

INTERNETKUNST

De plaats van internetkunst in de hedendaagse kunstwereld



Onderzoekswerkgroep Moderne en Hedendaagse kunst

Paper 2

Docent: Hestia Bavelaar

21-06-2013

Sarah Schönberger

3468380

Afbeelding: Rafaël Rozendaal, *Self portrait on Sunset Blvd*, 2007.

Website Rafaël Rozendaal, <<http://www.newrafael.com/tattoo-on-sunset/>> (16-06-2013).

Inhoudsopgave

Inleiding	p. 2
1. Internetkunst	p. 4
2. Problemen internetkunst	p. 7
2.1 ontwikkeling van het discours	p. 7
2.2 problemen bij het tentoonstellen	p. 8
2.3 verkoop en behoud	p. 10
3. Relatie met hedendaagse kunstwereld	p. 12
Conclusie	p. 16
Bronnenlijst	p. 17

Inleiding

Naar aanleiding van een opdracht voor de cursus *Onderzoekswerkgroep moderne en hedendaagse kunst* heb ik het artikel *Contemporary art as Global Art. A critical estimate* van kunsthistoricus Hans Belting (1935) gelezen.¹ Dit artikel gaat hoofdzakelijk over global art, de betekenis en het gebruik van deze term. Om meer context te bieden is de ontwikkeling van global art en de mondialisering van de kunstwereld beschreven. Een van de belangrijkste factoren hierin was het ontstaan van nieuwe media.² Door de komst van nieuwe media zoals de computer en het internet hebben kunstenaars wereldwijd kunnen participeren in de hedendaagse kunstwereld.

Het internet kan op verscheidene manieren ingezet worden. Zo kan men het als communicatiemiddel gebruiken om kunst te promoten of om kennis te bieden. Kunstenaars, musea, galeries en andere kunstinstellingen maken hier gretig gebruik van. Bijna ieder museum heeft tegenwoordig een eigen website en gebruikt Facebook en Twitter als promotiemiddel. In mijn paper zal ik dit echter buiten beschouwing laten omdat het onder de tak communicatie valt.

Het is mij opgevallen dat internetkunst maar mondjesmaat tentoongesteld wordt. Dit is opvallend omdat internetkunst al vanaf 1996 voor een breder publiek toegankelijk werd. Er zijn voorbeelden van instellingen die zich bezighielden met nieuwe media en waarbij het onderwerp internetkunst voorbijgekomen is, maar veel kunstinstellingen zoals musea lijken terughoudend te zijn met het tentoonstellen van internetkunst. Ook de publicaties zijn pas de afgelopen jaren toegenomen. Zowel kunstcritici als kunstinstellingen lijken het onderwerp lange tijd genegeerd te hebben. In mijn onderzoek wil ik kijken of dit klopt en of hier aanwijsbare redenen voor zijn. Daarom luidt mijn hoofdvraag als volgt: wat zijn de oorzaken van de terughoudendheid van kunstinstellingen en kunstcritici tegenover internetkunst? Dit wil ik onderzoeken met behulp van de volgende deelvragen: wat is internet kunst? Met welke problemen heeft internetkunst te maken, en wat is de relatie tussen internetkunst en hedendaagse kunst?

Ik zal deze hoofd- en deelvragen voornamelijk beantwoorden aan de hand van drie boeken die ik hieronder kort zal toelichten. In mijn onderzoek richt ik me vooral op kunstinstellingen en kunstcritici, als basis heb ik daarom de publicaties *Internet art*, *Post Internet* en *Nettitudes* gebruikt. Kunsthistoricus Julian Stallabrass schreef in 2003 *Internet Art, the online clash of culture and commerce*. Hij is gespecialiseerd in moderne en hedendaagse kunst, en is hierbij voornamelijk gericht op de gemondialiseerde kunstwereld en nieuwe mediakunst. Het boek schreef hij naar aanleiding van een onderzoek dat hij in 1999 deed voor het Tate Britain.³

De blog *Post Internet* van kunstenaar en criticus Gene McHugh heb ik ook als een belangrijke bron beschouwd. Hij hield van 29-12-2009 tot 05-09-2010 een blog bij. Hier plaatste hij regelmatig kritische analyses, relevante gedachtes of opmerkingen van anderen over internetkunst. De blog kan naast een bron van informatie tegelijkertijd gezien worden als een internetkunstwerk. Het centrale thema van het werk is de performativiteit van internetkunst. Zo schreef hij hier onder andere over: "The artist's work is viewed as one on-going performance; the audience follows the artist as he or she performs the act nudged to qualitatively sort out and find meaning in artistic experience on the internet."⁴ Naast het feit dat de blog een bron van informatie is, kan het plaatsten van de berichten ook als performance beschouwd worden.

De meest recente bron die ik heb gebruikt is het boek *Nettitudes. Let's talk net art* van schrijfster en criticus Josephine Bosma (NL, 1962). Hierin wordt er voor het eerst een historische context van internetkunst geschetst. Bosma was al vroeg betrokken bij internetkunst en heeft de ontwikkelingen op de voet gevolgd.⁵

¹ H. Belting, 'Contemporary art as global art. A critical estimate' uit: H. Belting & A. Buddensieg, *The Global Art World*, Ostfildern 2009, p. 2.

² Belting 2009 (zie noot 1), p. 15.

³ J. Stallabrass, *Internet art. The online clash of culture and commerce*, Londen 2003, p. 6.

⁴ G. McHugh, *Post internet*, San Francisco 2011, p. 2.

⁵ F. Cramer, 'Net art to square one' uit: J. Bosma, *Nettitudes. Let's talk net art*, Rotterdam 2011, p. 9.

Tijdens het onderzoek zijn vele termen de revue gepasseerd. In Engelse teksten heeft men het vaak over net art, maar ook internet art, web art, online art, net.art en post internet art heb ik voorbij zien komen. In mijn paper zal de term internetkunst gebruikt worden. In hoofdstuk één zal ik deze term specificeren en een theoretisch kader bieden.

Door middel van deze paper zal ik meer duidelijkheid creëren in de ontwikkeling van internetkunst en het betreffende discours. Het krijgen van meer inzicht en het verrijken van de bestaande kennis is mijn voornaamste doel. Met de opgedane kennis zal een beter beeld gevormd kunnen worden over de plaats die internetkunst had in het verleden, en de rol die het heden ten dage inneemt in de kunstinstellingen en onder critici.

1. Internetkunst

Het internet is een netwerk bestaande uit vele openbare netwerken van verbonden computers. Het eerste computernetwerk is tot stand gekomen in Amerika aan het einde van de jaren zestig. Het was ontworpen om communicatie tussen de overheid en defensie gemakkelijker te maken tijdens de nucleaire oorlog. Het internet werd verkocht als defensiesysteem ten tijden van de Vietnam oorlog. De vroege ontwikkelingen van het internet zijn dus sterk verbonden met Amerikaanse militaire technologie en de koude oorlog. Decennialang was het internet enkel toegankelijk voor gespecialiseerde gebruikers van academies, de overheid en defensie. Zo konden de gebruikers informatie met andere computers over de hele wereld delen. In 1994 introduceerde de Netscape Corporation de eerste webbrowser voor algemeen gebruik, waarmee de kentering begon van een medium voor insiders, naar een middel voor de massa. Door de webbrowser werden internetsites toegankelijker en hoefden gebruikers over minder kennis te beschikken.⁶ Hierdoor kon iedereen links en webpagina's aanmaken, zonder controle. Dit maakte het systeem anders dan bijvoorbeeld de organisatie van een bibliotheek. Het maakte het web tot een chaotische bron van informatie, opinies, roddels, propaganda, complottheorieën en leugens. Door de standaardisatie is het web wereldwijd toegankelijk geworden voor een breed publiek.⁷

Het web is erg divers maar er was desalniettemin een sterke tendens richting homogeniteit te zien. Deze was nauw verbonden met de commerciële machten die zowel de offline als de online wereld proberen te domineren. Het is een structuur die het moeilijk maakt voor individuen of kleine groepen kunstenaars om hun site boven de massa uit te laten steken.⁸ De tijd van de bloei van internetkunst was gelijktijdig met de comodificatie van het internet. Het duurde enkele jaren voordat corporaties de potentie van het web inzagen, terwijl er steeds meer nieuwe gebruikers bij kwamen. Dit was een tijd van talloze schijnmogelijkheden en tevens de periode van de opkomst van internetkunst. De verwachtingen over het internet waren hoog gespannen.⁹

Het vroege gebruik van internet is te vinden in Europa en in mindere mate in Amerika. Engeland, Rusland, Slovenië, Duitsland en Nederland speelden hierin een dominante rol.¹⁰ Het ontstaan van het internet en van internetkunst werden beiden mogelijk door de komst van de webbrowser. De twee zijn nauw met elkaar verbonden. Zonder internet had internetkunst niet kunnen bestaan. Toch trapte de kunst soms tegen het internet aan. Dit klinkt paradoxaal maar is te vergelijken met de mondialisering van de wereld waardoor nationalistische opvattingen of bewegingen soms juist gestimuleerd worden.¹¹

In de begintijd van het internet waren velen ervan overtuigd dat het internet een politieke rol zou krijgen. Men verwachtte dat het internet de democratie zou vernieuwen. Maar het internet is ver af komen te staan van democratische overheden en heeft alleen kleine veranderingen veroorzaakt achter dat systeem.¹² Op internet is de grens tussen politiek activisme en culturele creaties onbepaald.¹³ Het is dan ook niet verwonderlijk dat veel, vooral vroege, internetkunst een politieke lading bevat. Door de anonimiteit die het internet biedt kon kunst goed voor politieke doeleinden gebruikt worden. Zonder rekening te hoeven houden met de overheid en de commercie, is de kunstenaar vrijer om te doen wat hij wil.¹⁴

Het internet werd lange tijd gebruikt als een 'tekstomgeving'. Kunstenaars gebruikten deze tekstuitwisseling in performances en multi-media installaties, maar ook in e-mail achtige werken.¹⁵

⁶ Stallabrass 2003 (zie noot 3), pp. 16-18.

⁷ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 19.

⁸ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 20.

⁹ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 23.

¹⁰ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 51.

¹¹ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 76.

¹² Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 82.

¹³ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 90.

¹⁴ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 104.

¹⁵ J. Bosma 'Net echt. Kleine geschiedenis van de netkunst', *Metropolis M. Net_Nummer* (2001) nr. 1, p. 13.

Een van de vroege internetkunstenaars is Roy Ascott (1934), in 1983 zette hij het werk *La plissure du text* in gang. Er waren veertien punten in de wereld waar hij mensen hadden gevonden om mee te doen. De bedoeling was om door middel van deze deelnemers een sprookje te creëren. Elk van de personen had een rol toebedeeld gekregen, zoals heks of prinses en kon online meeschrijven aan het verhaal. In de rol van tovenaars startte Ascott het verhaal met "Er was eens...".¹⁶

Vanaf 1996 kwam internetkunst onder de aandacht van een breder publiek. De oorzaak hiervan was de mailinglist *Nettime*. Dit begon als een internationale mailinglist waarin een bijeenkomst in Trieste (Italië) werd aangekondigd genaamd *Net.art perse*. Via de mailinglist konden er bijeenkomsten aangekondigd worden maar ook discussies gevoerd over het onderwerp internetkunst. Er ontstond voor de buitenwereld een beeld van een groep kunstenaars die de net.art groep genoemd werden, al waren deze kunstenaars behalve via hun interesse in internetkunst niet met elkaar verbonden. Deze net.art kunstenaars waren vaak aanwezig op festivals, bijeenkomsten en in de mailinglist waardoor discussie rond hen bleven hangen. De focus van het algemene debat bleef in eerste instantie op deze groep gericht.¹⁷

Het was midden jaren negentig en de kunstenaars van net.art hadden de kans om het medium internet om te vormen naar hun eigen wensen. Ze waren direct betrokken bij 'een nieuwe cultuur' en de kwesties van mondialisering die deze met zich mee bracht. Net.art kunstenaars speelden hiermee maar waren geen politieke beweging. De groep net.art kunstenaars was geen vaste groep kunstenaars met specifieke stijlelementen. Doordat ze vaak gebruik maakten van de onderwerpen internet en mondialisering leek het een groep maar het gebruik en de invloed van deze onderwerpen waren onontkoombaar volgens Bosma.¹⁸

Een van de kunstenaars uit deze groep is het Nederlandse kunstenaars duo Jodi. Jodi bestaat uit Dirk Paesmans (1965) en Joan Heemskerk (1968). Ze maken websites als onderdeel van hun internetkunst. Hierin wordt vaak gebruik gemaakt van tekst en codes. Dit brengt met zich mee dat hun website een industrieel en ruig gevoel creëert, vaak krijgt de toeschouwer het idee dat zijn computer kapot is. Jodi reflecteert op het internet en op de computer als machine.¹⁹ Het verschil tussen een website van Jodi en Yahoo.com was in het begin niet groot. Jodi heeft dan ook enkele 'Webby Awards' gewonnen, deze eren uitmuntendheid op het internet.²⁰ Het feit dat een kunstenaar een award wint voor zijn kunstwerk toont aan dat de ontwikkelingen van internet en internetkunst in het begin sterk met elkaar verbonden waren.²¹

Internetkunst is gecreëerd door een bewustzijn van of sterke betrokkenheid bij de ontwikkeling van nieuwe media, het is een wereld getransformeerd door technische ensembles, opgericht en versterkt door het internet. Internetkunst is de kunst van deze omgeving. Het zou gezien kunnen worden als een uitbreiding van het terrein van kunst. Het is geen discipline maar verbindt en bestaat uit verschillende disciplines.²² Assistent professor film en media studies aan de Universiteit van de Filipijnen, Tilman Baumgärtel definieert net art als kunst die gaat over de kenmerken van internet en enkel gemaakt kan worden met of op internet. Het zijn artistieke projecten die focussen op het internet.²³

In de meeste artikelen ontvouwt internetkunst zich als een veelzijdig en moeilijk te grijpen onderwerp. Een van de discussiepunten is of internetkunst wel of niet per definitie op internet moet zijn. In deze paper wordt internetkunst gebruikt als vertaling van net art, de term die Bosma gebruikt in haar stukken. Ze gebruikt geen punt tussen de woorden net en art omdat deze te veel associaties oproept met de hiervoor besproken net.art groep. Onder net art verstaat ze kunst gebaseerd op internetcultuur. Voor een individueel internetkunstwerk is connectie tot het internet niet

¹⁶ Website Medienkunstnetz, <<http://www.medienkunstnetz.de/works/la-plissure-du-texte/>> (16-06-2013).

¹⁷ Bosma 2008 (zie noot 15), p. 15.

¹⁸ J. Bosma, *Nettitudes. Let's talk net art*, Rotterdam 2011, p. 9.

¹⁹ Website Rhizome, <<http://rhizome.org/discuss/view/28343/>> (16-06-2013).

²⁰ Website Webby Awards, <<https://www.webbyawards.com/about/>> (03-06-2013).

²¹ Bosma 2011 (zie noot 18), p. 9.

²² Bosma 2011 (zie noot 18), p. 26.

²³ Bosma 2011 (zie noot 18), pp. 29-31.

noodzakelijk. Internetkunst kan los van het internet bestaan en is niet overwegend technologisch, het behelst dan ook niet altijd een webpagina. Kunstenaars die internetkunst maken hebben het internet gebruikt, zich eigen gemaakt of bestudeerd. De Internetcultuur is de basis, de bron van internetkunst.²⁴

De geschiedenis van de internetkunst is bij het traditionele kunstpubliek grotendeels onbekend. Men is zich er niet van bewust dat de net.art groep veel impact had op de online cultuur. Ook wordt vandaag de dag nog steeds de geschiedenis van de net.art groep verward met die van alle internetkunst. In het begin werd de term net.art ook gebruikt voor internetkunst van kunstenaars buiten de groep. Net.art werd door sommige critici gezien als de nieuwe avant-garde. Een reactie op de verouderde, strikt politiek correcte en formele benadering van kunst. Hierdoor werd internetkunst een richting op geduwd die het zelf misschien niet gekozen zou hebben. Dit leidde tot frictie tussen de realiteit van internetkunst en de critici van buiten de groep. De critici hadden gedachten over internetkunst en wat de inhoud zou moeten zijn, die niet strookte met het doel en de wil van de kunstenaars. Een andere misvatting, volgens Bosma, is dat het internet als een medium gezien werd met een specifieke esthetiek. Internetkunst werd enkel gezien als kunst met het web als basis.²⁵

In het licht van de geschiedenis van internetkunst blijkt dat deze kunst in korte tijd een grote ontwikkeling heeft doorgemaakt. Zoals ik heb uitgelegd is de opkomst sterk verbonden met het ontstaan van het internet. Vroege internetkunst was vaak politiek geëngageerd en maatschappijkritisch. In 2001 schreef Let Geerling als redactie in de inleiding van *Metropolis M* dat het proces van gewenning aan het medium internet bijna voltooid was. Men beseftte dat de cyberspace en de wereld onlosmakelijk met elkaar verbonden waren geraakt.²⁶ De laatste tien jaar is er meer aandacht besteed aan internetkunst, dat terwijl het al in 1994 ontstond. Dit lijkt misschien niet opvallend maar dat is het wel. Kunststromingen zoals het kubisme werden vaak snel opgepikt en onder de aandacht gebracht. Bij internetkunst is deze ontwikkeling langzaam gegaan. In het volgende hoofdstuk zal ik de mogelijke oorzaken voor de vertraagde acceptatie van internetkunst in de kunstwereld bespreken.

²⁴ Bosma 2011 (zie noot 18), p. 25.

²⁵ Bosma 2011 (zie noot 18), p. 129.

²⁶ L. Geerling, 'Redactioneel Nettime', *Metropolis M. Net_Nummer* (2001) nr. 1, p. 2.

2. Problemen internetkunst

In de collecties van diverse musea is te zien dat ze rond 2000 hun eerste internetkunstwerk kochten. Het Guggenheim in New York was vroeg en liet de Shu-Lea Chang (1954) in 1998 een werk maken.²⁷ Het Metropolitan Museum kreeg in 2000 hun eerste internetkunstwerk en ook het Tate Britain kocht er een aan in 2000.²⁸ Het Whitney Museum of Modern Art heeft sinds 2002 een *Artport*. Dit is een online galerie waar internet en nieuwe media kunst 'geëxposeerd' wordt.²⁹ Toch heeft elk museum niet meer dan 5 à 10 internetkunstwerken in zijn bezit. Hieruit valt op te maken dat de vraag van kunstinstellingen naar internetkunst nog steeds niet groot is. Ze zijn terughoudend. Er zijn meerdere mogelijke problemen met internetkunst die hiervoor de aanleiding zouden kunnen zijn. De problemen zijn onder te verdelen in drie hoofdelementen. Dat zijn problemen in de terminologie, met het tentoonstellen en problemen die naar voren komen na het tentoonstellen: de verkoop en het behoud.

2.1 Ontwikkeling van het discours

Het discours rond internetkunst ontwikkelde zich passender wijs vooral via het internet. Omdat dit een toegankelijke omgeving is, was er sprake van een open discussie. Dit had als voordeel dat iedereen kon deelnemen, ook kunstenaars of mensen met een minder hoge positie in de kunstwereld. Maar dit leidde ook tot het ondervragen en ondermijnen van de definitie van net.art vanaf het eerste begin. Alle vooroordelen en utopische gedachten die men in de context van internetkunst kan bedenken kwamen voorbij. Net.art had een term kunnen worden voor alle internetkunst maar de term werd al snel geassocieerd met een kleine groep kunstenaars. Het debat rond de inhoud van internetkunst, veranderde al snel in 'wie hoort er wel en wie hoort er niet bij de net.art groep?' Deel uitmaken van net.art werd een kwestie van in- en uitsluiting. Een van de kunstenaars die zich bezig hield met de inhoud van de term was een van de pioniers van net.art genaamd Vuk Cosic (1966). Hij schreef een essay over de groep. In dit essay komt de toegankelijkheid, gezelligheid en het plezier dat de groep beleefde sterk naar voren. Behalve een verslag van de bijeenkomst *net.art perse*, is er weinig vastgelegd over net.art.³⁰ Al vanaf het begin van de discussie rond de term en de groep waren er kunstenaars die hun onvrede uitten. Kunstenaar Olia Lialina (1971) schreef bijvoorbeeld: "[there] is no such group looking for a name and group identification."

Dirk Paesman van Jodi schreef: "To cram it into a category, net.art is uninteresting, its incestuous and limits future developments."³¹

Veel kunstenaars vonden dat net.art verkeerd begrepen was. Cosic schreef hierover dat er veel mystificaties waren, beginnend met oorsprong van de naam. De meeste uitspraken klopten niet of waren bedoeld als grap. Het probleem is volgens Cosic dat vele van deze opmerkingen nu als waarheid worden aangenomen.³²

Vanuit het perspectief van een curator is het spreken over internetkunst net zo problematisch als het spreken over videokunst als een genre of veld op zichzelf. Internetkunst losstaand van het mixen van media en materialen in hedendaagse kunst maar ook losstaand van het massagebruik van internet. Daarbovenop levert het idee van een kunst specifiek gekoppeld aan een medium sterke tegenreacties op in de hedendaagse kunstwereld.³³

Zoals ik in hoofdstuk één al kort aangekaart heb, krijgt de discussie over of internetkunst per

²⁷ Website Guggenheim, <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/15337>> (08-06-2013).

²⁸ Website Met Museum, <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/190037439>> (06-06-2013); Website Tate Britain, <http://www2.tate.org.uk/intermediaart/archive/net_art_date.shtm> (06-06-2013).

²⁹ Website Whitney Museum of American Art, <<http://whitney.org/Exhibitions/Artport>> (08-06-2013).

³⁰ Bosma 2011 (zie noot 18), p. 141.

³¹ Bosma 2011 (zie noot 18), p. 147.

³² Bosma 2011 (zie noot 18), p. 163.

³³ Bosma 2011 (zie noot 18), p. 12.

definitie verbonden moet zijn aan het internet tegenwoordig veel belangstelling. Volgens Bosma kan het ook buiten het internet plaatsvinden is het belangrijkste dat het voortkomt uit de internetcultuur.³⁴ Tussen 2007 en 2009 kwam de kunstenares en curator Marisa Olson (1977) met de term post internet art. Ze maakt hiermee een scheiding tussen kunst op het internet en internetkunst die niet zijn basis op het internet heeft. De vroege internetkunst ontstond tegelijkertijd met het internet en bevond zich dan ook op dit internet. Na de ontwikkelingen van internetkunst ging het zich steeds meer buiten het internet manifesteren. Volgens sommige critici is dit geen echte internetkunst, Olson vindt van wel en is daarom gekomen met de term post internet art. Internetkunst is *op* het internet, post internet art is *na* het internet.³⁵

Het laatste probleem is dat internetkunst door sommigen niet als kunst wordt gezien. Sommige critici zien alleen de kunst van de net.art groep als echte internetkunst.³⁶ Maar wat wordt er verstaan onder kunst? Als we uitgaan van de vaak gebruikte definitie dat kunst de toeschouwer moet kunnen raken, valt internetkunst hier zeker onder. Er bestaan veel verhalen over mensen die geraakt werden door het zien van bepaalde kunstwerken. Ook over internetwerken zijn zulke verhalen bekend.³⁷ Dus ook al wordt internetkunst door sommige mensen als oninteressant en onrelevant gezien, dit is zeker niet het geval. Mensen kunnen geroerd, geïnspireerd en geëmotioneerd worden door internetkunst. Daarbij is het actueel en reflecteert deze kunstvorm op zeer grote ontwikkelingen in de maatschappij.

2.2 Problemen bij het tentoonstellen

Tijdens Documenta X in Kassel, in 1997 is voor het eerst internetkunst tentoongesteld. De Zwitserse curator Simon Lamuniere (1961) was gevraagd door hoofdcurator Catherina David (1954) om een internetexpositie samen te stellen, zowel online als in Kassel.³⁸ Wat de curators echter niet goed begrepen was wat internetkunst precies inhield. Zoals andere kunst was het dieper ingebed in een culturele context. In de tentoonstelling werden de werken echter van hun culturele context losgemaakt. In een lege witte ruimte stond een computer met een overzichtsboek van de verschillende werken ernaast. De toeschouwer bestudeerde dit boek en raakte vervolgens voorzichtig de muis aan. Naar het schijnt moest Lamuniere vechten om elk werk afzonderlijk in het overzichtsboek van de Documenta opgenomen te krijgen, het was de bedoeling om een enkele overzichtspagina te maken. Misvattingen van de curatoren David en Lamuniere zorgden voor een oncomfortabel geheel, zowel voor de deelnemende kunstenaars als de toeschouwer. De kunst kwam totaal niet tot zijn recht en het tentoonstellen van internetkunst heeft daardoor negatieve associaties gekregen.³⁹

In 1999 kwam het Guggenheim met het *Variable media initiative*. Dit is een langetermijnvisie waarin het Guggenheim internetkunst opneemt in de permanente collectie, naast schilderijen en sculpturen. Dit is bijzonder omdat veel musea het zien als een ondergeschikte, speciale collectie. De gedachte achter het initiatief is om kunstenaars die met deze nieuwe media werken te stimuleren en te streven naar mogelijke acceptatie van deze vorm van werken in de toekomst.⁴⁰ Zoals eerder aangegeven hebben meerdere musea vanaf 2000 internetkunstwerken aangekocht. Toch bezitten ze niet veel werken. Hieronder zullen enkele mogelijke oorzaken voor deze schaarste besproken worden.

Ten eerste is de wens om gebruikelijke handelingen op dezelfde manier te blijven doen zeer sterk, vooral op het gebied van kennis. Het doet namelijk afbreuk aan bestaande zekerheden. De omslag naar een andere beschouwing is groot en kan pijnlijk zijn. Een voorbeeld hiervan is de

³⁴ Bosma 2011 (zie noot 18), p. 24.

³⁵ A. Vierkant, *The Image Object Post-Internet*, New York 2010, p. 3.

³⁶ Bosma 2008 (zie noot 15), p. 13.

³⁷ Bosma 2011 (zie noot 18), p. 116.

³⁸ Bosma 2011 (zie noot 18), p. 151.

³⁹ Bosma 2011 (zie noot 18), p. 154.

⁴⁰ Website Guggenheim, <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/conservation/conservation-projects/variable-media>> (06-06-2013).

verandering van een stenen gebouw met een vaste collectie naar partnernetwerken met daarnaast een fysieke locatie: het museum.⁴¹

In het bestaande paradigma wordt de eigen plaats in de wereld gezien als de top van een piramide. Aanzien wordt verworven door de collectie die men bezit. In nieuwe paradigma's, waartoe internetcultuur verleidt en welke ze nodig heeft, zouden musea meer een knoop in een horizontaal netwerk zijn. Aanzien zou men moeten verwerven door de mate, kwaliteit en het functioneren daarin. Maar de krachten die dit tegenwerken zijn groot. Vooral in de traditionele instellingen die niet flexibel zijn en geen vernieuwingsdrang hebben werken tegen. Dit noemt men ook wel de wet van de traagheid.⁴²

Het tonen van internetkunst zou bij traditionele instellingen tot het aantrekken van een nieuw publiek kunnen leiden. Jonge curators kunnen aangesteld worden om de webpagina van de instelling te onderhouden en aan te passen, zonder dat het programma in het museum hoeft te veranderen.⁴³ Een probleem hierbij is dat kunstinstellingen internetkunst zouden kunnen gebruiken om bepaalde doelen te bereiken. In een interview met schrijver en curator David A. Ross, kwam dit naar voren. Hij was toenmalig directeur van het San Francisco Museum of Modern Art. Hij zegt zelf dat hij werken die hij niet meteen begrijpt niet veroordeelt. Hij beschrijft in het interview dat ze in het Museum of Modern Art bezig zijn met het identificeren van internetkunst. Sinds er meer kennis over is, kan er een standaard en kritisch kader ontwikkeld worden om naar internetkunst te kijken en het te waarderen.⁴⁴

Een tweede probleem komt naar voren bij het presenteren van internetkunst in een kunstinstelling. Het laten zien van internetkunst op internet is eenvoudig. Er is alleen een link naar het werk nodig en de toeschouwer kan het vanaf zijn eigen computer bekijken. Het zou dus nutteloos zijn om computers in een ruimte te zetten waarop het publiek de website kan bekijken als ze dit thuis ook kunnen doen. Maar een of twee mensen kunnen de computer tegelijkertijd gebruiken terwijl andere toeschouwers zullen moeten toekijken. Dit kan frustrerende gevoelens opwekken en tot een onbevredigende ervaring van het werk leiden.⁴⁵ Bij het presenteren van een internetkunstwerk moet het werk omgezet worden naar een ruimtelijke presentatie. Dit is mogelijk, bijvoorbeeld in het werk van Rafaël Rozendaal (1980). Deze visuele kunstenaar gebruikt het internet als zijn canvas. Zijn oeuvre bestaat uit websites, installaties, tekeningen, literaire werken en lezingen. Hij onderzoekt het scherm als picturale ruimte. In zijn installaties maakt hij veel gebruik van bewegend licht en neemt online werken en vertaalt deze naar een ruimtelijke ervaring.⁴⁶

In een interview uit 2006 tussen kunstenaar Cory Arcangel (1978) en de Brusselse curator Karen Verschooren komt ongeveer hetzelfde naar voren. Volgens Arcangel kan men niet zomaar een paar computers in een galerie neerzetten. Je moet bekennen dat het in een galerie staat en het werk hierop aanpassen. Dit is dan misschien niet strikt internetkunst meer maar wel kunst die niet had kunnen bestaan zonder het internet. Arcangel denkt dat dit is wat er zal gaan gebeuren. Internetkunst zal niet enkel meer op internet plaatsvinden. Het zal kunst worden die bestaan op en beïnvloed is door internet.⁴⁷ Nu, zes jaar later kan men zien dat Arcangel grotendeels gelijk gekregen heeft. Steeds meer kunstenaars werken met het internet als uitgangspunt, als plek van vooronderzoek en maken werk in de analoge wereld.

Het derde aspect is dat niet alle kunstenaars de ambitie hebben om hun werk in een kunstinstelling gepresenteerd te krijgen. Voor sommige kunstenaars, vooral degenen die werken op het snijvlak van kunst en politiek activisme, is dit verbonden met een schadelijk element. De besmetting van zakelijke propaganda en het materialiseren in verkoopbare en verzamelbare

⁴¹ R. Knoop, 'Erfgoed, e-cultuur en de wet van de traagheid', uit: *Boekman 75* (zomer 2008), p. 11.

⁴² Knoop 2008 (zie noot 45), p. 11.

⁴³ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 119.

⁴⁴ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 119.

⁴⁵ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 120.

⁴⁶ Website Rafaël Rozendaal, <<http://www.newrafael.com/bio>> (12-06-2013).

⁴⁷ McHugh 2011 (zie noot 4), p. 13.

objecten en installaties zien zij als zeer negatief.⁴⁸ Daarbij wordt internetkunst bij het tentoonstellen automatisch kunst. Als een werk op het internet te zien is, heeft het niet per definitie het label van kunst. De kunstwereld dringt internetkunst veranderingen op. Door het tentoon te stellen wordt het etiket kunst erop geplakt, dit leidt tot verschillende ontwikkelingen volgens Stallabrass. Een veranderingen komt voort uit het halen van online kunst uit zijn omgeving, namelijk van internet als omgeving naar de werkelijke ruimte aldus Stallabrass. Maar is dit een probleem? Volgens Bosma is het internet niet gescheiden van de fysieke wereld. Ook werken die enkel op internet gebaseerd zijn hebben een reële historie. Ze komen voort uit fysieke, sociale en culturele sferen. Een radicale internetgroep zoals de Yes Men zou ondenkbaar zijn zonder verwevenheid met de maatschappij.⁴⁹ Deze groep is zeer politiek actief en probeert het publiek een kijkje achter de schermen te geven van het machtige bedrijfsleven.⁵⁰

2.3 Verkoop en behoud

Internetkunst is sterk verbonden met het internet. Mensen met een snelle internetverbinding zullen het werk anders ervaren. Verschillen in software en hardware hebben hierop veel invloed.⁵¹ Bij het behouden van een internetkunstwerk speelt de constante ontwikkeling van het internet eveneens een rol. Als een computer een update krijgt, werkt oudere software daar vaak niet meer op. Als een internetkunstwerk dan niet ook een update krijgt kan het werk simpelweg verloren gaan omdat het niet meer werkt. Het vergaat dan, zoals een performance die niet is vastgelegd. Rhizome.org is een online archief voor digitale kunst.⁵² Aan deelnemende kunstenaars wordt gevraagd hoe ze willen dat hun werk behouden wordt. Het enkel opslaan van data is niet genoeg. Met behulp van data kan men naderhand een beeld krijgen van een werk maar dit is niet het werk zelf. Men zou het kunnen vergelijken met foto's van een performance. Deze geven een beeld van de performance maar zijn niet de performance, ze zijn niet het kunstwerk.⁵³

Het werk van de kunstenaar en de conservator moet elkaar aanvullen. De activiteiten moeten op elkaar aansluiten en passend zijn. Door de tijd vergaan kunstwerken of kunnen ze een nieuwe context krijgen. Werken worden geïnterpreteerd en samengevoegd tot een geheel. Door het blijven gebruiken en ontwikkelen van nieuwe contexten bij kunstobjecten is de mate van betrokkenheid op het gebied van restauratie noodzakelijkerwijs toegenomen. Het museum is een podium geworden voor hedendaagse kunst. Performances en evenementen zijn hier een belangrijk onderdeel van. Om dit soort complexe kunstwerken te kunnen behouden zal de rol van de conservator moeten veranderen. Volgens kunstcriticus en filosoof Boris Groys (1947) zal de rol van conservator actiever moeten worden bijvoorbeeld bij het interpreteren van werken, zoals een regisseur of de dirigent van een orkest.⁵⁴ Bij het behouden van kunst gemaakt op of met een onstabiel medium zoals het internet speelt dit zeker een rol. Om die werken te behouden en toegankelijk te laten moeten ze up to date blijven. Zo heeft de kunstenaar Rafaël Rozendaal een contract met een internetprogrammeur die zijn internetkunstwerken bijwerkt om ze toegankelijk te houden. Om deze werken te kunnen behouden zijn dus mensen met veel kennis van computers en internet nodig.

Ook bij verkoop van een internetkunstwerk speelt het behoud een rol. Rozendaal heeft hiervoor een *Art Websites Sales Contract* opgesteld. De werken die hij verkoopt zijn voor iedereen online te bezichtigen maar het bezitten van de URL (het domein waarop de site zich bevindt) is exclusief. Als iemand een werk koopt, komt de naam van de bezitter bovenaan in de taakbalk te staan. De bezitter krijgt het recht om het werk tentoon te stellen en wordt verplicht om de website

⁴⁸ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 128.

⁴⁹ Bosma 2011 (zie noot 18), p. 122.

⁵⁰ Website The Yes Men, <<http://theyesmen.org>> (13-06-2013).

⁵¹ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 41.

⁵² Website Rhizome, <<http://rhizome.org/artbase/about/>> (12-06-2013).

⁵³ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 42.

⁵⁴ Bosma 2011 (zie noot 18), p. 170.

up to date en online te houden, zodat het werk voor iedereen toegankelijk blijft.⁵⁵ Daarbij mag het werk niet gebruikt worden voor commerciële doeleinden.⁵⁶

Het verkopen van internetkunst begon al bij de net.art groep. Zowel kunst als commercie verschoven in die tijd richting het internet. Meerdere kunstenaars werden zich acuut bewust van de fragiliteit van hun avant-garde intenties en van het lot van hun voorgangers en besloten zich terug te trekken uit het circuit.⁵⁷ Het proces van verkopen van (internet)kunst is demystificerend. Werken worden verhandelbare goederen die worden verzameld met verschillende intenties, bijvoorbeeld als decoratie, voor sociale allure en als investering.⁵⁸ In het algemeen wordt er echter weinig geld verdiend met het verkopen van internetkunst, alhoewel sommigen door middel van subsidies kunnen voorzien in hun levensonderhoud. Werk maken dat moeilijk te verkopen is creëert problemen voor de kunstenaar. Sommige kunstenaars spelen hierop in en passen zich aan. Voor anderen is hun amateurstatus en speelse werk erg waardevol en weegt dit zwaarder dan professionalisering.⁵⁹

Ondanks dat er internetkunst verkocht wordt, heeft internetkunst zijn weg nog niet gevonden naar de grote veilinghuizen. Dit komt vooral door de oorsprong. Het internet van de vroege jaren negentig en de kunst daarvoor werd gevoed door het idee van vrije circulatie van ideeën. Sommige kunstenaars deden dit naar eigen zeggen als reactie op de hebzucht en exclusiviteit van de kunstmarkt. In 2002 schreef kunstenaar en assistent curator Jon Ippolito dat het niet duidelijk is of online kunst zijn jeugdige gedachte van gifteconomie trouw kan blijven in de heersende winsteconomie.⁶⁰ Nu is daar meer duidelijkheid over gekomen. Er zijn kunstenaars, zoals de eerder besproken Rafaël Rozendaal, die zich hebben aangepast aan de winsteconomie en werken verkopen. Ook zijn er kunstenaars die zich niet aan wilden passen en zich hebben teruggetrokken uit het circuit. De aangepaste vorm zal blijven bestaan omdat deze verkocht en tentoongesteld kan worden.

Zoals bij veel hedendaagse kunst brengt het behouden van internetkunst problemen met zich mee. Omdat software en hardware snel veranderen kunnen kunstwerken buiten werking raken en vergeten worden. Met enkel het opslaan van data komt men er niet. Om kunstwerken te behouden moeten er naast de kunstenaar ict'ers betrokken zijn bij het kunstproject. Kunstwerken moeten geüpdate worden om ze toegankelijk te houden voor het publiek. Verzamelaars krijgen hiermee te maken en worden vaak verplicht om er voor te zorgen. Net zoals bij videokunst zijn er verzamelaars die internetkunst kopen. Toch wordt het niet op grote veilingen verkocht. In het volgende hoofdstuk zal ik dieper ingaan op de relatie tussen internetkunst en de hedendaagse kunst die hierin een cruciaal rol speelt.

⁵⁵ Website Rafaël Rozendaal, <<http://www.artwebsitesalescontract.com>> (15-06-2013).

⁵⁶ Website Rafaël Rozendaal, <<http://www.artwebsitesalescontract.com/art-website-sales-contract-2012.pdf>> (15-06-2013).

⁵⁷ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 126.

⁵⁸ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p.128.

⁵⁹ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 132.

⁶⁰ J. Ippolito, 'Ten myths of internet art', Website Jon Ippolito <http://digitalmedia.arts.ufl.edu/~jack/courses/f06-dig4581/papers/net.art/Ippolito-10_Myths_of_Internet_Art.pdf> (06-06-2013).

3. Relatie internetkunst en hedendaagse kunst

Internetkunst ontwikkelde zich in een niemandsland tussen nieuwe mediakunst en de kunstwereld. In de kunstwereld van de jaren tachtig en negentig werd internetkunst gezien als mediakunst. Dit kwam omdat het gebruik maakte van nieuwe media, wat nog niet geaccepteerd werd in de kunstwereld. Daarbij was men in de jaren tachtig over het algemeen nog erg wantrouwig tegenover internet.⁶¹ Mede hierdoor en doordat het debat in het begin sterk rond de net.art groep bleef hangen heeft het discours rond internetkunst zich met horten en stoten ontwikkeld. Algemene vragen over de betekenis en waarde van internetkunst werden beantwoord door te kijken naar de net.art groep.

Geerling schreef over internetkunst dat de vraag of het kunst is er niet toe doet omdat het internet enkel gebruikers kent. Elke artistieke context ontbreekt, iedereen bepaalt zelf hoe hij iets als kunst ervaart. Het is allemaal een kwestie van zelf websites bouwen en beleven. Precies daarin ligt volgens hem de mogelijkheid van een wezenlijke aanvulling op de criteria van kunst in de toekomst.⁶² Dit is tevens een belemmering, als het er niet toe doet of iets kunst is of niet, zal het minder snel gewaardeerd worden in de kunstwereld.

In de economie, politiek, sociologie, antropologie, rechten, defensie en allerlei andere takken in de beroepswereld is men continu bezig met het up to date houden van software en het paradigma passend bij de ontwikkelingen te houden. De komst van de computer en het internet is een grote en belangrijke ontwikkeling in de maatschappij geweest. Het zou dus vreemd zijn als de technologische ontwikkelingen niet in de kunstwereld geïntroduceerd zouden worden. Toch is dit het geval. De hedendaagse kunstwereld koos ervoor om niet te reflecteren op deze ontwikkelingen, ze werden omzeild en genegeerd. Misschien dacht men in de kunstwereld dat deze technologie het niet waard was om in de hedendaagse kunstwereld op te nemen. Toch ligt de oorzaak van de miskennen volgens McHugh ook bij internetkunst zelf. Internetkunst heeft niet deelgenomen aan de discussies in de kunstwereld. Hierdoor was het moeilijk om opgenomen te worden. De kunstwereld reflecteert vaak op zichzelf. Waarom zou de kunstwereld moeten reflecteren op een nieuwe uitvinding? Het mogen belangrijke en grote ontwikkelingen in de maatschappij zijn maar het is volgens McHugh niet de taak van de kunstwereld internetkunst per definitie in zich op te nemen.⁶³

Eveneens komt er angst bij kijken. De vraag 'wat is hedendaagse kunst?' wordt vaak gesteld. Internetkunst werkt vanuit een ander veld en is daarom moeilijk op te nemen. De hedendaagse kunstwereld zou moeten veranderen als het internetkunst in zich op zou willen nemen. Deze verandering wordt als negatief ervaren en men ziet internetkunst dan ook eerder als een virus, een fenomeen dat de kunstwereld van binnenuit kapotmaakt. Het white cube paradigma zou van binnenuit kapot gemaakt worden. Volgens McHugh zou internetkunst die hedendaagse kunst incorporeert in het werk een succesvolle brug kunnen zijn tussen de twee kunstvormen. Het wordt dan werk over hedendaagse kunst, verstrikt in het digitale computer netwerk. McHugh vindt dat men zou mogen vragen om internetkunst op te nemen in de hedendaagse kunstwereld.⁶⁴ Ook Stallabrass schrijft dit, volgens hem is de kunstvorm internetkunst het meest verfijnde conceptuele en sociaal bewuste gebied van de hedendaagse praktijk. Het zit vol potentie en is klaar om gelanceerd te worden.⁶⁵

Vooraf voor de jongere generaties is het gebruik van internet logisch, ze zijn opgegroeid met het internet. Ze zijn gewend aan de relatie tussen kunstenaar en publiek die anders is via het scherm dan in de fysieke wereld. Ze zijn gewend aan het computerscherm en de visuele taal. Ook traditionele kunst waarin gebruik is gemaakt van conventionele middelen wordt vaak via het internet

⁶¹ Bosma 2011 (zie noot 18), p. 42.

⁶² Geerling 2001 (zie noot 18), p. 2.

⁶³ McHugh 2011 (zie noot 4), p. 164.

⁶⁴ McHugh 2011 (zie noot 4), p. 167.

⁶⁵ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 10.

ervaren.⁶⁶ Het kunstcollectief VVORK maakte een tentoonstelling genaamd *The real thing*. VVORK bestaat uit vier kunstenaars en curatoren. Op hun website [vvork.com](http://www.vvork.com) plaatsten ze elke dag een afbeelding.⁶⁷ Er werd geen informatie of tekst bij de afbeelding gegeven, enkel de link naar de website.⁶⁸ De tentoonstelling *The real thing* was gebaseerd op het idee dat de meeste kennis van mensen over kunst niet voortkwam uit originelen maar uit boeken, lezingen, conversaties en natuurlijk het internet. In andere woorden, door versies. Het ervaren van kunstwerken wordt grotendeels door anderen bepaald.⁶⁹ Het idee dat een origineel kunstwerk een aura heeft en dit van onschatbare waarde is, wordt daarmee als achterhaald beschouwd.

Het aura van het kunstwerk zou volgens hen dus minder belangrijk zijn dan de ervaringen die we secundair op doen. Cultuur theoreticus Walter Benjamin (1892-1940) was bekend om zijn theorie dat bij een reproductie van een werk het aura verloren zou gaan. Het zou de ritualiserende cultus van het origineel niet bezitten. Het mist het element van tijd en ruimte, de uniciteit van de tijd waarin het is gemaakt en de hand van kunstenaar. Een massaal gereproduceerde foto van de *Mona Lisa* (1503-1507) bijvoorbeeld zal niet alom aanbeden worden terwijl men vanuit de hele wereld naar het Louvre in Parijs afreist om het origineel te zien. Wel kan een reproductie de verering van een origineel stimuleren. Benjamin verheerlijkt het aura en koestert er een nostalgisch gevoel voor. Dit komt door de opkomst van de reproduceerbaarheid en de massamedia.⁷⁰ Hij bespreekt de ervaring van tijd in het aura van een kunstwerk in relatie tot de geschiedenis van het materiaal. Authenticiteit en autoriteit spelen hierin een cruciale rol. De authenticiteit van een object is de essentie van alles dat overdraagbaar is vanaf de oorsprong van een kunstwerk, het is een bewijs van de geschiedenis die het object heeft doorgemaakt. Als deze historische getuigenis wordt aangetast, komt de authenticiteit van het object in gevaar. Het tweede aspect dat Benjamin noemt is de autoriteit van kunstwerken. Deze autoriteit van een object is niet iets wat gecreëerd wordt door het werk zelf maar door een soort 'ornamental halo' zoals Benjamin dit noemt. Deze wordt gecreëerd door de getuigenis van een object van een periode uit de historie. Het feit dat een object een in bepaalde tijd aanwezig was geeft het meer autoriteit dan een object dat er in diezelfde tijd niet was. Deze twee elementen spelen nu nog steeds een belangrijke rol. Zou internetkunst volgens Benjamin dan niet beschikken over een aura? Dat is moeilijk te zeggen. De teksten van Benjamin komen uit de jaren dat er nog geen computers waren en zijn dus erg verouderd. Het idee van het aura zou ook op internetkunst toegepast zou kunnen worden. Als men nu oudere werken bekijkt, hebben deze al authenticiteit en autoriteit. Dit is bijvoorbeeld te zien in de website <http://www.wwwwwww.jodi.org> van Jodi uit 1995. De website roept een gevoel op van de jaren negentig. Het is in die tijd gemaakt en was daar aanwezig. Ook al is het via een computerscherm, het bezit authenticiteit en autoriteit waardoor het een aura heeft.

In het boek *Behind the time* schrijft historicus Eric Hobsbawm (1917-2012) dat beeldende kunst zichzelf heeft veroordeeld tot culturele ondergeschiktheid door zich te keren tegen reproductie.⁷¹ Terwijl literatuur, muziek en film industrieel gereproduceerd worden is de beeldende kunst blijven hangen in een verouderd systeem van patronage. Dit schreef Hobsbawm al in 1998 en sindsdien heeft de reproductie en verspreiding van muziek, film en literatuur louter toegenomen. Internetkunst heeft het vermogen om ook de kunstwereld te veranderen en reproduceerbaar te maken. De kunstwereld kan er haast niet onderuit om heden ten dage te veranderen. De kunstwereld is volgens Hobsbawm te vergelijken met een economie die nog op agrarische

⁶⁶ McHugh 2011 (zie noot 4), p. 242.

⁶⁷ Website VVork, <www.vvork.com> (09-06-2013).

(Vanaf april 2006 tot december 2012 plaatste ze hier elke dag een afbeelding. Na zeven jaar en 5313 posts zijn ze gestopt. Het archief blijft online te bekijken. Op deze website)

⁶⁸ Website Metropolis M, <<http://metropolism.com/reviews/vier-jaar-vier-maanden-vvork/>> (09-06-2013).

⁶⁹ McHugh 2011 (zie noot 4), p. 241.

⁷⁰ McHugh 2011 (zie noot 4), p. 247.

⁷¹ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 12.

activiteiten focust. Er is een kans geweest om te industrialiseren maar dit werd niet nodig geacht. Volgens Hobsbawm zijn de consequenties diepgaand en destabiliserend geweest.⁷²

Eerst werden er unieke objecten gemaakt met het gebruik van een bepaald medium. De inhoud en de buitenkant waren hierin niet te scheiden. Men brak langzaam met het idee van het geïsoleerde esthetische object. Er kwam een afdwalend proces, beginnend bij het conceptualisme. Internetkunst zou dit proces af kunnen maken. In de nieuwe media kan men de gestalte scheiden van de inhoud. Een werk in nieuwe media kan gezien worden als de constructie van een database waar het uiterlijk van kunstwerken uit voortkomt.⁷³ In vroege werken werden de internetstructuren van een database vaak als uitgangspunt genomen. Dit is te zien in het werk *readme.html*⁷⁴ van Heath Bunting (1966) uit 1998. Bij het openen van deze pagina komt men op een biografische tekst over Bunting. In deze tekst is elk woord een link. De toeschouwer kan op elk woord klikken en komt dan op een andere website. De links zijn erg verschillend en hebben vaak niets met de inhoud van de tekst te maken. In dit werk wil Bunting de toeschouwer aanzetten tot denken aanzetten over de conventionele structuren van het web zoals het gebruik van links.⁷⁵

Toch zijn er tegenwoordig een heleboel kunstenaars die hun internetkunst in de echte, fysieke wereld plaatsen. Dit zou meerdere oorzaken kunnen hebben, de belangrijkste hiervan is dat men de kunst beter tentoon kan stellen. Het lijkt alsof de kunstwereld deze objecten meer accepteert dan werken die enkel op het internet te beleven zijn. Dit komt overeen met de hiervoor genoemde theorie van Benjamin waarin men veel waarde hecht aan authenticiteit en autoriteit. Alhoewel een kunstwerk op het internet dit naar mijn mening kan bezitten, is het bij een object duidelijker. Dit sluit eveneens aan op de wens van de kunstwereld om unieke objecten te hebben die niet als massaproductie gebruikt kunnen worden, of in dit geval gratis voor iedereen toegankelijk zijn via het internet. Het heersende paradigma zou dus minder hoeven te veranderen bij het opnemen van deze kunstvorm in de hedendaagse kunstwereld. De hierboven genoemde vorm van internetkunst heeft zich aangepast en het lijkt alsof deze vorm meer geaccepteerd wordt in de kunstwereld.

Dit is precies wat Olson bedoelt met haar term post internet art. Deze had als een van de doelen geaccepteerd worden in de hedendaagse kunstwereld.⁷⁶ In januari 2010 werd Ryan Trecartin's (1981) eerste solotentoonstelling gepresenteerd in de Elizabeth Gallery. Deze werd in de New York Times erg positief beoordeeld. Trecartin bracht de ervaring van de internetwereld naar de wereld van de hedendaagse kunst. Hij deed dit met veel inzicht in technologie en de bijbehorende associaties van het menselijke brein. Door middel van video's gaf hij de toeschouwer de ervaring alsof ze zich in een hyperrealiteit bevonden.⁷⁷

Door (internet)kunstwerken in de context van kunst te plaatsen kunnen ze andere of nieuwe betekenissen krijgen. De video's *Sparkling I en II*⁷⁸ van Petra Cortright (1986) bijvoorbeeld zouden als amateurvideo's gezien kunnen worden. Maar door ze in de context van kunst te plaatsen en in verband te zien met de rest van haar oeuvre krijgen de filmpjes een andere betekenis. Ze demonstreren de visuele taal van dit moment. Cortright doet dit niet op een academische manier waardoor het voor iedereen toegankelijk is, net zoals iedereen met de visuele taal van nu in aanraking komt. McHugh noemt dit een positief punt.⁷⁹

Internetkunst heeft zich ontwikkeld tussen nieuwe mediakunst en de kunstwereld, maar werd aan beide kanten niet geaccepteerd als onderdeel. In de kunstwereld is het reflecteren op zichzelf een cruciaal onderdeel, internetkunst heeft hier niet aan deelgenomen. Om de nieuwe kunstvorm te accepteren zou het paradigma van de hedendaagse kunstwereld moeten veranderen.

⁷² Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 12.

⁷³ Stallabrass 2003 (zie noot 3), p. 27.

⁷⁴ Website Irrational, <<http://www.irrational.org/readme.html>> (16-06-2013).

⁷⁵ R. Greene, *Internet Art*, Londen 2004, pp. 43-45.

⁷⁶ L. Douglas, *Within Post-Internet: Part One*, New York 2011, p. 2.

⁷⁷ McHugh 2011 (zie noot 4), p. 24.

⁷⁸ Website Petra Cortright, <http://www.petracortright.com/sparkling_one_and_two.html> (09-06-2013).

⁷⁹ McHugh 2011 (zie noot 4), pp. 85-86.

Anderzijds zou internetkunst zich aan kunnen passen aan dit paradigma. Voor een deel is dit gebeurd, zoals Olson stelt met haar concept post internet art. Een van de doelen van post internet art was om geaccepteerd te worden in de hedendaagse kunstwereld. Deze internetkunst heeft internetcultuur als basis maar vindt vooral plaats buiten het internet. Bij deze kunst komt het aura, waar men veel waarde aan hecht, beter naar voren dan bij internetkunst op het internet. Tevens is het een uniek object en niet een website die voor iedereen gratis toegankelijk is. Een voorbeeld is het werk *Maps* van Aram Bartholl (1972) uit 2006. Hierin heeft hij een de rode markeringspeld uit Google Maps in de fysieke wereld geplaatst. De grootte van deze levensgrote markering komt overeen met de schaal van de maximale zoomfactor in Google Maps. Bartholl introduceert in zijn projecten en performances vaak aspecten uit de digitale wereld in de werkelijkheid.⁸⁰ Deze vorm van internetkunst krijgt meer interesse van kunstinstellingen en kunstcritici. Het past beter in de hedendaagse kunstwereld dan de vroege vorm van internetkunst, die lange tijd genegeerd werd.

⁸⁰ Website Aram Bartholl, <<http://datenform.de/map.html>> (17-06-2013).

Conclusie

Internetkunst is begin jaren negentig ontstaan, tegelijkertijd met de opkomst van het internet. De ontwikkelingen van het internet en internetkunst zijn nauw met elkaar verweven. De net.art groep speelde hierin een grote rol. In het begin werd de kunst van de net.art groep als enige internetkunst gezien. Het inhoudelijke debat over internetkunst bleef lange tijd rond deze groep hangen. Ook ontstond er veel verwarring door de verschillende termen die er waren. Dit zou een reden kunnen zijn voor het gebrek aan interesse onder kunstcritici. Er was maar een kleine groep mensen die zich met het onderwerp bezighield en vooral de leuke en gezellige aspecten waren belangrijk. De net.art kunstenaars hielden de discussie vooral binnen hun eigen groep, binnen de Nettime mailinglist. Het kwam daardoor niet onder de aandacht van kunstcritici.

Voor de terughoudendheid van kunstinstellingen zijn meerdere oorzaken. Ten eerste de algemene houding van musea. Veel musea zijn zeer traditioneel en willen geen grote veranderingen. In internetkunst zitten bepaalde elementen die vragen om een paradigmaverschuiving. Ook speelt de wet van de traagheid een rol. Op praktisch vlak is het tentoonstellen van internetkunst moeilijk. Een computer in een lege ruimte neerzetten waarop men een internetkunstwerk kan bekijken, werkt niet. Het werk moet aangepast worden aan de ruimte waarin het gepresenteerd wordt.

Tegenwoordig zijn er steeds meer kunstenaars die zich aangepast hebben aan het heersende kunstparadigma. Ze maken werk buiten het internet met internetcultuur als basis. Deze voorwerpen of installaties voldoen meer aan de idealen van uniciteit en objecten met een aura. Toch zijn er ook kunstenaars die dit niet doen of zich zelfs teruggetrokken hebben uit het circuit. De avant-garde houding die internetkunst in het begin had vermindert hierdoor. Kunstenaars die zich aanpassen geven de avant-garde houding op en kunstenaars die zich terugtrekken uit het circuit zijn niet meer te volgen. De utopische gedachte van het vrij delen van informatie gaat hiermee verloren. Ook waren veel vroege internetkunstenaars politiek actief. Juist door de anonimiteit van internet was dit mogelijk. In de kunstwereld is er sprake van macht van commerciële partijen, die lijnrecht tegenover de principes en uitgangspunten van veel internetkunstenaars staan. Veel kunstenaars willen er daarom niet aan deelnemen. Door het tentoonstellen van een internetwerk wordt het label kunst erop geplakt. Volgens Hobsbawm heeft de kunst zichzelf veroordeeld tot culturele ondergeschied door zich te keren tegen reproductie. Internetkunst heeft het vermogen om ook de kunstwereld te veranderen en reproduceerbaar te maken. De kunstwereld kan er haast niet onderuit om heden ten dage te veranderen. Maar dit roept tegenreacties op binnen de kunstwereld.

Het verkopen van internetkunst klinkt vreemd omdat het gratis voor iedereen toegankelijk is. Toch wordt er wel degelijk werk gekocht, vooral door verzamelaars. Bezitters worden dan vaak verantwoordelijk voor het behouden van een werk. Dit houdt meestal in dat ze moeten zorgen dat een internetsite toegankelijk blijft. Dit kan door middel van updates en het blijven aanpassen van het werk. Hiervoor zijn ict'ers nodig. Dit geldt eveneens voor kunstinstellingen. Voor het behoud van internetkunst zijn andere mensen nodig dan voor het behouden van bijvoorbeeld een schilderij. In moderne kunst wordt er steeds meer gebruik gemaakt van materialen die een gebruiksaanwijzing nodig hebben voor het behoud. Met internetkunst komt hier weer iets nieuws bij. De rol van curator en conservator verandert hierdoor langzamerhand. De curator zal in samenwerking met de kunstenaar moeten nadenken over het presenteren van een internetkunstwerk. Het werk moet omgezet worden van een beleving op het internet naar een ervaring in de fysieke ruimte. Conservatoren zullen bij het behoud samen moeten werken met nieuwe partijen. Het is raadzaam om, zoals nu al gebeurt dossiers aan te leggen over de betreffende werken. Het voordeel van een redelijk jonge kunststroming zoals internetkunst is dat de kunstenaars nog leven en men hen hierover vragen kan stellen.

De incorporatie van internetkunst zou de kunstwereld interessanter en gevarieerder kunnen maken. Na dit onderzoek hoop ik dat het imago van internetkunst verandert en de terughoudendheid van kunstinstellingen en kunstcritici vermindert omdat het een zeer interessante kunstvorm is.

Bronnenlijst

Literatuur

- Belting, Hans, 'Contemporary art as global art. A critical estimate' in: H. Belting & A. Buddensieg, *The Global Art World*, Ostfildern 2009, pp. 1-27.
- Bosma, Josephine, 'Net echt. Kleine geschiedenis van de netkunst', *Metropolis M. Net_Nummer* (2001) nr. 1, pp. 13-17.
- Bosma, Josphine, *Nettitudes. Let's talk net art*, Rotterdam 2011.
- Cramer, Florian, 'Net art to square one' in: J. Bosma, *Nettitudes. Let's talk net art*, Rotterdam 2011, pp. 9-14.
- Douglas, Louis, *Within Post-Internet: Part One*, New York 2011.
- Geerling, Let, 'Redactioneel Nettime', *Metropolis M. Net_Nummer* (2001) nr. 1, p. 2.
- Greene, Rachel, *Internet Art*, Londen 2004.
- Ippolito, Jon, 'Ten myths of internet art', New York 2002.
- Knoop, Riemer, 'Erfgoed, e-cultuur en de wet van de traagheid', uit: *Boekman 75* (zomer 2008), pp. 6-12.
- McHugh, Gene, *Post internet*, San Francisco 2011.
- Stallabrass, Julian, *Internet art. The online clash of culture and commerce*, Londen 2003.
- Vierkant, Artie, *The Image Object Post-Internet*, New York 2010.

Websites

- Website Medienkunstnetz, <<http://www.medienkunstnetz.de/works/la-plissure-du-texte/>> (16-06-2013).
- Website Rhizome, <<http://rhizome.org/discuss/view/28343/>> (16-06-2013).
- Website Webby Awards, <<https://www.webbyawards.com/about/>> (03-06-2013).
- Website Guggenheim, <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/15337>> (08-06-2013).
- Website Met Museum, <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/190037439>> (06-06-2013).
- Website Tate Britain, <http://www2.tate.org.uk/intermediaart/archive/net_art_date.shtm> (06-06-2013).
- Website Whitney Museum of American Art, <<http://whitney.org/Exhibitions/Artport>> (08-06-2013).
- Website Rafaël Rozendaal, <<http://www.artwebsitesalescontract.com>> (15-06-2013).
- Website Jon Ippolito <http://digitalmedia.arts.ufl.edu/~jack/courses/f06-dig4581/papers/net.art/Ippolito-10_Myths_of_Internet_Art.pdf> (06-06-2013).
- Website VVork, <www.vvork.com> (09-06-2013).
- Website Metropolis M, <<http://metropolism.com/reviews/vier-jaar-vier-maanden-vvork/>> (09-06-2013).
- Website Irrational, <<http://www.irrational.org/readme.html>> (16-06-2013).
- Website Petra Cortright, <http://www.petracortright.com/sparkling_one_and_two.html> (09-06-2013).
- Website Aram Bartholl, <<http://datenform.de/index.html>> (17-06-2013).