy nie tylko moje twierdzenia, ale także to, na czym je opierałem, dostrzeżemy różne strategie, których użyłem. Krytyka instytucjonalna proponuje odczytywanie alternatywnej historii w sposób, który nie dopuszcza muzeologicznych i rynkowych kryteriów jako miary wartości artystycznej. Dociekania na temat dychotomii pośrednie/bezpośrednie podważają epistemologiczne podstawy poglądów Bourriauda i ujawniają pustą retorykę służącą ideologicznemu wzmocnieniu. Pozbycie się wszechobecnych w historii sztuki uprzedzeń natychmiast otwiera alternatywną historię fotografii oraz akceptuje bezpośrednie użycie nowych mediów w obrębie głównego nurtu współczesnej sztuki. W istocie twierdziłem, że skorygowana historia pozwala poprawić współczesność, tak jak skorygowana współczesność pozwala poprawić historię. Ale na poziomie metakrytycznym, poza redukującym dyskursem historii sztuki, samo uzmysłowienie ograniczeń epistemologii binarnych opozycji może stać się początkiem jej rewolucyjnego przezwyciężenia i umożliwi zarówno tworzenie alternatywnych historii, jak i projektowanie alternatywnych przyszłości.

Wziąłem udział w tej dyskusji z perspektywy „obcego”, orędownika postponowanej NMA, autora prac niechętnie uznawanych przez MCA. Jednakże polski kontekst WRO 2011 uświadomił mi moją pozycję zachodniego naukowca wykształconego i pracującego w USA i Holandii, z trudem mogącego się uznać za „obcego”. Jakkolwiek w wielu aspektach światy NMA i MCA globalnie się zająbiają, to jednak wiele alternatywnych historii jest charakterystycznych dla miejsca, w którym powstają. Lokalne historie, zwłaszcza te związane z działalnością undergroundową prowadzoną w specyficznych, ekstremalnych warunkach społecznych i kulturalnych, mogą pomóc zrozumieć różnorodne sposoby ekspresji w sztuce. Bez gloryfikacji niedoli jako twórczego „napędu”, gdy artyści są doprowadzeni do granic i przeżywane wspólnie traumy pozwalają głębiej rozumieć indywidualne i zbiorowe doświadczenie, tak odległe od realiów wygodnego świata sztuki¹⁰. W tym kontekście niedawna publikacja Centrum Sztuki WRO *Ukryta Dekada. Polska sztuka wideo 1985-1995* jest istotnym dokumentem ukazującym zagranicznym odbiorcom krytyczny moment sztuki wideo w Polsce, w ponurym okresie następującym zaraz po stanie wojennym (grudzień 1981-lipiec 1983), a następnie w trakcie transformacji po upadku muru berlińskiego i rozpadzie ZSRR¹¹. Piotr Krajewski pisze, że mniej więcej w pierwszej połowie tytułowej dekady alternatywne grupy, takie jak Strych, rozwinęły zespołowe postawy znane później jako Kultura Zrzuty. W odpowiedzi na to, co Józef Robakowski nazwał parszywą sytuacją bez wyjścia, w której „nastąpiło zdewastowanie naszej godności”, ich filmy były „kategorycznym orężem wolności”, a ich działalność – jak pisze Krajewski – przekroczeniowa, hedonistyczna i (auto)destrukcyjna¹². Przeciwnie artyści późniejsi, dla których stan wojenny nie był „poważniej formatującym przeżyciem”, zamiast sprzeciwiać się „presji ideologicznej o typowo politycznym charakterze” stają

wobec „rzeczywistej presji kultury masowej”. Jak dodaje autor, „[w] ich pracach fascynacja formami konsumpcji i wpływ kultury jako towaru występuje na przemian z kontestacją”¹³.

Chociaż sztuka wideo zaczęła swój wzlot w obrębie MCA w tym właśnie okresie, jedynie kilku artystów wymienionych w *Ukrytej Dekadzie* zyskało rozgłos poza Polską. Znakomitym wyjątkiem jest Katarzyna Kozyra, która skończywszy w 1993 roku warszawską Akademię Sztuk Pięknych, zabłysnęła na międzynarodowej scenie podczas Biennale w Wenecji w roku 1999. To prowadzi mnie do pytań, jak historia polskiej sztuki wideo lat 1985–1995 może przeniknąć do dyskursu na temat NMA i MCA? Czego nauczyli się artyści w Polsce i poza nią na temat sztuki, indywidualnej i zespołowej produkcji oraz ideologicznego i kulturalnego oporu na podstawie tej konkretnej historii? Jak ta historia może zmienić kanon sztuki wideo w szczególności i sztuki współczesnej w ogóle? Jakie wyzwania powinna stawiać, żeby przezwyciężyć dominujące epistemologiczne wzory? Jakie historie alternatywne i jaką przyszłość zwiastuje?

¹ Thomas F. Gieryn, *Cultural Boundaries of Science: Credibility on the Line*, University of Chicago Press, Chicago 1999, s. 23.

² Pierwodruk w katalogu SIGGRAPH 2001 Electronic Art and Animation, ACM SIGGRAPH, Nowy Jork 2001, s. 8–15; wersja uzupełniona [w:] „Art Inquiry” 2001, nr 3 (12), s. 7–33, i [w:] „Leonardo” 2002, nr 35 (4), s. 433–438. tłumaczenie polskie [w:] „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 3–4.

³ Edward A. Shanken, *Art and Electronic Media*, Phaidon Press, Londyn 2009. Więcej o kanoniczności i historii sztuki i technologii piszę w moim tekście *Historicizing Art and Technology: Forging a Method, Firing a Canon*, [w:] O. Grau (red.), MIT Press, Cambridge Massachusetts 2007, s. 43–70.

⁴ John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota, Minneapolis 1993.

⁵ Ji-Hoon Kim, *The Post-Medium Condition and the Explosion of Cinema*, „Screen” 2009, nr 50 (1), s. 114–123.

⁶ Dokumentacja wideo tego wydarzenia znajduje się na stronie Art Basel, zob. <http://www.art.ch/go/id/mhv>.

⁷ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les presses du réel, Dijon 2002, s. 67.

⁸ Zagadnienie to było tematem mojego eseju *Tele-Agency: Telematics, Telerobotics, and the Art of Meaning*, „Art Journal” 2000, nr 59 (2), s. 64–77.

⁹ Zob. np.: Andrew Keen, *The Cult of the Amateur: How Today's Internet Is Killing Our Culture*, Crown Business 2007 (wydanie polskie *Kult amatora: jak internet niszczy kulturę*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007), oraz Clay Shirkey, *Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations*, Penguin, Nowy Jork 2008.

¹⁰ Więcej na temat sztuki i kulturowej traumy zob. [w:] Kristine Stiles, *Shaved Heads and Marked Bodies: Representations from Cultures of Trauma*, „Stratégie II: Peuples Méditerranéens” 1993, nr 64–65, s. 95–117.

¹¹ Piotr Krajewski i Violetta Kutlubasis-Krajewska (red.), *Ukryta Dekada. Polska sztuka wideo 1985–1995*, Wrocław 2010.

¹² Piotr Krajewski, *Ukryta Dekada: Zarys historii polskiej sztuki wideo w latach 1985–1995*, [w:] *Ukryta Dekada...*, op. cit., s. 12–13.

¹³ Ibid. s. 18.