

 ORCID: 0000-0002-1964-4303
Ewelina Jarosz

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

DYSKURSY NAUKOWE JAK VR-OWA IMPREZA?

Joanna Walewska-Choptiany, *Cyfrowa dekada. Związki sztuki i technologii w latach 1960–1975*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021, ss. 389.

Nowa książka Joanny Walewskiej-Choptiany to wynik wieloletnich badań nad związkami technologii i sztuki łączących perspektywy kulturoznawstwa, historii sztuki i medioznawstwa. Składa się na nią sześć rozdziałów, których tytuły zapowiadają podjęcie próby wyodrębnienia, systematyzacji, a następnie wtopienia interesujących Autorkę zagadnień oraz postaw twórczych w ramy obiektywizującej naukowej narracji. Ponieważ *Cyfrowa dekada* trafia w historyograficzną lukę prowadzonych w Polsce badań dotyczących tej tematyki, z tym większym zainteresowaniem i krytyczną uwagą może się spotkać w środowiskach akademickich, osób pracujących w laboratoriach technologicznych, a także orientujących się w historii zjawisk, które doprowadziły do dzisiejszej sztuki postmedialnej, takich jak między innymi hakytywizm, sztuka internetowa czy postinternetowa. Jak sądzę, interesująca byłaby rozmowa o książce z udziałem

współczesnych tęczowych nerdek i nerdów działających na przecięciu nauki, technologii i sztuki cyfrowej, wyznaczających krytyczne obszary artystycznego zaangażowania, połączone z kontestacyjnymi działaniami dotyczącymi przebudowy współczesnego świata zmultiplikowanych kryzysów.

Chociaż Autorka nie trzyma się ściśle wyznaczonych w tytule recenzowanej książki ram czasowych, przybliża bowiem zjawiska kontekstowe dla omawianego przez nią przedziału czasowego – powstające w latach 50. czy 80. – to zarazem myślenie kategoriami porządkującymi wiedzę w sposób historyczny zakreśla podstawową naukową potrzebę jej monografii. Cezura czasowa jest tu o tyle istotna, że zasadniczo stanowi intelektualny horyzont badań. Autorkę interesują przede wszystkim prace artystyczne powstałe przy użyciu maszyn takich jak plotery czy wczesne komputery, teksty z czasu powstawania omawianych przez

nią zjawisk w sztuce, ale także poświęcone im cyfrowe bazy danych, archiwa i techniczne dokumentacje. Późniejsze opracowania naukowe komputerowej twórczości badanego okresu służą konstruowaniu naukowej reprezentacji obrazu uznanej za minioną przeszłość. Autorka przenosi nas do czasów, w których technologia komputacyjna nie była ani modna, ani inkluzyjna czy dostępna, lecz dopiero zaczynała stanowić przedmiot szerszego artystycznego rozpoznania.

W recenzowaniu książki uwzględniłam przede wszystkim feministyczne perspektywy w ramach rozwijających się, również w Polsce, *science and technology studies* (STS) – interdyscyplinarnego pola badawczego, kładącego nacisk na splot tworzenia i rozwoju zaawansowanych technologii, a także akcentującego relacyjność naukowych odkryć w ich historycznych, kulturowych i społecznych kontekstach¹. W pewnym zakresie skorzystałam również ze studiów nad kulturą wizualną, których perspektyw zabrakło mi w analizowanych przez Walewską-Choptiany pracach artystycznych. Moja lektura recenzowanej książki została także naznaczona kulturą wrażliwością *queer*, która pozwoliła mi zwrócić uwagę na subwersywny potencjał niektórych z poruszanych w niej zagadnień i zasygnalizować kierunki dalszych badań nad arcyciekawym tematem książki². Przyjęta przeze mnie optyka

wymaga zatem zaznaczenia na wstępie, że tekst ten nie rości sobie pretensji do jednoznacznej oceny książki Walewskiej-Choptiany i miejscami będzie miał charakter dygresyjny. Choć publikacja jest osadzona w kontekście politycznym, to nie jest książką politycznie zaangażowaną w sensie aktywistycznym. Wprowadzając tego typu polityczne odczytanie do recenzji, daję wyraz subiektywnego, ale także polemicznego nią zainteresowania.

Przed wszystkim jednak należą się Autorce wyrazy uznania za przygotowanie dobrze udokumentowanej i zilustrowanej monografii naukowej oraz pochylenie się nad określeniem historycznej specyfiki „cyfrowej dekady”. Zgromadziła ona i uporządkowała wiedzę z zakresu, którym, zanim stał się przedmiotem dociekań badaczy i badaczek wspomnianych na początku dyscyplin nauki, zajmowali się artyści tworzący sztukę komputerową, a także inżynierowie i informatycy (s. 167). Po upływie kilku dekad od pierwszych artystycznych eksperymentów z komputerami książka wprowadza w polski obieg naukowy mało znane materiały wizualne i ich dokumentację. Do przeważająco konserwatywnej polskiej historii sztuki włącza specjalistyczną terminologię z zakresu nowoczesnej historii technologii, w tym cybernetyki, przedstawia postaci artystów i artystek spoza głównego nurtu neoawangardy, a współczesnemu kulturoznawstwu i medioznawstwu oferuje pożywkę w postaci słabo

¹ Korzystałam głównie z opracowania: J. Loh, M. Coeckelbergh (eds.), *Feminist Philosophy of Technology*, vol. 2, J.B. Metzler–Springer, Berlin 2019.

² Wsparciem był dla mnie numer „Critical Studies in Media Communication” poświęco-

ny queerowym technologiom. Zob. A. Shaw, K. Sender, *Queer Technologies: Affordances, Affect, Ambivalence*, „Critical Studies in Media Communication” 2016, vol. 33 (1), s. 1–5.

przebadanych obszarów i trampolinę do dalszych badań.

Recenzowana książka jest również rozwinięciem wątków poruszanych w poprzedniej publikacji Autorki *Portret artysty jako inżyniera. Twórczość Edwarda Ihnatowicza* (s. 353). Jak można się dowiedzieć z podziękowań, monografia powstała między innymi dzięki studiom Autorki na kierunku Media Art Histories w Danube University w Krems, gdzie poznała profesora Friedera Nakego, ważnego przedstawiciela i teoretyka sztuki komputerowej, któremu poświęca sporo uwagi. Sposób, w jaki badaczka wykorzystuje w *Cyfrowej dekadzie* wartość doświadczenia bezpośredniego kontaktu z jednym z jej głównych bohaterów, znajduje odzwierciedlenie w kierunkach jej dociekań – nie przekłada się jednak w moim odczuciu na krytykę hegemonicznych infrastruktur technologicznych sztuki medialnej, aktualnego wykorzystywania technologii w ramach wzmacniania reakcyjnej polityki „konserwatywnego zwrotu” w kulturze i sztuce czy na dostrzeżenie mobilizowanych przez ów zwrot emergentnych, technologicznie zaangażowanych reakcji na *backlash*.

Tematyka przecinania się nauki, sztuki i technologii w Polsce podejmowana jest między innymi przez Annę Adamowicz, Agnieszkę Jelewską, Annę Nacher, Annę Olszewską, Ryszarda Kluszczyńskiego, Aleksandrę Skowrońską, Ewę Wójtowicz, Piotra Zawojkiego czy Magdalenę Zdrodowską, żeby wymienić tylko kilka nazwisk. Cieszy, że w akademickim gronie coraz częściej znajdujemy osoby z doświadczeniem socjalizacji jako kobieta i zapałem do przełamywania

monopolu osób męskich na zajmowanie się zagadnieniami obciążonymi dużym bagażem genderowych stereotypów, zacementowanych w hegemonicznych strukturach władzy, kultury dominującej i przebrzmiałych paradygmatach nauki. W przypadku recenzowanej książki nie mamy jednak do czynienia z krytycznie ugenderowaną narracją czy potrzebą budowania społecznej świadomości coraz bardziej złożonych i wykraczających poza dychotomiczne, urasowane podziały powiązań polityki tożsamościowej i technologii. Nawet fala krytyki cyborga – klasycznej metafory tożsamości postgenderowej, zaproponowanej przez białą zachodnią badaczkę Donnę Haraway, której założeniem była narracja antydyskryminacyjna i włączająca – wzmacnia dziś palącą potrzebę technofeministycznych narracji³.

Walewska-Choptiany przybliżyła w swej książce dokonania nielicznych kobiet działających w polu sztuki komputerowej – artystek, kuratorek, badaczek, takich jak Margaret Masterman, Vera Molnár, Jasia Reichardt, Lillian Schwartz, Jolanta Woźniak-Kochlewska czy Pamela Zoline. Nie stawia jednak istotnych dziś pytań feministycznych związanych z kategoriami klasy, rasy, *gender* czy orientacji seksualnej, decydujących o pozycji w środowisku, w którym technologicznym przywilejem (w którego pojęciu mieści się również kwestia dostępu do technologii i dostępności technologii) cieszyli się przede wszystkim biali, wykształceni,

³ Rekonstrukcję tej krytyki czytelniczki/cy znajda w artykule J.R de Cook, *A [White] Cyborg's Manifesto: The Overwhelmingly Western Ideology Driving Technofeminist Theory*, „Media, Culture & Society” 2020, vol. 43 (1), s. 1–10.

heteroseksualni mężczyźni. Na społeczny wymiar problemu „władzy białych” w świecie technologii pozwoliła mi zwrócić uwagę przełomowa książka Ruhy Benjamin *Race After Technology: Abolitionist Code for the New Jim Code* (2019). Dość również wspomnieć, że w ramach trwającego w chwili pisania tej recenzji 59. Biennale w Wenecji *The Milk of Dreams* prezentowana jest wystawa tematyczna *Seduction of the Cyborg*, w której prace wyłącznie białych artystek awangardowych problematyzują cyborgiczne aspekty nowoczesnej podmiotowości pod kątem wyłaniania się posthumanistycznego paradygmatu bez uwzględnienia krytyki dotyczącej dyskryminującego elementu tej konstrukcji. Refleksję nad tą wystawą wiążę z refleksją nad książką: zgłębianie społecznych, rasowych, genderowych itp. kontekstów sztuki awangardowej przepatrywanej pod kątem technologicznych narracji jest ważne. Pozwala budować świadomość tego, o kim, dla kogo i w jakim celu powstają dzisiejsze akademickie narracje. Wspiera również polityczne przekonanie, że technologia nie uwalnia nas od tożsamości.

Walewska-Choptiany poświęca wiele uwagi „estetyce maszynowej”. W analizach skupionych na formie i technologicznej złożoności pierwszych realizacji sztuki komputerowej czy cybernetycznej umykają jednak pytania o ideologiczną konstrukcję maszynowej sztuki awangardowej, a także społeczne, polityczne czy ekonomiczne normy, które wytwarzały tego typu estetykę. W tym roku po raz pierwszy na wspomnianym już Biennale pokazywana była również praca 98-letniej dziś węgierskiej artystki

Very Molnár, uważanej za pierwszą kobietę wykorzystującą w sztuce komputery i plotery. *Icone 2020* powstała we współpracy ze szklarzami z wyspy Murano i w założeniu kuratorskim ma być dialogiem-negocjacją między rzemieślniczym a algorytmicznym modelem pracy artystycznej, między przeszłością a teraźniejszością⁴. Estetyka i forma tej pracy – a także wielu prac, które opisuje w swej książce Walewska-Choptiany – pokazują żywotność uniwersalizującej, modernistycznej koncepcji sztuki, której liczne przykłady znajdziemy w książce Autorki. Analizowane są w niej jednak również takie prace, które nawet w momencie swego powstania oferowały widoczne, żywe splątanie czasów, technologii czy zmieniających się definicji sztuki i jej autorstwa. Ten dynamizm czasów czy anachroniczność zjawisk w sztuce, w znaczeniu, jakie przedstawił Georges Didi-Huberman, nie zostaje w książce podjęty, dlatego moje uwagi stanowią wyraz sceptycyzmu względem zamykania sztuki w ramach „cyfrowej dekady”, bez związku z teraźniejszością.

Podsumowując zatem uwagi wprowadzające, oprócz odpersonalizowania narracji z ucieleśnianego przez prace artystyczne splątania czasów, skutkującego efektem stabilizowania znaczeń i niespożytkowanego potencjału zazębienia

⁴ S. Escalante-de Mattei, *98-Year-Old Computer Pioneer Vera Molnar Is Presenting at the Venice Biennale for the First Time*, „Art News”, 20.04.2022, https://www.artnews.com/art-news/reviews/pioneering-computer-artist-vera-molnar-glass-venice-debut-biennale-1234625490/?fbclid=IwAR0zba-8FWWSUt_XhpOFqqkcgx7IfKHXSXOm40kmunFo3Y0Gx-ZgxdUnOeGjE (dostęp: 22.04.2022).

się perspektyw historyczno-artystycznej i historyczno-kulturowej, podstawową przeszkodę w lekturze recenzowanej publikacji stanowiła dla mnie wiedza niesytuowana w relacjach genderowych, klasowych, rasowych, orientacji seksualnej czy tak istotnej z dzisiejszej perspektywy środowiskowej sprawiedliwości. Chociaż świadomość tych kwestii wybrzmiewa w ostatnim rozdziale książki, to zarazem jej, w moim odczuciu, zmarginalizowany kształt w pozostałych rozdziałach rzutuje na mój całościowy odbiór książki, prowokując pytania dotyczące dzisiejszej polityki nauki. Książka wydana została bowiem w momencie, w którym nie tylko technologia stała się zjawiskiem wszechobecnym, obiektywizujące narracje już dawno przestały być oczywiste, lecz także potrzebne są radykalne wizje nauki i sztuki, pokazujące alternatywę dla systemu wyzysku późnego kapitalizmu, wspieranego technologicznym *surveillance*. Sposób konceptualizowania treści w książce Walewskiej-Choptiany, osadzonej w mniej znanych artystycznych realiach dwóch najbardziej buntowniczych dekad XX wieku, dał mi ogólne wyobrażenie o zrębach systemu, w którym dziś wszyscy bez wyjątku funkcjonujemy.

W rozdziale pierwszym *Maszyny i matematyczne piękno* Autorka zajmuje się środowiskami, które dały początek zjawisku sztuki komputerowej. Lokuje je w grafikach tworzonych przy pomocy maszyn, powstających od lat 50. minionego wieku, ale także we wczesnych animacjach komputerowych. Przedmiotem rozważań czyni również pierwsze estetyczne koncepcje, uwzględniające współautorstwo komputerów w produkcji prac

artystycznych, jak *Projekt estetyki generatywnej* Maxa Bensego z 1964 roku. Omawiane są tu zasługi ojców założycieli sztuki komputerowej, takich jak Ben F. Laposky, Herbert W. Franke, John Whitney, Ryszard Winiarski czy Zdeněk Sýkora. Z uwagą śledziłam, co Autorka ma do powiedzenia na temat prac Molnár czy Schwartz, którą do łączenia sztuki z technologią pchnęło zainteresowanie odpadami przemysłowymi (s. 45). Ponieważ jednak społeczna inżynieria, która usuwała kobiety z pola zainteresowań technologią, nie stanowi przedmiotu namysłu Autorki, nie zobaczymy twórczości artystek w pożądaney współczesnej narracji emancypacyjnej, której ważnym elementem są dyskusje na temat kosztów środowiskowych wykorzystywania technologii w sztuce. Chociaż ta perspektywa wówczas nie istniała, jej obecność można było zaznaczyć w retrospektywnym ujęciu. Chętnie dowiedziałabym się więcej na temat emigracyjnego wątku w biografii Jasi Reichardt, brytyjskiej kuratorki i historyczki sztuki polskiego pochodzenia, której wpływowa pozycja umożliwiła promocję sztuki komputerowej podobną do tej, jaką ekspresjonizm abstrakcyjny zawdzięczał Betty Parsons czy Peggy Guggenheim.

Z opisywanych przez Autorkę rozproszonych środowisk sztuki komputerowej wyłania się system powiązań między światem nauki i jego badawczymi ośrodkami, laboratoriami naukowymi, przemysłem oraz państwowymi instytucjami obronności narodowej, jak na przykład National Defence Research Council, która „za państwowe pieniądze przeznaczone na prowadzenie polityki obronnej kupowała technologie od

najpotężniejszych oraz cieszących się najlepszą reputacją w Stanach ośrodków naukowych, zresztą w atmosferze społecznego przyzwolenia na współpracę przemysłu wojennego z instytucjami naukowymi w imię szeroko pojmowanego bezpieczeństwa publicznego” (s. 34). W moim odbiorze dyskurs władzy-wiedzy mógł jednak zostać w tym rozdziale lepiej wyeksponowany, to znaczy w sposób umożliwiający uchwycenie kształtujących się wówczas inżynierskich zależności, kluczowych dla zrozumienia zaprogramowania współczesnych warunków pracy w globalnych korporacjach, gdzie technonauka wykorzystywana jest w procesach optymalizacji korzyści i zarządzania procesem produkcyjnym. Wytraca się on w refleksji akcentującej estetyczny wymiar i mikroentuzjazm towarzyszący pojawieniu się sztuki komputerowej. A przecież Bruno Latour, którego Autorka jedynie wspomina w kolejnym rozdziale książki, i to, co zdumiewające, właśnie w kontekście optymizmu towarzyszącego pierwszym eksperymentom ze sztuką komputerową, przedstawił argumenty, by wesprzeć narrację na temat negocjowania kształtu społecznego świata zmieniającego się pod wpływem określonych interesów nauki. W znanym tekście *Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat* (1983; polskie tłumaczenie 2009) francuski autor pisał o tym, w jaki sposób wiedza laboratoryjna wytwarzana jest pod wpływem działania społecznych sił i układów. Na konkretnym przykładzie funkcjonowania laboratoriów Pasteura pod koniec XIX wieku pokazał zależności i nieostre granice między „wnętrzem” (laboratorium) a „zewnątrzem” (światem społecznym

poza laboratorium), wykorzystanie nauki do redefiniowania społecznych celów czy analizy „materiału”, z którego zrobione jest społeczeństwo. Zaznaczenie tego wątku w kontekście recenzowanej książki byłoby o tyle ważne, że pozwoliłoby Autorce wniknąć głębiej w kwestię estetyki i zwrócić uwagę na konstruującą ją mechanizmy cynicznego, budującego lub podtrzymującego społeczne nierówności, wykorzystania technologii w sztuce czy, wręcz przeciwnie, ich demaskowania przez artystów i artystki. Niezwykle ciekawym wątkiem podsumowującym taki proces analizy byłoby wskazanie konsekwencji technologicznego postępu w sztuce dla współczesnych zglobalizowanych społeczeństw, gdzie – z grubsza rzecz ujmując – ekonomicznie uprzywilejowanym nomadom zatrudnionym w korporacjach branży IT przeciwstawić można dziewczynki, chłopców, osoby trans i niebinarne z zapawkami, reprezentujące wyjąłowaną z funduszy branżę „sztuka współczesna” z jej popularną i powszechną filią „sztuka cyfrowa”. Filię tę można dziś uznać za tradycyjną, a zapaw, kreatywność czy zdolności do twórczego przekształcania świata osób artystycznych tworzących sztukę cyfrową nadal nagradzane są przede wszystkim stresem związanym z ekonomicznym zmaganiem się z rzeczywistością konserwatywnego rynku sztuki, ambitnych, lecz niskobudżetowych projektów galeryjnych czy domorosłych produkcji, w których powstanie inwestowane są własne środki osób artystycznych. Ważne jest, aby dostrzec to współczesne zjawisko w świetle proponowanych w książce Walewskiej-Choptiany szczegółowych opisów

historycznych obszarów ekspertyz kolejnych artystów pionierów. Bez związku ze współczesnością osuwają się one, w moim odbiorze, w historycznie „internalistyczną” (określenie Latoura) fantazję tych artystów, którym dana była możliwość łączenia sztuki i technologii w eksperymentalny i zauważalny społecznie sposób.

Choć Autorka nie posługuje się terminem artystycznej geografii, w kolejnych dwóch rozdziałach książki kreśli takową dla sztuki komputerowej. Obok Stuttgartu, Londynu, Nowego Jorku, Los Angeles na mapie nowego zjawiska w świecie artystycznym pojawiają się Zagrzeb, Brno i Zlin, Nowy Sad czy Puławy. Dowiadujemy się o najważniejszych wystawach, sympozjach i plenerach, a także specyficznych trudnościach, z jakimi mierzyła się sztuka komputerowa po obu stronach żelaznej kurtyny. Rozdział drugi *Sztuka komputerowa wraca na salony* został poświęcony instytucjonalnej recepcji sztuki powstałej w „cyfrowej dekadzie” oraz tworzeniu dla niej naukowej podbudowy. Nacisk położony jest tu na środowisko, jakie wytworzyło się wokół wystawy *Cybernetic Serendipity* w londyńskim Institute of Contemporary Arts w 1968 roku, uznawanej przez Autorkę za najważniejszą dla tego okresu w świecie zachodnim, a także powstanie Computer Arts Society w Londynie w 1969 roku, będącego forum wymiany doświadczeń i eksperymentowania na przecięciu sztuki i nauki. Walewska-Choptiany podkreśla, że pierwsza recepcja sztuki komputerowej przez *art establishment* była znikoma, naznaczona ignorancją i niemocą. Jako przyczyny jej funkcjonowania na obrzeżach instytucji

sztuki Autorka wskazuje również trudności organizacyjne i wysokie koszty produkcji wystaw. Opis realizacji *Cybernetic Serendipity* uświadamia, że była ona wyjątkowym wydarzeniem na tle rekonstruowanej przez badaczkę powojennej sytuacji kulturalnej i artystycznej Wielkiej Brytanii, gdzie dominowała rezydenturalna wersja unarodowionego modernizmu, której sprzyjały konserwatywne instytucje, jak na przykład British Council. W kontekście społecznym wystawy pozwala się również zorientować książka Karoliny Kolendy *Na (nie) swojej Ziemi. Tożsamość kulturowa i sztuka w Wielkiej Brytanii po 1945* (2016). Kolenda przypomina w niej tezy z publikacji Catherine Jolivette *Landscape, Art and Identity in 1950s Britain* (2009), będącej również autorką książki o wieku atomowym w odniesieniu do sztuki brytyjskiej i rewolucji informatycznej. Jolivette interesowały między innymi status artystów imigrantów oraz rola kobiet w kształtowaniu powojennej tożsamości Brytyjczyków. Uwzględnienie w recenzowanej publikacji książki Kolendy pozwoliłoby również Autorce uchwycić konserwatyzm powojennej kultury brytyjskiej jako powidok długofalowego zjawiska neoromantyzmu, kładącego nacisk na artystyczne wartości związane z kulturą wiejską.

Kolejnym omawianym przez Walewska-Choptiany eksperymentem otwierającym na nowoczesną sztukę awangardową było środowisko Independent Group (IG), pracujące przy interdyscyplinarnej ICA. Autorka zaznacza, że większym zainteresowaniem organizatorów życia kulturalnego oraz publiczności cieszyła się jednak wówczas kultura popularna

w dialogu ze Stanami Zjednoczonymi. Łącznikiem między nimi a sztuką komputerową był Richard Hamilton, powszechnie znany jako twórca brytyjskiego pop-artu (s. 113), mniej natomiast jako kurator wystawy *Man, Machine, and Motion* w 1955 roku (s. 117–118). Choć Autorce zależy, aby dzięki jej książce zjawisko sztuki komputerowej zostało zobaczone w relacji do ówczesnych nurtów awangardowych – minimalizmu, sztuki pop, konceptualizmu czy neokonstruktywizmu – warto również zwrócić uwagę, że omawiana przez nią wystawa nie zamykała się wyłącznie w konwencjonalnych zjawiskach sztuki powojennej, ale poprzez uwzględnienie w niej między innymi historii rozwoju technologii podwodnej w XIX wieku miała charakter interdyscyplinarny, wpisujący się w paradygmat naukowego imperializmu – łączyła bowiem historię rozwoju technologicznych wynalazków z władczym podbojem różnych wymiarów świata przez człowieka.

Doceniam podejmowany w książce wysiłek dyskursywnego zmapowania zjawisk, które w chwili swego powstania niewyraźnie przebijały się do świadomości świata sztuki. Nie uważam jednak, aby sztuka technologiczna była obłożona klątwą (jak pół żartem, pół serio pisze Autorka – s. 105), chyba że jako eurocentryczne zjawisko, nieprzetworzone i niepoddane późniejszym procesom rewizjonistycznym. Uruchamiając niektóre z nich w tej recenzji, zastanawiam się, czy na przykład nieliniarne modele dotyczące badania nowych paradygmatów sztuki lub antydogmatycznych zastosowań nauki i technologii – wynikające z wyczerpania się progresywnego

modelu historii – pozwoliłyby zobaczyć w sztuce komputerowej sygnalistę jednego z ciekawszych współczesnych kierunków w sztuce i artystycznej edukacji – sztuki jako badania, artystycznego reseachu (*art as research, artistic research*)⁵. W ramach jego zastosowania to, co Autorka opisuje w kategoriach specyficznych dla tej sztuki trudności, lub nawet porażki, może być bowiem wartościowane pozytywnie. Na tę ambiwalencję wskazują takie cechy artystycznego badania jak proces edukacyjny w miejscu końcowego efektu (w postaci artystycznego obiektu), zdobywanie przez artystów i artystki niekonwencjonalnych umiejętności w miejscu podążania utartymi szlakami artystycznej produkcji czy wreszcie rozchwianie estetycznych oczekiwań publiczności jako interwencja w istniejące modele recepcji sztuki. Wykorzystanie technologii, w tym komputerów, w interdyscyplinarnych badaniach artystycznych stało się już zresztą przedmiotem naukowego opracowania⁶.

Zaangażowana lektura książki zdecydowanie zachęca do dalszej pracy z wynalazkiem mapy sztuki komputerowej,

⁵ Na s. 210 pojawia się informacja o „visual research” w odniesieniu do teorii Gestaltu. W pozostałych odniesieniach „visual research” jest elementem nazw własnych (wystawy lub opisów opracowań naukowych, z których korzystała Autorka). Nie pojawiają się natomiast wskazane przeze mnie kategorie i związane z nimi rozważania i debaty.

⁶ Por. H.A. Borgdorff, P. Peters, T. Pinch, *Dialogues between Artistic Research and Science and Technology Studies: An Introduction* [w:] H.A. Borgdorff, P. Peters, T. Pinch (eds.), *Dialogues between Artistic Research and Science and Technology Studies*, Routledge, New York 2020, s. 1–15.

ale także z dalszymi losami historii jej tożsamości. Poświęcona białym artystom książka prowokuje pytania o tożsamościowe uprzedzenia dotyczące rasy czy orientacji seksualnej. Dowiadując się z *Cyfrowej dekady* o kontekście brytyjskim sztuki komputerowej, mój niedosyt wzbudził wątek reprezentacji queerowości/wywrotowości/subwersywności, który nie został w książce podjęty oraz problematyzowany. Zainteresowanie budzi chociażby postać Alana Turinga, matematyka i geja, zniszczonego przez własny kraj. Choć nie był on artystą, to był wizjonerskim projektantem, który skonstruował maszynę deszyfrującą nazistowską Enigmę, przyspieszając tym – w procesie uwzględniającym udział polskich matematyków – zakończenie II wojny światowej. Ta postać nie mogła być oczywiście ważna dla któregośkolwiek z pionierów sztuki komputerowej, ponieważ do połowy lat 70. udział w rozszyfrowaniu Enigmy był objęty państwową tajemnicą. Sam Turing, co ciekawe, stał się jednak w późniejszym czasie inspiracją dla wielu artystów i artystek z różnych obszarów sztuki (malarzy, poetów, rzeźbiarzy, muzyków, filmowców, kompozytorów o różnej tożsamości związanej z orientacją seksualną). Z punktu widzenia dzisiejszej teorii i strategii *queer* – a uwaga ta ma charakter dygresyjny – nadal niespożytkowany pozostaje potencjał tej rewolucyjnej postaci do badań nad subwersywnym wymiarem technologii. Przeczyszczając strony internetowe, cyfrowe bazy danych i materiały audiowizualne poświęcone sztuce cyfrowej, których spis znajduje się na końcu recenzowanej książki, trudno znaleźć wzmiankę o pionierach i pionierkach

queer, którzy i które w języku informatycznego kodu przemycali również nie-normatywny kod tożsamościowy. Ciekawe, czy współczesne xenofeministyczne wiedźmy i wróżki technokultury również byłyby skłonne uznać Turinga za swą patronkę? O tym, kiedy wykorzystywane przez artystów narzędzia informatyczne, komputery i maszyny stały się polityczne, dowiadujemy się wiele z ostatniego rozdziału *Cyfrowej dekady*, poświęconego kontrkulturze, jednak brak szerszej analizy wywrotowego potencjału technologii może uruchamiać w osobach czytelnich niedosyt i detektywistyczną refleksję nad tajemnicami poliszylnela czy hipokryzją białych elit.

W rozdziale trzecim *Sztuka i technologia za żelazną kurtyną* Walewska-Choptiany wprowadza do swoich rozważań kontekst geopolityczny. Podczas gdy rewolucja technologiczna w dyskursie zimnowojennym jest dziś tematem dość wszechstronnie opracowywanym, zdecydowanie brakowało dotąd polskojęzycznych, kulturoznawczych publikacji łączących go z polem sztuki, sowieckiej superwładzy i kulturowej specyfiki bloku wschodniego. Na przykładach PRL-u, Czechosłowacji, krajów byłej Jugosławii, a także ZSRR Autorka konstruuje i porównuje historie pojawienia się komputerów oraz sztuki komputerowej w sferze wpływów radzieckich. Interesuje ją recepcja tej sztuki tak w kręgach komunistycznej władzy, jak i w dyskursie naukowym oraz społeczeństwie. W jej rozważaniach przepaść technologiczna między blokiem zachodnim i wschodnim staje się kanwą do snucia kulturowej historii wyrobów przemysłu komputerowego z żelaznej kurtyny, powstających w sytuacji

braku dostępu do sprzętu i wymagających wypełniania stworzonych za Zachodzie modeli lokalnymi wariantami podzespołów. Walewska-Choptiany wskazuje na ich ambiwalentny status, na który składało się kopiowanie zachodnich pierwowzorów (s. 158), co w rzeczywistości krajów bloku komunistycznego oznaczało, że charakteryzowała je gigantomania odsłaniająca pozory potęgi informatycznej (s. 160).

Zaletą tego rozdziału jest pokazanie procesu wpisywania ideologii w historię technologicznych zdobyczy, najpierw podszytego lękiem władzy przed oddaniem cyfrowych narzędzi w ręce artystów, a następnie napędzanego dostrzeżeniem potencjału cyfrowych maszyn dla socjalistycznej gospodarki. Jej funkcjonalność w tym kontekście próbowano unaukować za sprawą doktryny materializmu dialektycznego. Działanie tego procesu Autorka wyjaśnia na przykładzie awansu pojęcia cybernetyki z reakcyjnej nauki na marksistowską siłę napędową przemysłu (s. 160–161). Znow na marginesie można dodać, że te interesujące rozważania zyskują na wartości również w związku z aktualną agresją wojenną Rosji w Ukrainie, skłaniając do pogłębiania wiedzy na temat żywej historii technoimperializmu. Cennym medioznawczym uzupełnieniem był dla mnie tekst Aleksandry Skowrońskiej *Inne sieci. Dostęp, emancypacja, science-fiction* poświęcony projektom cybernetyzacji Związku Radzieckiego autorstwa Wiktora Michajłowicza Głuszkowa⁷.

Powracając jednak do książki, dzięki pogłębionej refleksji Walewskiej-Choptiany nad specyfiką sztuki komputerowej, warta dalszego namysłu staje się jej charakterystyka widziana nie tylko w odniesieniu do autorytatywnych dyskursów modernistycznych, z centralną dla nich kategorią oryginalnej pracy artystycznej, związanym z wiarą w kreatywność człowieka teologicznym pojęciem oryginału oraz władzą zachodnich centrów sztuki. Autorka daje do zrozumienia, że kreatywność zachodniego artysty komputerowego nie była równoważona możliwościami i widzialnością kreatywności artystów z naszej części świata, skoro, dla przykładu, jedynym międzynarodowym zjawiskiem, które przebiło się do zachodniej świadomości, były Nowe Tendencje. Warto zatem również podkreślić, że opisywana przez Walewską-Choptiany wariantowość realizowanych przez zaprogramowanego poza-ludzkiego autora prac artystycznych stała się cechą prac pokazywanych nie tylko w ramach zorganizowanej z wielkim rozmachem wystawy *Cybernetic Serendipity*, lecz także wystawy *Computer Graphics*, pierwszej ekspozycji sztuki cyfrowej w Europie Wschodniej, która odbyła się w Domu Sztuki w Brnie w 1968 roku. Podczas gdy na pierwszej z wymienionych wystaw pokazane zostały wygenerowane komputerowo prace, urządzenia cybernetyczne (roboty i maszyny malarские), a także maszyny demonstrujące wykorzystanie komputerów i historię cybernetyki, na drugą wystawę składały się fotograficznie reprodukowane prace oraz

⁷ A. Skowrońska, *Inne sieci. Dostęp, emancypacja, science-fiction*, „Magazyn RTV” #11, <http://magazynrtv.com/wydanie-11/afirmacja/>

inne-sieci-dostep-emancypacja-science-fiction/ (dostęp: 18.04.2022).

wydruki rysunków. Jak pisze Autorka, „program odbywających się w nim wystaw obejmował różnego rodzaju zjawiska artystyczne należące do kręgu sztuki modernistycznej (między innymi wystawa Fluxusu)” (s. 165). To, na ile sztuka komputerowa jest kontynuacją modernizmu, a na ile zerwaniem z tą formacją, stanowi dla mnie jedną z ciekawszych ogniskowych całej książki. Nie jest dla mnie przy tym zrozumiałe, na jakiej zasadzie Fluxus jest zaliczany do zjawisk sztuki modernistycznej, skoro stanowił dla modernizmu tak wielkie wyzwanie. Uważam również, że wpisanie przez Autorkę sztuki komputerowej w historię sztuki dwudziestowiecznej było ważnym i potrzebnym zadaniem, które wymagało żmudnej pracy, a wysiłek badaczki może zapoczątkować w przyszłości zobaczeniem uporządkowanych przez nią zjawisk w konstelacji problemów kluczowych dla czasów współczesnych.

Autorka przedstawia również intelektualną recepcję sztuki komputerowej w Polsce dokonaną przez Jerzego Ludwińskiego w związku z jego zainteresowaniem strukturalizmem. Wskazuje na progresywne wówczas środowisko historyków sztuki z KUL, poszukujące aktualności dzieła sztuki poza ideologią socjalistycznego państwa, budowaną w ścisłej opozycji do świata zachodniego i jego wynalazków, tak artystycznych, jak i technologicznych (s. 177). Esej Ludwińskiego *Sztuka i technologia* stanowić ma przykład pokazujący świadomość krytyka dotyczącą instrumentalnego wykorzystania sztuki w międzymocarstwach wyścigach o pierwszeństwo (s. 194). Chociaż Walewska-Choptiany wspomina o kosztach ekologicznych

zainicjowanego przez niego Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach w 1966 roku, to w głównym nurcie jej rozważań mieszczą się jednak przede wszystkim kwestie dotyczące współpracy artystów z przedstawicielami nowoczesnego przemysłu i nauki (s. 191–192)⁸.

Proponowany w drugim i trzecim rozdziale dyskurs określiłabym deprywacyjnym. Taki trop odczytania zamysłu Autorki pozwala zwrócić uwagę na historię związków sztuki i technologii przede wszystkim w kategoriach braku (miejsc ekspozycyjnych, sprzętu technologicznego, zainteresowania świata sztuki itp.). Po naszej stronie żelaznej kurtyny specyficzną emanacją tego dyskursu jest narracja propagandowa, przenikająca do świata sztuki bezpośrednio w postaci realizmu socjalistycznego, ale także smętnie stawiającego jej opór sublimacyjnego modernizmu. Warto dodać, że siły, które w zasadzie wyeliminowały eksperymentalną sztukę tworzoną przy użyciu komputerów z pola narracji sukcesu i sukcesji, poddawane są analizie również w klasycznej już dziś książce Serge’a Guilbaut *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Abstrakcjonizm ekspresyjny i zimna wojna* (1983), pokazującej, że kulturową bronią Zachodu był ekspresjonizm abstrakcyjny, w naszej zaś części świata realizm socjalistyczny. Ta sytuacja uległa dziś

⁸ Perspektywę ekohumanistyczną do badań nad plenerem wprowadza Magdalena Worłowska, autorka przełomowej rozprawy doktorskiej *Początki sztuki ekologicznie zaangażowanej w Polsce*, która ma zostać wydana przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w 2022 roku.

oczywiście radykalnemu odwróceniu, a sztuka oparta na technologiach stanowi istotny wyznacznik prestiżu w zglobalizowanym świecie późnego kapitalizmu – paradoksalnego, gdyż często nieprzekładającego się na gratyfikację finansową osób ją tworzących.

Deprywacja jest o tyle ciekawym tropem, że w gruncie rzeczy zachęca do przekornego dialogu z Autorką, pobudza wyobraźnię i prowokuje sposoby tematyzacji związków sztuki i technologii wykraczające poza dychotomiczną opowieść o braku i ignorancji. Jak mogłaby ona wyglądać na przykładzie przywołwanego przez badaczkę filmu *Pan Kleks w kosmosie* (1988), gdzie „komputery Mazovia stanowiły (...) wyposażenie klasy w Centrum Dowodzenia Siłami Kosmicznymi znajdującymi się w budynku Pałacu Kultury w Warszawie, na froncie którego widniał ogromny napis «LEM», będący hołdem dla polskiego pisarza, a tym samym dla nowoczesności” (s. 159)? Powołując się na ten kultowy film, Walewska-Choptiany oddaje pole przestrzeni kulturowej, w której nie chodziło przecież o „dogonienie Zachodu”, lecz rozśmieszanie ponuraków! Chociaż potencjał na uruchomienie fantastycznej narracji w opresyjnym kraju nie został przez Autorkę retrospektywnie dostrzeżony w polsko-czechosłowackiej produkcji, to jako przedstawicielka pokolenia lat 80. postanowiłam uruchomić dziecięcą pamięć podręczną na własną rękę. Dziś zapisane w niej dzięki filmowi barwne wirtualne wyobrażenia pierwszych wielkich maszyn liczących i ciężkich komputerów cyfrowych stają się wehikułem do innej logiki wywodu i rozbitcia czarnej skrzynki kilku

nierozpakowanych w książce pomysłów na analizę tego tekstu kultury. Fakt, że bohaterami tej narracji są wychowankowie domu dziecka, którym fantastyczny technoświat daje nieograniczone możliwości i wyobraźnią wypełnia po brzegi szarą dziurę egzystencji w PRL-u, włącza ją w dyskusje o wyrównywaniu szans i sprawczości. Jednakże *Pan Kleks w kosmosie* nie jest o dostępie, gdyż nawet w bajce głównym bohaterem zostaje zdrowy biały chłopiec, Adaś, a kluczową postacią objaśniającą świat fantasy – ekscentryczny naukowiec. Na te kwestie pozwoliła mi zwrócić uwagę książka Lisy Cartwright *Moral Spectatorship: Technologies of Voice and Affect in Postwar Representations of the Child* (2008), autorki pracującej z technologicznymi i informatycznymi środowiskami kultury wizualnej, która zaktualizowała STS o feministyczne perspektywy i połączyła badania nad technologią ze studiami o niepełnosprawności.

W rozdziale czwartym Walewska-Choptiany proponuje kontekstowe badanie międzynarodowego ruchu artystycznego Nowe Tendencje, działającego w latach 1961–1973 w specyficznej sytuacji polityczno-kulturowej krajów byłej Jugosławii, którą cechowała większa niezależność od ZSRR. Powołuje się na ustalenia Jaśy Denergi i Piotra Piotrowskiego dotyczące politycznych warunków wytwarzania sztuki po układzie jałtańskim oraz ich konsekwencji dla rozumienia i funkcji modernizmu w tym regionie, a jej rozważania przypominają mi o represjonującej otwartą krytykę zasadzie działania modernizmu, która mogła również obejmować cenę eksperymentowania z technologią w ramach

względnej liberalizacji w dziedzinie kultury i sztuki – nakładać embargo na otwarcie polityczne tematy oraz wpisywać w eksportowe działania artystyczne promocji „realizmu socjalistycznego z ludzką twarzą” (s. 200). Dowiadujemy się o działających w tym regionie laboratoriach i ośrodkach naukowych (jak m.in. laboratorium cybernetyczne przy Instytucie Ruđera Boškicia w Zagrzebiu, s. 206), zróżnicowanych ruchach artystycznych na Bałkanach czy grupach awangardowych w Zagrzebiu (jak EXAT 51, Gruppo T). Omawiane są tu sympozja, wystawy, debaty na łamach tematycznego czasopisma międzynarodowego „bit international”, wydawanego przez Galerije grada Zagreba (s. 224). Faktograficznie udokumentowany zostaje networking wokół sztuki komputerowej i cybernetycznej. Autorka poświęca także uwagę teoriom, które odcisnęły piętno na tego typu twórczości w byłej Jugosławii (teoria Gestaltu, s. 210, teoria dzieła otwartego Umberta Eco, analizowana wraz z wpływem programowania na konstruowanie sytuacji artystycznej i jej percepcję, s. 229–230). Międzynarodowy charakter Nowych Tendencji wyłania się w reakcji na narodowy charakter Biennale w Wenecji i jest lokowany na przejściu od społeczeństwa przemysłowego do informatycznego, a kryzys działalności artystów wiązany z komodyfikacją i ciężeniem do *art establishmentu*, czego przykładem miał być komercyjny sukces wystawy *Responsive Eye* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku w 1965 roku (s. 215–217).

Pytania, jakie nasuwają się w trakcie lektury tego rozdziału, dotyczą tego, jak w ciekawy sposób pisać dziś historię

ruchów awangardowych. Mam wątpliwości, czy włożenie w istniejące już ramy politycznych odczytań awangardy nowych treści może dostarczyć satysfakcjonującej odpowiedzi. Zaciekałoby mnie natomiast, jak względnie demokratyczna sytuacja sztuki w byłej Jugosławii przekładała się na klasową świadomość dostępu artystów do prestiżowych narzędzi pracy, ponieważ, jak zauważa Autorka, pracowali oni z użyciem zachodniego sprzętu. Czy wykorzystywali technologię przeciwko procesom systemowego niszczenia przekonania o wyjątkowości ludzkiej kreacji artystycznej przez socjalizm? Czy może raczej rzucałi wyzwanie indywidualizmowi, łącząc model pracy opartej na współautorstwie maszyn z dotąd nierozpoznanymi przez historię sztuki materiałami? Ciekawe, dlaczego w tym rozdziale Autorka nie powraca do zapowiedzianej we wstępie publikacji z 2016 roku *New Tendencies: Art at the Threshold of the Information Revolution* Armina Medoscha, z której dowiedziałam się między innymi, że chociaż sztuka komputerowa nie stała się orężem w zimnowojennej walce toczzonej w ramach równoległego do dominującego w świecie zachodnim fordowskiego paradygmatu gospodarczego, to funkcjonowała ona w orbicie masowej utopii kapitalizmu i socjalizmu. Podkreślając dystans wobec neoliberalnych aspektów rodzącego się wówczas społeczeństwa informacyjnego, Medosch nie waha się wiązać przeszłości z teraźniejszością; zauważa bowiem że:

kolektywny etos Nowych Tendencji [...] spotyka się dzisiaj w różnych postaciach, mianowicie w formie otwartego i dostępnego oprogramowania Creative Commons

oraz innych inicjatyw składających się na pojęcie cyfrowych dóbr wspólnych (s. 4).

W rozdziale piątym *Idea staje się maszyną, maszyna wytwarza sztukę. Sztuka komputerowa i konceptualizm* Walewska-Choptiany śledzi kształtowanie się poglądów na sztukę komputerową jej twórców i pierwszych teoretyków, a także przygląda się jej podobieństwu do równoległe wyłaniającej się sztuki konceptualnej. Badanie teoretycznej refleksji polega na zestawianiu i analizie twórczych postaw, zwłaszcza zaś rekonstrukcji dyskusji, jakie przetoczyły się na początku lat 70. na łamach „PAGE” między Friederem Nakem, Johnem Lansdownem, Johnem H. Whitneyem i Garym Williamem Smithem. Ogniskowały się one wokół prowokacyjnego wówczas tekstu Nakego *Sztuka komputerowa nie powinna istnieć*, a także polemik, jakie wywołał i które doprowadziły do jego uaktualnienia w 2010 roku w dialogu ze znanym tekstem Sola LeWitta *Paragraphs on Conceptual Arts* z 1967 roku. Autorka podkreśla, że według Nakego związek pomiędzy sztuką komputerową a konceptualną „wykracza daleko poza ich estetyczne uwarunkowania, wspólne są im bowiem postulaty społecznego oddziaływania oraz wyzwolenia się od ograniczeń narzucanych przez świat sztuki” (s. 251). Badany jest programowy sprzeciw artysty dotyczący „sztuki komputerowej”, podbudowany jego dążeniem do społecznej zmiany oraz zmiany w polu sztuki. Dramaturgia wywodu budowana jest w oparciu o logikę wewnętrznych dyskusji oraz elementy ich oceny mierzone miarą tych dyskusji. W obiektywizującej (re)konstrukcji

zabrakło miejsca na współczesną dyskusję z poglądami artystów, w tym opinią Nakego o twórczości Manfreda Mohra (s. 74–76), dotyczącą okrucieństwa związanego z wykorzystaniem przez niego algorytmów w sztuce (s. 255). Nie została także podjęta refleksja, czy narracja o intymności eksperymentów artystycznych uruchamia erotyzowanie sztuki komputerowej lub fetyszyzowanie matematycznej struktury prac przez jej pionierów. Tego typu pytania stawiane pierwszym pracom powstałym przy użyciu komputerów mogą oczywiście brzmieć naiwnie. Dlatego pozwolę sobie zasygnalizować jedynie kierunek własnych zainteresowań dalszymi losami współpracy jednostek ludzkich i technologicznych narzędzi współtworzących obrazy oraz innego typu prace. Chociaż omawiane poglądy uruchamiają ramę transhumanistyczną, która pozwala skupić się na dziejach sztuki stopniowo pozbawianej klasycyzmu i androcentrycznie rozumianej humanistycznej kreacji, zarazem generują pytania krytyczne w stosunku do transhumanizmu. Kiedy w historii majsterkowania przy binarnym kodzie cyfrowego obrazu zapowiadana jest przestrzeń na erotykę upodmiotawiającą kreatywną maszynę? Kiedy pojawiają się zróżnicowane reprezentacje seksapilu zaprogramowanych w nich procesów, antycypujące możliwy punkt odniesienia w dzisiejszych dyskusjach nad cyfrowymi obrazami wytwarzanymi przez przemysłowo produkowane urządzenia? Jaki związek mają poglądy pionierów sztuki komputerowej z cyfrową architekturą współczesnego świata, która odzwierciedla wartości, przekonania i narracje osób programujących,

o czym wiele pisała Ruha Benjamin w książce *Race After Technology. Abolitionist Tools for New Jim Code* (2019)? Oferowane nam w pakiecie dzisiejszej skomercjalizowanej i stechnologizowanej kultury wizualnej estetyki „ładnych ludzi” to tylko jeden z licznych przykładów, które mogą budzić skojarzenia z okrucieństwem. Czy wskazywane przez Walewską-Choptiany upodobanie Nakego do pracy na „naked machines” – maszynach pozbawionych systemu operacyjnego i programach, które należy zaprogramować od podstaw – może uruchamiać narrację o potrzebie naprawy opresyjnych systemów technologicznych, zaprogramowania ich od nowa? Kontekstowo o postawie Nakego, wynikającej z jego związku z radykalną lewicą, który pozwolił mu być nie tylko zaangażowanym twórcą i teoretykiem sztuki komputerowej, lecz także przenikliwym krytykiem art worldu i kultury burżuazyjnej (nie chciał „już dłużej tworzyć «obrazków» przeznaczonych do zawieszonych na ścianach galerii”, s. 266), osoby czytelnice dowiedzą się więcej w ostatnim rozdziale książki.

Technologia, komputery i duch kontrkultury to najbardziej refleksyjny rozdział. Walewska-Choptiany powraca w nim do omawianych poprzednio wątków, tym razem odczytując ich społeczne znaczenia i recepcję w kontekście rewolucyjnych nastrojów kontrkultury lat 60. Tu „cyfrowa dekada” staje się kwestią sporną, etyczną i pozwalającą uwypuklić warunki pracy artystycznej w sytuacji postrzegania technologii jako narzędzia władzy, opresji i reprodukcji systemu kapitalistycznego. Dystopijne i apokaliptyczne wizje aktywistów

czy intelektualistów takich jak Theodore Roszak czy Charles Percy Snow na temat sytuacji kultury i technologii wybrzmiewają w kontekście zimnowojennego wyścigu zbrojeń, wzmacniania państwowych obronności, napiętych relacji między technonauką a edukacją, egzemplifikowanych protestami studentów przeciwko biurokratyzacji uniwersytetów czy sprzeciwu wobec urynkowania sztuki. Zjawiska te pokazane są na przykładzie uformowania się Art Workers’ Coalition. Strategie działania zrzeszonych w jej ramach „robotników sztuki” włączają proponowaną przez Autorkę społeczną historię technologii w dyskurs paradygmatycznych przemian sztuki i aktywistycznej samoorganizacji. Swoją wywód popiera ona nie tylko przykładami z kultury politycznej, lecz także popularnej, pozwalającymi lepiej uchwycić technologiczne kształtowanie się globalnych mechanizmów finansowych kapitalizmu, które doprowadziły do wyłonienia się z powojennego chaosu ekstraktywistycznych modeli gospodarki. Dziś, co warto dodać, są one związane z koncepcją Globalnej Północy, uzależniającej od siebie ekonomicznie Globalne Południe (s. 275). Na tle wielogłosu przytaczanych postaw wybrzmiewają dylematy artystów biorących udział w omówionych w poprzednich rozdziałach wystawach, pokazujące zyskaną już przez nich świadomość, że sztuka komputerowa nie była niewiniątkiem, ale także uzmysławiające próby przełamania dominujących technofobicznych zapatrywań kontrkultury.

Argument dotyczący nieprzepracowania przez kontrkulturę technologii pozwala Autorce pokazać eksperymenty artystów z maszynami jako wymykające

się jednoznacznym ocenom moralnym. Prezentuje ona zarówno inicjatywy kompromisowe, jak Experiments in Art and Technology (EAT) czy Center for Advanced Visual Studies (CAVS), jak i te, które – jak wspomniana już AWC – w świadomy, krytyczny i społecznie zaangażowany sposób miały kształtować relacje między artystami i instytucjami, coraz brutalniej zawłaszczającymi i kapitalizującymi pracę oraz wolność twórczą. Z toku wywodu wynika, że inicjatywy te stanowiły przykłady „trzeciej drogi” – postawy pośrednio wynikającej z koncepcji „dwóch kultur” Ch.P. Snowa, kładącej nacisk na potrzebę badań interdyscyplinarnych, w wyniku których pogłębiająca się przepaść między bogatymi i biednymi miała zostać zmniejszona. W dyskursie wyczerpywania się sztuki modernistycznej Walewska-Choptiany umieszcza nowe hybrydowe estetyki odpowiadające dekadzie chaosu i entropii dotychczasowego ładu społecznego, wpisując w nie irracjonalność, ironię bądź przypadkowość kinetycznych maszyn rzeźbiarskich Jeana Tinguely’ego (s. 284–286) czy nurt sztuki autodestrukcyjnej, którego pomysłodawcą był Gustav Metzger i którego ze sztuki wysokiej i salonowej wypisywał również życiorys naznaczony tragedią Zagłady. Kładąc nacisk na społeczną odpowiedzialność artysty, redaktor „PAGE” i autor tekstu *Automata in History* określił wystawę *Cybernetic Serendipity* „technologicznym wesołym miasteczkiem” czy „technologicznym przedszkolem” (s. 323). Zastanowiłabym się jednak nad Computer Technique Group jako przykładem postawy kontrkulturowej (s. 295). Think tank

współpracował przecież z IBM Scientific Data Center, filią technologicznej korporacji, która w trakcie II wojny światowej wzięła udział w wojennym okrucieństwie, pomagając nazistom efektywniej zorganizować Holocaust i obozy koncentracyjne. Z manifestu grupy z 1966 roku doświadczenie udziału Japonii w wojnie zostało w zasadzie wymazane (s. 297). Zabrakło w końcowym rozdziale kontrkulturowo-technologicznej historii Kalifornii lat 60. i 70. z wypracowanym tam psychodelicznym paradygmatem poszerzania granic ludzkiego poznania. To właśnie w kalifornijskich ośrodkach naukowych i artystycznych rozwijała się jedna z ciekawszych ówczesnych współprac między artystami i naukowcami, jak chociażby Newtona i Helen Harrisonów, którzy we współpracy z NASA wysłali krewetki solankowe w kosmos, pokazując, że również nie-ludzcy aktorzy stawali się wymagającą uwagi częścią systemów technologicznych.

W końcowej części książki Walewska-Choptiany częściowo odpowiedziała na moje wątpliwości. Myślę jednak, że zasadniczym problemem jest normatywna struktura książki, w której różne aspekty sztuki komputerowej – estetyka, polityka, społeczny odbiór – traktowane są rozłącznie, nie tworzą ze sobą czytelnich stref kontaktu, lecz części połączone w całość, której użytkowanie wymaga pewnego wysiłku i hipertekstualnego zaangażowania w lekturę. Z perspektywy uchodźczyń „narracji obiektywnych” książka Walewskiej-Choptiany może być natomiast punktem odniesienia dla potrzeby udostępniania i dzielenia się kolejnymi historiami.

Na bazie wielu zdobytych w trakcie lektury doświadczeń zaczęłam się również zastanawiać, jaki kształt przybrałaby historia sztuki komputerowej, gdyby stała się opowieścią uważnie grającą z systemowo wpojonym nam maszynowym komponentem akademickiej pracy. Po lekturze *Cyfrowej dekady* uważam, że daje ona mocny impuls do pisania współczesnych historii związków sztuki i technologii. Nawet jeśli sztuka komputerowa i cybernetyczna nie przekształciła społecznych struktur czy nie zrewolucjonizowała sztuki awangardowej i neoawangardowej w momencie swego powstania – lub dokonała tego tylko w pewnym zakresie – nic nie stoi na przeszkodzie, aby dziś stała się odniesieniem dla innych, niekoniecznie zawsze przeciwstawnych opowieści. Uchwycenie w eksperymentalnych dyskursach akademickich wyrażających się w dzisiejszej sztuce zróżnicowanych, nachodzących na siebie czasowych skal kreatywnego chaosu współczesnego świata, wielowymiarowego procesu przetwarzania informacji i wiedzy, rozpadu dezaktualizujących się modeli komunikacji czy społeczeństw i sztuki z rozdwanymi społecznymi rolami i binarnym podziałem płci przypisanych do białych sprawnych ciał, jak też odejście od technologicznie uwarunkowanych eksperymentów z udziałem zwierząt zasilających funkcjonowanie tych społeczeństw, to najważniejsze wyzwania wyłaniające się w toku lektury. Być może takie dyskursy będą przypominać dobrą imprezę VR-ową z udziałem awatarów tańczących rewolucję do setów DJ-skich, które pomogą przepracować inbę toksycznego i niesprawiedliwego świata. Znaczna część jego mieszkańców

nadal bezkrytycznie wierzy w zbawienną moc technologii. Jeśli jednak tak mogłoby być, to w nowych opowieściach powinna zostać również przepracowana wpływająca na pracowników akademickich presja zdobywania kolejnych szczebli kariery, zabierająca czas na potrzebną dyskusję i recepcję podejmowanych przez nas wysiłków wytwarzania wiedzy. Uważam, że istotne przełomy w nauce mogą wydarzać się niejako przy okazji, a już na pewno bardziej spontanicznie i pod warunkiem uwzględnienia zróżnicowanych, ucieleśnionych, epistemicznych pozycji zaangażowanych w niego osób współautorskich. Wizja kolejnych kopernikańskich przewrotów jest potrzebna społeczeństwu transformacji współczesnej nauki późnego kapitalizmu w jedno z narzędzi wspierających i tworzących mniej brutalne niż ma to miejsce dziś, usieciowione wielogatunkowe środowiska przyszłości.

Bibliografia

- Benjamin R., *Race After Technology: Abolitionist Code for the New Jim Code*, Polity Press, Medford 2019.
- Borgdorff H.A., Peters P., Pinch T., *Dialogues between Artistic Research and Science and Technology Studies: An Introduction* [w:] H.A. Borgdorff, P. Peters, T. Pinch (eds.), *Dialogues between Artistic Research and Science and Technology Studies*, Routledge, New York 2020, s. 1–15.
- Cartwright L., *Moral Spectatorship: Technologies of Voice and Affect in Postwar Representations of the Child*, Duke University Press, Durham–London 2008.
- de Cook J.R., *A [White] Cyborg's Manifesto: The Overwhelmingly Western Ideology*

- Driving Technofeminist Theory*, „Media, Culture & Society” 2020, vol. 43 (1), s. 1–10.
- Escalante-de Mattei S., *98-Year-Old Computer Pioneer Vera Molnar Is Presenting at the Venice Biennale for the First Time*, „Art News”, 20.04.2022, https://www.artnews.com/art-news/reviews/pioneering-computer-artist-vera-molnar-glass-venice-debut-biennale-1234625490/?fbclid=IwAR0zbA-8FW-WSUt_XhpOFqqkcgx7IfKHSXOm40kmunFo3Y0GxZgxdUnOeGjE (dostęp: 22.04.2022).
- Guilbaut S., *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, przeł. E. Mikina, Wydawnictwo Hotel Sztuki, Warszawa 1992.
- Jolivet C., *Landscape, Art and Identity in 1950s Britain*, University of Michigan, Ashgate 2009.
- Kolenda K., *Na (nie) swojej Ziemi. Tożsamość kulturowa i sztuka w Wielkiej Brytanii po 1945*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2016.
- Latour B., *Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat*, przeł. K. Abriszewski, Ł. Afeltowicz, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 163–192.
- Loh J., Coeckelbergh M. (eds.), *Feminist Philosophy of Technology*, vol. 2, J.B. Metzler–Springer, Berlin 2019.
- Shaw A., Sender K., *Queer Technologies: Affectances, Affect, Ambivalence*, „Critical Studies in Media Communication” 2016, vol. 33 (1), s. 1–5.
- Skowrońska A., *Inne sieci. Dostęp, emancypacja, science-fiction*, „Magazyn RTV” #11, <http://magazynrtv.com/wydanie-11/afirmacja/inne-sieci-dostep-emancypacja-science-fiction/> (dostęp: 18.04.2022).

ERRATA

W trakcie prac nad aktualnym numerem „Przeglądu Kulturoznawczego” w już opublikowanym w wersji elektronicznej eseju dostrzeżono usterki i nieprecyzyjne sformułowania, które zostały poprawione w niniejszej wersji tekstu. Poprawki obejmują następujące elementy:

s. 650

Było:

Wprowadzam jednak polityczne odczytanie do recenzji, czym daję wyraz subiektywnego, ale także polemicznego nią zainteresowania.

Jest:

Chociaż publikacja jest osadzona w kontekście społecznym i politycznym, to nie jest książką politycznie zaangażowaną w sensie aktywistycznym. Wprowadzając tego typu polityczne odczytanie do recenzji, daję wyraz subiektywnego, ale także polemicznego nią zainteresowania.

s. 656

Było:

Nie uważam, aby sztuka komputerowa była obłożona klątwą (s. 135).

Jest:

Nie uważam jednak, aby sztuka technologiczna była obłożona klątwą (por. s. 105). Do określeń *art as research*, *art as artistic reseach* dodany został przypis o treści: „Na s. 210 pojawia się kategoria „visual research” w odniesieniu do teorii Gestaltu. W pozostałych odniesieniach „visual research” jest elementem nazw własnych (wystawy i sympozjum w Zagrzebiu lub opisów opracowań naukowych, z których korzystała Autorka)”.

s. 658

Było:

Walewska-Choptiany wskazuje na ich status „kopii oryginału” (s. 158), co w praktyce oznaczało, że cechowały się gigantomachią odslaniającą pozory potęgi informatycznej (s. 160).

Jest:

Walewska-Choptiany wskazuje na ich ambiwalentny status, na który składało się kopiowanie zachodnich pierwowzorów (s. 158), co w rzeczywistości krajów bloku

komunistycznego oznaczało, że charakteryzowała je gigantomanią odslaniającą pozory potęgi informatycznej (s. 160).

s. 661

było:

(Zenit, s. 207, EXACT 51, Gruppo T i GRAV, s. 230)

Jest:

(jak EXAT 51, Gruppo T)

s. 662

Było:

„wykracza daleko poza ich estetyczne uwarunkowania, wspólne są im bowiem estetyczne uwarunkowania oraz wyzwolenia się od ograniczeń świata sztuki” (s. 251).

Jest:

„wykracza daleko poza ich estetyczne uwarunkowania, wspólne są im bowiem postulaty społecznego oddziaływania oraz wyzwolenia się od ograniczeń narzucanych przez świat sztuki” (s. 251)

s. 662–663

Było:

W obiektywizującej (re)konstrukcji zabrakło miejsca na dyskusję z poglądami Manfreda Mohra dotyczącymi okrucieństwa związanego z wykorzystaniem algorytmów w sztuce (s. 255). Nie dowiemy się od Autorki, jaką narrację o intymności eksperymentów artystycznych uruchamiają erotyzowane przez niego maszyny. Czy w historii binarnego kodu cyfrowego obrazu była wówczas przestrzeń na erotykę upodmiotawiającą maszynę?

Jest:

W obiektywizującej (re)konstrukcji zabrakło miejsca na współczesną dyskusję z poglądami artystów, w tym opinią Nakego o twórczości Manfreda Mohra (s. 74–76), dotyczącą okrucieństwa związanego z wykorzystaniem przez niego algorytmów w sztuce (s. 255). Nie została także podjęta refleksja, czy narracja o intymności eksperymentów artystycznych uruchamia erotyzowanie sztuki komputerowej lub fetyszyzowanie matematycznej struktury prac przez jej pionierów. Tego typu pytania stawiane pierwszym pracom powstałym przy użyciu komputerów mogą oczywiście brzmieć naiwnie. Dlatego pozwolę sobie zasygnalizować jedynie kierunek własnych zainteresowań dalszymi losami współpracy jednostek ludzkich i technologicznych narzędzi współtworzących obrazy oraz innego typu prace. Chociaż omawiane poglądy uruchamiają ramę transhumanistyczną, która pozwala skupić się na dziejach sztuki stopniowo pozbawianej klasycznie i androcentrycznie rozumianej humanistycznej kreacji, zarazem generują pytania krytyczne w stosunku do transhumanizmu. Kiedy w historii majsterkowania przy binarnym kodzie cyfrowego obrazu zapowiadana jest przestrzeń na erotykę upodmiotawiającą kreatywną maszynę? Kiedy pojawiają

się zróżnicowane reprezentacje seksapilu zaprogramowanych w nich procesów, antycypujące możliwy punkt odniesienia w dzisiejszych dyskusjach nad cyfrowymi obrazami wytwarzanymi przez przemysłowo produkowane urządzenia? Jaki związek mają poglądy pionierów sztuki komputerowej z cyfrową architekturą współczesnego świata, która odzwierciedla wartości, przekonania i narracje osób programujących, o czym wiele pisała Ruha Benjamin w książce *Race After Technology. Abolitionist Tools for New Jim Code* (2019)? Oferowane nam w pakiecie dzisiejszej skomercjalizowanej i technologiczowanej kultury wizualnej estetyki „ładnych ludzi” to tylko jeden z licznych przykładów, które mogą budzić skojarzenia z okrucieństwem. Czy wskazywane przez Walewską-Choptiany upodobanie Nakego do pracy na „naked machines” – maszynach pozbawionych systemu operacyjnego i programach, które należy zaprogramować od podstaw – może uruchamiać narrację o potrzebie naprawy opresyjnych systemów technologicznych, zaprogramowania ich od nowa? Kontekstowo o postawie Nekego, wynikającej z jego związku z radykalną lewicą, który pozwolił mu być nie tylko zaangażowanym twórcą i teoretykiem sztuki komputerowej, lecz także przenikliwym krytykiem art worldu i kultury burżuazyjnej (nie chciał „już dłużej tworzyć «obrazków» przeznaczonych do zawieszonych na ścianach galerii”, s. 266), osoby czytelnice dowiedzą się więcej w ostatnim rozdziale książki.

s. 665

Było:

Być może takie dyskursy będą przypominać dobrą imprezę VR-ową z udziałem awatarów tańczących rewolucję do setów DJ-skich, które pomogą przepracować inbę toksycznego i niesprawiedliwego świata, którego część mieszkańców nadal wierzy w zbawienną moc technologii. Jeśli jednak tak mogłoby być, to nowe opowieści nie mogą powstawać pod presją osiągnięcia kolejnych szczytów akademickiej kariery, lecz niejako przy okazji, bardziej wspólnotowo i pod warunkiem uwzględnienia zróżnicowanych, ucieleśnionych, epistemicznych pozycji zaangażowanych w niego osób współautorskich.

Jest:

Być może takie dyskursy będą przypominać dobrą imprezę VR-ową z udziałem awatarów tańczących rewolucję do setów DJ-skich, które pomogą przepracować inbę toksycznego i niesprawiedliwego świata. Znaczna część jego mieszkańców nadal bezkrytycznie wierzy w zbawienną moc technologii. Jeśli jednak tak mogłoby być, to w nowych opowieściach powinna zostać również przepracowana wpływająca na pracowników akademickich presja zdobywania kolejnych szczytów kariery, zabierająca czas na potrzebną dyskusję i recepcję podejmowanych przez nas wysiłków wytwarzania wiedzy. Uważam, że istotne przełomy w nauce mogą wydarzać się niejako przy okazji, a już na pewno bardziej wspólnotowo i pod warunkiem uwzględnienia zróżnicowanych, ucieleśnionych, epistemicznych pozycji zaangażowanych w niego osób współautorskich.

Jednocześnie Redakcja podkreśla, że oceny i osądy zawarte w tekstach publikowanych w czasopiśmie są domeną wyłącznie osób autorskich. W trosce o otwartość dyskusji naukowej Redakcja nie ingeruje w poglądy i oceny wyrażane w tekstach publikowanych w „Przeglądzie Kulturoznawczym”, o ile mieszczą się one w ramach aktualnej dyskusji naukowej i przestrzegają zasad komunikacji o charakterze akademickim.