Grant Kester – profesor historii sztuki oraz dyrektor Uniwersyteckiej Galerii Sztuki przy Wydziale Sztuk Wizualnych na University of California. Jedna z wiodących postaci krytycznej dyskusji wokół „relacyjnych" i „dialogicznych" praktyk artystycznych. Autor książek *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage* (1998), *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art* (2004), *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (2011). Kurator wystaw: „Unlimited Partnerships: Collaboration in Contemporary Art" (CEPA Gallery Buffalo, New York 2000) oraz „Groundworks: Environmental Collaborations in Contemporary Art" (Carnegie Mellon University 2005). Publikował w takich czasopismach, jak „Afterimage", „Art Journal", „October", „Public Art Review", „Third Text".

Do autonomii przez współpracę?

Z Grantem H. Kesterem na temat jego koncepcji sztuki dialogicznej i kolaboratywnej rozmawiają Agata Skórzyńska i Piotr Juskowiak

27 maja 2013

Piotr Juskowiak, Agata Skórzyńska: Chcielibyśmy rozpocząć naszą rozmowę od pytania o usytuowanie Pańskiej książki. Czy zmiany, które obserwujemy obecnie w polu sztuki, byłyby możliwe w oderwaniu od równoległych transformacji zachodzących w obszarze kapitalistycznego sposobu produkcji? Mamy tu na myśli takie procesy, jak dematerializacja gospodarki, wzrost znaczenia czynników kulturowych, rosnąca waga komunikacji czy elastyczności.

Grant H. Kester: Nie jestem pewien, czy zgodziłbym się z tezą, że wymienione procesy („dematerializacja" gospodarki, elastyczne formy zatrudnienia itd.) to nowe zjawiska. Postfordowskie formy produkcji wyłoniły się ponad

pięćdziesiąt lat temu, a konserwatywny socjolog Daniel Bell wiele spośród nich zidentyfikował już w 1973 roku w słynnej pracy *Nadejście społeczeństwa postindustrialnego*[1]. Na początku lat osiemdziesiątych Barry Bluestone analizował w Stanach Zjednoczonych zaawansowany już wówczas proces „deindustrializacji" (*The Deindustrialization of America*[2]). Pierwsza amerykańska fabryka przeniesiona za ocean (*offshore*) [w poszukiwaniu tańszej siły roboczej – A.S., P.J.] została założona przez Hewlett Packard pod koniec lat pięćdziesiątych. Teoretycy sztuki nierzadko przypisują przemianom sposobów produkcji niebywały potencjał transformacyjny, tymczasem są one całkowicie spójne z naturą dłuższych cykli rozwoju kapitalizmu. Na przykład w Stanach Zjednoczonych, za wyjątkiem okresu mniej więcej dwóch dekad po drugiej wojnie światowej, czasowe, prowizoryczne i niezapewniające bezpieczeństwa formy zatrudnienia były raczej normą niż odstępstwem od niej. Nie oznacza to, że różne formy „pracy niematerialnej" nie rozwijały się proporcjonalnie do innych, szerszych procesów zachodzących w obszarze gospodarki. Byłbym jednak ostrożny w kwestii bezpośredniego czy programowego łączenia takich długoterminowych przeobrażeń z niedawnymi przemianami na gruncie praktyki artystycznej.

Sądzę, że równie prawdopodobne jest to, że kluczową przyczyną ponownego zainteresowania opartą na współpracy i zaangażowaną społecznie praktyką artystyczną były szersze przeobrażenia z dwóch ostatnich dekad, które wpłynęły na sposób rozumienia zmiany politycznej. Towarzyszyły one narastającej dominacji neoliberalnej polityki ekonomicznej w Europie i obu Amerykach, która doprowadziła do dramatycznej erozji różnych form „publicznego" wkładu w edukację, służbę zdrowia itd. Będące jej rezultatem napięcia klasowe oraz cięcia budżetowe doprowadziły do wyłonienia się nowych form protestu i oporu, przy czym *telos* tego oporu nie może być dłużej utożsamiany z przykładami państwowego socjalizmu czy komunizmu. Postmaoistowskie Chiny stanowią pierwszorzędny przykład kierowanej przez partię hybrydy socjalizmu i kapitalizmu, dając kolejny dowód na to, że demokratyczne formy rządu nie muszą w sposób konieczny łączyć się ani z systemem socjalistycznym, ani z kapitalistycznym.

W rezultacie jesteśmy zmuszeni na nowo sformułować wiele założeń, które wcześniej przyjmowaliśmy *a priori*, przynajmniej w świecie sztuki. Założeń dotyczących pragmatycznej i teleologicznej orientacji zmiany politycznej. Sądzę, że od pewnego czasu jesteśmy przyzwyczajeni do swego rodzaju melancholijnej wizji, w świetle której wiele wydarzeń (Komuna Paryska, Paryski Maj 1968 roku) interpretowano jako quasi-estetyczne momenty rewolucyjnej niewinności. To w odniesieniu do nich oceniano wszelkie podejmowane później wysiłki jako niewystarczające. Dostrzegano wprawdzie ich niepowodzenie, ale w pewien sposób stanowiło ono tylko kolejne świadectwo tej niewinności. Niekończące się rytualne przywoływanie Paryskiego Maja 1968 roku albo wzorcowych postaw Sytuacjonistów skutkowało zaimpregnowaniem naszej wyobraźni na pyta-

1 D. Bell, *Nadejście społeczeństwa postindustrialnego. Próba prognozowania społecznego*, Instytut Badań Współczesnych Problemów Kapitalizmu, Warszawa 1975 (wszystkie przypisy pochodzą od rozmówców Granta Kestera).

2 B. Bluestone, B. Harrison, *The Deindustrialization of America*, Basic Books, New York 1982.

nia o charakter zmiany w naszych czasach. W rezultacie uzyskaliśmy wąskie i, szczerze mówiąc, europocentryczne spojrzenie na to, jakie formy politycznego i kulturowego oporu są akceptowalne i skuteczne, co zaowocowało także tendencją do odrzucania z góry wszelkich praktyk, które nie pasowały do tego modelu. W moim przekonaniu zaczęło się to zmieniać w ciągu ostatnich piętnastu lat, kiedy artyści zdali sobie sprawę ze specyficznych politycznych i ekonomicznych efektów współczesnego neoliberalizmu. W trakcie tego procesu próbują na nowo przemyśleć, co oznacza „bycie razem" na najbardziej podstawowym poziomie. Te praktyki rozciągają się wzdłuż pewnego *continuum* – od eksperymentów na bardzo małą skalę, obejmujących dwoje lub troje ludzi, po projekty, które łączą w sieci relacji dziesiątki lub nawet setki uczestników.

P.J., A.S.: Pisze Pan o dwóch decydujących zwrotach ważących na kształcie współczesnych praktyk artystycznych: a) nacisku na kolektywność i współpracę; b) odejściu od tekstualizmu na rzecz nastawienia na partycypację i proces. Równocześnie zakłada Pan coraz wyraźniejsze przenikanie się sztuki z pozostałymi sferami produkcji symbolicznej. Czy mamy wobec tego do czynienia z ogólną zmianą paradygmatu produkcji kulturowej? Jak na tym tle wygląda dzisiejsza sztuka?

G.H.K.: Rzeczywiście sądzę, że następuje zmiana paradygmatu, w szczególności w sposobie rozumienia estetycznej autonomii. Nie jest to po prostu zmiana treści prac, ale raczej leżącej u ich podstaw formalnej organizacji produkcji artystycznej. W konwencjonalnych ujęciach autonomię estetyczną rozpatrywano na dwóch poziomach. Pierwszy dotyczył związku pomiędzy dziełem sztuki a odbiorcami. Dzieło sztuki wytwarzane było przez artystę, a następnie prezentowane widzom. W tym schemacie „artysta" i „widz" mieli przypisane określone role i zarówno ten pierwszy, jak i akt artystycznej produkcji, były całkowicie odrębne – autonomiczne. Podział ten wywodzi się z dłuższej historii nowoczesnej estetyki, w ramach której widz lub odbiorca był pojmowany jako produkt ideologicznego programowania, które artysta starał się zakłócać różnymi formami szoku poznawczego lub dysonansu (w doświadczeniu estetycznym zawsze musi tkwić „domieszka trucizny", jak pisze Theodor Adorno). W rezultacie artysta i widz zajmowali odmienne pola poznawcze.

Powiązana z tym druga forma autonomii odnosiła się do związku pomiędzy praktyką artystyczną a innymi polami produkcji kulturowej. Sztuka pozostawała w tym przypadku sceptyczna wobec innych dziedzin, które stawały się zazwyczaj celem jej krytyki lub subwersji. Obie opisywane formy autonomii są w ramach współczesnej sztuki przekształcane. Dużo pisałem o przejściu od paternalistycznego stosunku do widza, gdzie kreatywność sytuuje się wyłącznie po stronie suwerennej osobowości artysty, do praktyk, w których kreatywność jest mobilizowana i ustanawiana w ramach sieci współdziałających aktorów. Równolegle nastąpiło przekształcenie relacji pomiędzy praktyką artystyczną i innymi sferami kultury (designem, urbanistyką, teatrem, edukacją itd.), w których obserwujemy zbieżne zainteresowanie produkcją kulturową opartą na kolaboracji i współdzieleniu.

Te zmiany nie następują jedynie dlatego, że artyści zadają inne pytania o własną praktykę twórczą. Odzwierciedlają one raczej szersze, transdyscyplinarne zainteresowanie kolektywną produkcją wiedzy. Wierzę, że najbardziej obiecujący kierunek nowych badań otwiera się w dialogu z myślicielami i praktykami na sąsiadujących ze sztuką polach. Zdaniem niektórych komentatorów, jest to problematyczne z dwóch powiązanych ze sobą powodów. Po pierwsze, przez takie otwarcie na inne dyscypliny odrębna tożsamość „sztuki" byłaby zagrożona, ponieważ mogłaby zostać im podporządkowana. Jest to stara modernistyczna obawa – że sztuka, straciwszy swą zasadniczą funkcję społeczną w relacji do autorytetu kościoła czy państwa, stałaby się bezbronna, może zatem zachować swoją niezależność czy nawet istnienie tylko poprzez odróżnienie się od innych, konkurujących z nią form kulturowych. Inna obawa dotyczy tego, że jeśli sztuka otworzy się na praktyki aktywizmu, etnografii, pedagogiki, designu itp., to utraci swoją funkcję krytyczną. Opiera się ona na przekonaniu, że podstawową funkcją sztuki jest służenie za repozytorium czystej krytyki lub negacji, ujawniającej sprzeczności innych ideologicznych i dyskursywnych systemów, a także, *implicite*, rzucanie wyzwania konformizmowi hegemonicznej kultury. Pociąga to za sobą iście manichejskie spojrzenie na społeczeństwo – ze sztuką stojącą na pozycji samotnego strażnika niezależnej myśli, przeciwstawioną zalewowi instrumentalnych i niezróżnicowanych praktyk kulturowych.

P.J., A.S.: Jak w związku z tym rysuje się typowa dla projektów takich grup jak Dialogue „reartykulacja materialności" i przywrócenie znaczenia miejscu? Richard Sennett odświeża w tym kontekście kategorię rzemieślnika[3], która umożliwia realizację marzenia Fritza Langa – połączenie głowy i rąk w demokratycznym procesie pracy i produkcji.

G.H.K.: Sztukę nowoczesną konwencjonalnie definiuje się poprzez proces przemieszczenia [*displacement*] – tak przestrzennego, jak i czasowego. Na poziomie czasowym odwołuje się ona raczej do widza przyszłego niż do widzów już istniejących. Ten wymiar jest wyraźnie widoczny w spekulatywnych, hipotetycznych modelach odbioru, obecnych we współczesnej krytyce sztuki. Na poziomie przestrzennym dotyczy to izolowania dzieła sztuki w ochronnej przestrzeni instytucjonalnej: w muzeum lub galerii albo na biennale, co stanowić ma swego rodzaju fizyczną ekspresję zasady estetycznej autonomii i co nadaje prezentowanym w tym kontekście pracom rangę uprzednio ustanowionego „dzieła sztuki". W rezultacie status sztuki jako taki jest raczej gwarantowany *a priori* niż tworzony sytuacyjnie. Sądzę, że zainteresowanie „miejscem", widoczne u takich grup, jak Dialogue, Park Fiction albo Ala Plastica, to przykład nowego myślenia na temat owego przemieszczenia. Ich projekty mogą być rozumiane jako reakcja na znormalizowaną czasowość, wyznaczoną przez organizacyjną logikę rozmaitych biennale. Proces ten narzuca artystom bardzo ograniczone pojęcie czasu trwania. Orientują się oni, że wędrują po całym świecie, uwikłani w złożony, geopolityczny kontekst, ponieważ to on uprawnia do produkcji „znaczących" dzieł lub projektów.

3 R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, przeł. J. Dzierzgowski, MUZA, Warszawa 2010.

Pokreśliłbym tu także, że definiowanie tych przemian w terminach prostej „dematerializacji" dzieła sztuki jest nieścisłe. Jest to stare modernistyczne marzenie, ciągnące się od Lessinga – fantazja o dziele sztuki, które uwalania się od ogłupiającego uścisku materialnej rzeczywistości i wznosi ku królestwu czystej myśli i kontemplacji. Widzimy podobną trajektorię w ewolucji historii sztuki – z rozróżnieniem Riegla na zaawansowane, związane z recepcją siatkówki oka formy sztuki w Europie, takie jak malarstwo, i prymitywne, „azjatyckie" kultury, które wymagają uspokajającej fizycznej obecności dostarczanej przez „dotykowe" formy sztuki. Projekty wszystkich wspomnianych przeze mnie grup odnoszą się do fizycznych aspektów procesu produkcji, czyli pewnego rodzaju wytwarzania. Równocześnie materialność jest w tych pracach artykułowana na nowo, poprzez rozpoznanie plastyczności rozmaitych procesów społecznych.

P.J., A.S.: Czym jest i na czym polega obecnie społeczna rola sztuki zaangażowanej? W swojej pracy krytykuje Pan w tym kontekście biegunowe ujęcia sztuki partycypacyjnej autorstwa Nicolasa Bourriauda i Claire Bishop.

G.H.K.: Jest to niezwykle zróżnicowane pole i nie jestem pewny, czy na tym etapie jest możliwe lub rozsądne formułowanie jednej, ustalonej definicji. Sądzę, że najbardziej palącym problemem, z którym muszą się zmierzyć krytycy i historycy sztuki, jest brak odpowiedniej metodologii badań i narzędzi analitycznych, aby po prostu opisać, czym takie działania się zajmują. Wiele z omawianych przeze mnie projektów rozwija się tygodniami, miesiącami czy nawet latami (jak w przypadku Project Row House w Houston); zmienia się wówczas zazwyczaj ich zasięg przestrzenny, który z czasem kurczy się lub rośnie (jak w przypadku pracy Ala Plastica w Buenos Aires). W rezultacie projekty te konfrontują krytyka z zestawem bardzo różnych pytań. Kiedy praca się „zaczyna", a kiedy „kończy"? Jakie są dyscyplinarne granice, w obrębie których ona operuje, i jak zostały określone? Wreszcie bardziej elementarne: czy jesteśmy w stanie uzgodnić, co stanowi tu właściwie przedmiot krytyki? Sądzę, że zanim zaczniemy się przesadnie troszczyć o definicję, powinniśmy najpierw nauczyć się prostego opisywania tych prac jako praktyk. Z tego procesu mogą się w końcu wyłonić instruktywne definicje, a ich zaletą będzie to, że wyrastają z głębokiego zaangażowania w samą praktykę.

Należy brać pod uwagę także istotne różnice natury geograficznej. To, co w Stanach nazywa się sztuką „zaangażowaną" albo praktyką „społeczną" itd., często jest diametralnie różne od tego, co pod tymi pojęciami rozumie się w Ekwadorze, Egipcie czy Estonii. W ciągu ostatnich kilku lat, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, dało się odczuć naglącą potrzebę instytucjonalizacji tych praktyk, co doprowadziło na przykład do włączania założeń społecznych do programów magisterskich studiów artystycznych czy organizowania poświęconych im wystaw tematycznych itd. Nie jest to szczególnie zaskakujące, ale może być postrzegane zarówno w pozytywnym, jak i w negatywnym świetle. Z jednej strony, w sposób nieunikniony prowadzi to do kodyfikowania zjawiska, które dopiero się rodzi. Sądzę, że zamieszanie terminologiczne oraz brak ustaleń definicyjnych – lub co najmniej proliferacja licznych definicji – nie musi być

czymś złym: odzwierciedla oryginalną różnorodność wartości, postaw i przekonań w powiązaniu z szerszymi przemianami wokół autonomii estetycznej, o których wspomniałem. Ukute przeze mnie pojęcie estetyki „dialogicznej"[4] nie miało w moim zamyśle obejmować kolaboratywnych, społecznie zaangażowanych praktyk artystycznych w całości. Oznacza ono po prostu konkretny aspekt tego obszaru praktyk, który wielu krytykom trudno było rozpoznać z uwagi na jego odmienność od istniejących modeli sztuki awangardowej. W tym względzie nie postrzegam w zasadzie poglądów Bishop i Bourriauda jako biegunowo różnych. W rzeczywistości oboje nadal zdają się skupiać na monologicznych praktykach artystycznych, w których możliwość twórczego sprawstwa przypisana jest w głównej mierze artyście, co ogranicza potencjał interakcji i partycypacji, które mogłyby wpłynąć na ewolucję danej pracy na poziomie formalnym czy operacyjnym.

P.J., A.S.: Wśród wielu określeń współczesnej sztuki publicznej, takich jak relacja (Bourriaud), partycypacja (Bishop) czy wspólnota (Miwon Kwon), decyduje się Pan mówić o aspekcie kolaboracyjnym. Co za tym przemawia?

G.H.K.: Wspomniane sposoby opisywania [sztuki kolaboratywnej], proponowane na gruncie historii czy krytyki sztuki, w pewien sposób się nakładają. To jasne. Wszystkie one sugerują, że tak czy inaczej pojęta interakcja społeczna stała się kluczowym motywem sztuki współczesnej. „Partycypacja" albo „relacyjność" mogą być przy tym w y t w o r e m konkretnego projektu artystycznego, przy różnym stopniu autorefleksji czy krytyczności. Mogą być również t e m a t e m danej pracy, co oznacza, że artysta tworzy projekt, który celowo nakierowuje uwagę odbiorcy na problem uspołecznienia lub zbiorowego doświadczenia jako kluczowe zagadnienia współczesnego życia. W ramach konkretnych przedsięwzięć artystycznych oba podejścia mogą się oczywiście na siebie nakładać. W drugim wypadku podstawowa struktura paradygmatu „tekstualnego" może pozostać nietknięta albo artysta może pozwolić jedynie na ograniczony stopień zaangażowania widza, zazwyczaj pod postacią jakiegoś fizycznego gestu stanowiącego rodzaj elementarnej interakcji. Interesuje mnie zrozumienie generatywnej natury intersubiektywnej wymiany oraz rozproszonego działania w takich projektach – dlatego często używam terminu „kolaboratywny", ale nie jestem przesadnie zainteresowany semantyką. W istocie z wszystkimi tymi terminami łączy się ten sam problem – można je łatwo zastosować do prac, w których autorstwo rozumiane jest wciąż konwencjonalnie. Z pewnością wchodzę w pewną „relację" z obrazem albo inscenizowanym performensem oraz „uczestniczę" w nich, kiedy moja świadomość albo percepcja są pobudzane przez konkretne dzieło sztuki. Nie chodzi o to, że dawniejsze dzieła traktowały widza jako całkowicie biernego, a dzisiejsze praktyki kolaboratywne w pewien sposób widza „aktywizują". Można bez większych trudności przyjąć, że robią to w jakimś stopniu wszelkie formy sztuki. Kluczowe pytanie jest o wiele bardziej szczegółowe: jaką formę ta aktywacja przyjmuje? Jakie przyjmuje założenia na temat

4 G.H. Kester, *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2004.

widza i samego dzieła? Jak to wpływa na faktyczny przebieg danego projektu w czasie? I jak angażuje, rzeczywistych raczej niż hipotetycznych, widzów lub uczestników?

P.J., A.S.: W Polsce słowo „kolaboracja" ma jednoznacznie złe nacechowanie semantyczne, wskazując na wymiar kolaboracji z wrogim reżimem (np. w czasach okupacji nazistowskiej lub w ramach współpracy ze służbą bezpieczeństwa w czasach PRL). W swojej najnowszej książce[5] pisze Pan o ambiwalencjach tytułowego pojęcia. Jakie są jego ciemne strony?

G.H.K.: Poruszam tę kwestię krótko we wprowadzeniu do *The One and the Many*. Przykład nazistowskich „kolaborantów" jest w tym kontekście wymowny, ale może się on przyczynić do „znaturalizowania" odbioru, co nie jest nietypowe w wypadku dyskursu artystycznego, który uprzywilejowuje monadyczną jednostkowość jako jedyne uprawnione *locus* doświadczenia estetycznego. Jednostka odarta z wszelkich kłopotliwych form identyfikacji kolektywnej stanowi wyzwolony podmiot polityczny *par excellence*. Idąc dalej tym tropem – kolektywne formy doświadczenia społecznego mogą być jedynie opresyjne i definiowane jako ściśle powiązane ze sobą, dominujące instytucje: od rodziny, przez wspólnotę, po państwo narodowe. Wspólnota lub kolektywne tożsamości z pewnością mogą być represyjne. Można jednak to rozumowanie łatwo odwrócić i powiedzieć, że ponieważ faszyzm opiera się na rządach charyzmatycznego, władczego przywódcy, dążącego do przekształcenia całego świata na jego własny obraz, wszystkie formy jednostkowych ekspresji artystycznych są zakorzenione w jego widmie. Jedna z dróg wyjścia z tego impasu to ponowne przemyślenie modeli podmiotowości i tożsamości, poza redukcjonistyczną opozycją pomiędzy pragnącym podmiotem a domyślnie totalitarnym konsensusem. Dlatego za użyteczne uznaję prace Michaiła Bachtina, ale także takich autorów jak George Herbert Mead, który proponował odmienny sposób myślenia o związku pomiędzy tym, co jednostkowe, i tym, co społeczne. To, jak konstytuują się napięcia pomiędzy jednostkowością a kolektywnością, zależy jednak w ogromnej mierze od kontekstu. Na przykład w Polsce wasza wyjątkowa historia zawsze będzie wpływała na konkretne znaczenia, jakie generują tu kolaboratywne projekty artystyczne.

P.J., A.S.: W *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*, książce poprzedzającej *The One and the Many*, dowodzi Pan przewag perspektywy dialogicznej, która lepiej niż bardziej antagonizujące ujęcia umożliwia uchwycenie zwrotu artystów w stronę wspólnoty i praktyk komunikacyjnych. Obecnie miejsce dialogu zajmuje w pańskich badaniach współpraca. Czy przejście to stanowi efekt zmiany pola sztuki, którą zaobserwował Pan w ostatnich latach (przechodząc od historycznej etykiety sztuki nowoczesnej do współczesnych praktyk artystycznych), czy jest raczej rezultatem zmiany perspektywy, nowych lektur, rozczarowania koncepcjami dialogicznymi? Wreszcie, czy dialog i kolaboracja to dwa odmienne tryby interakcji czy też dopełniające się sposoby bycia razem?

5 G.H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham–London 2011.

G.H.K.: Kolaborację omawiam też krótko w *Conversation Pieces*, a o estetyce „dialogicznej" wspominam również w *The One and The Many*. Moje aktualne badania wracają do Bachtina, aby dalej rozwijać teoretyczny model dla praktyki artystycznej, oparty o pojęcia dialogiczne. Zwracam na to uwagę, aby podkreślić, że w moim przekonaniu kolaboracja nie zastąpiła dialogu. Te dwa terminy nie wyczerpują także mojego rozumienia szerszych przemian w polu praktyki artystycznej. Dialog i kolaboracja raczej wzajemnie się objaśniają. Rozwijam pojęcie dialogicznej praktyki artystycznej, aby objąć nim w szczególności te projekty, które krążą wokół aktu konwersacji (na przykład *Boat Talks* kolektywu Wochen Klausur). Sądzę, że istnieje wiele różnych form praktyk kolaboratywnych (Gilbert & George, Christo itd.), ale praktyce dialogicznej chciałbym przypisać bardziej konkretne znaczenie w obrębie szerszego spectrum prac opartych na kolaboracji. W praktykach dialogicznych współpraca jest bardziej rozległa, obejmuje świadomy wysiłek tematyzowania działania twórczego. Praktyki dialogiczne obejmują także bardziej płynne lub otwarte rozumienie dzieła sztuki jako ukończonego produktu (można, dla przykładu, „kolaborować" przy obrazie). Do pewnego stopnia, jako historyk sztuki, narzucam arbitralne kategorie na praktyki artystyczne, które zawsze są bardziej złożone, niż te kategorie sugerują. Pojęcie praktyki dialogicznej pozwala uchwycić po prostu jeden z wymiarów opisywanych przeze mnie prac. Wymiar ten uważam za istotny, a przy tym często pomijany – z uwagi na ograniczenia współczesnych paradygmatów krytyki artystycznej. Niemniej każdy konkretny projekt można analizować na wielu poziomach, poza moimi własnymi, relatywnie wąskimi zainteresowaniami.

P.J., A.S.: Jakiego rodzaju działania mieszczą się w ramach pojemnej etykiety, jaką stanowi artystyczna współpraca? Czy mówimy tu o modelu normatywnym czy też istnieje może zestaw elementów, które pozwalają określać dane przedsięwzięcie jako kolaboratywne? Które z projektów opartych na estetycznej współpracy są, pańskim zdaniem, szczególnie warte uwagi?

G.H.K.: Do niektórych z tych kwestii odniosłem się już we wcześniejszych odpowiedziach. W moim przekonaniu sztuka „kolaboratywna" czy jakkolwiek byśmy ją nazywali (relacyjna, uczestnicząca, społeczna itd.) sygnalizuje istotną zmianę w naturze współczesnej praktyki artystycznej. Jak we wszystkich przypadkach zmian paradygmatu, tak i ona nie ma charakteru zmiany *sui generis*. Na współczesne praktyki wpływa dłuższa historia tworzenia kolaboratywnego. Jednocześnie nie sądzę, aby to zainteresowanie rozproszonym działaniem twórczym było w przeszłości tak szeroko rozpowszechnione. Powtórzyłbym tu to, co powiedziałem już wcześniej – te zmiany odzwierciedlają zasadnicze próby przemyślenia na nowo norm autonomii estetycznej, widoczne u bardzo wielu rozproszonych na całym świecie artystów i kolektywów. Całkiem możliwe, że ta gorączka partycypacji za kilka lat opadnie i uwydatni się znów tradycyjny, kanonizujący nurt historii sztuki, a garstka rozpoznawanych artystów sztuki kolaboratywnej usadowi się wygodnie w panteonie sztuki współczesnej. Po części jest to problem natury materialnej. Czy istnieje ekonomiczny model wspierania ciągłego procesu produkcji w projektach kolaboratywnych, poza wkładem poszcze-

gólnych artystów i kolektywów? Zupełnie dosłownie – jak oni przetrwają? I jak ich prace mają się względem tego, co oczywiste, ale nie zawsze zauważane – to znaczy wartego wiele miliardów dolarów rynku sztuki współczesnej? W mojej opinii wywiera on nieproporcjonalnie duży wpływ na praktykę kuratorską, krytykę artystyczną oraz szerzej pojęty dyskurs na temat sztuki współczesnej. Jeśli jesteś Santiago Sierrą, przetrwanie nie nastręcza ci trudności – możesz sprzedać kolekcjonerom limitowaną edycję zdjęć ze swoich performensów za 50 000 euro każde. Jednak większość grup, o których piszę, postrzega świat targów sztuki, biennale, komercyjnych galerii i magazynów poświęconych modzie i sztuce jako zupełnie im obcy. Odrzucając lub kwestionując tę wersję świata sztuki, nie odrzucają jednocześnie „sztuki" jako takiej, a jedynie urynkowienie produkcji artystycznej, która się tu odbywa – co w dalszym ciągu wynika przede wszystkim z uprzywilejowania jednostkowego modelu autorstwa i działania twórczego. Jak inaczej obraz Gerharda Richtera mógłby być „wart" 37 milionów dolarów? Ten przykład pokazuje, że ekonomiczna wartość produkcji artystycznej jest silnie powiązana z konwencjonalnym pojęciem autonomii estetycznej.

P.J., A.S.: Sztuka współpracy uchodzi coraz powszechniej za nowy, alternatywny względem tradycyjnych, sposób produkcji wiedzy. Służyć może, z jednej strony, jako rodzaj krytycznego sprawdzianu dla często nieempirycznych rozstrzygnięć współczesnej filozofii polityki, z drugiej, może dostarczać wartościowych refleksji w takich kwestiach, jak wykluczenie społeczne, etniczność, miejsce mniejszości, problem reprodukcji społecznej itp. Czy konkretne przykłady sztuki wspólnoty pokazują nam, w jakim kierunku winny zmierzać np. studia kulturowe?

G.H.K.: Nie powiedziałbym, że sztuka współpracy konstytuuje nowy tryb produkcji wiedzy. Do pewnego stopnia współpraca od dawna stanowiła (tłumiony) podtemat modernizmu („zespół poligraficzny" Davida Alfaro Siqueirosa, Die Brücke, surrealistyczne cadavre exquis itd.), ale szczególna koncentracja na współpracy w sztuce współczesnej z pewnością stanowi nowość. Sądzę, że opinia o relatywnej abstrakcyjności współczesnej filozofii politycznej jest słuszna oraz że w relacji pomiędzy praktyką artystyczną a myśleniem filozoficznym jest miejsce na produktywny dialog. Dla większości krytyków sztuki teoria funkcjonuje jako niezależny i samouzasadniający się aparat, który może być przywołany jako krytyczny oręż dla potrzeb pogłębionej analizy lub politycznej demistyfikacji sztuki, ale który sam nie zostaje poddany krytyce. Byłbym zwolennikiem bardziej refleksyjnego i zwrotnego rozumienia relacji pomiędzy teorią a praktyką w krytyce sztuki. Wówczas teoria mogłaby pozwolić na wgląd w praktykę artystyczną, ale można by jej także rzucić wyzwanie, np. poprzez „empiryczne" osiągnięcia samej praktyki. Odpowiadając na drugie, szersze zagadnienie waszego pytania: przypuszczam, że kolaboratywne projekty artystyczne mogą sugerować pewne kierunki badań dla studiów kulturowych. To zależy wprawdzie, czy przez „studia kulturowe" rozumie się konkretną akademicką tradycję (wywodzącą się ze szkoły z Birmingham), czy ogólniejsze akademickie dociekania nad znaczeniem kultury. W obu przypadkach zgodziłbym się, że istnieje tu

przestrzeń do wymiany między dyscyplinami: studiami kulturowymi, etnografią, antropologią itd. Równie istotne byłoby, aby artyści ustanawiali nowe kierunki własnych poszukiwań dzięki współpracy z praktykami na gruncie owych dyscyplin.

P.J., A.S.: W swoich badaniach dużo miejsca poświęca Pan kwestii autonomii. Jej problematyzacji dokonuje Pan w dyskusji z teoretykami artystycznego modernizmu, poststrukturalistami, Bishop czy Jacques'em Rancière'em. Równocześnie pisząc o kolaboracyjnym zwrocie współczesnej sztuki (by użyć określenia Marii Lind), twierdzi Pan, że nie należy przeceniać wpływu, jaki wywiera nań transformacja globalnej gospodarki, co mogłoby wskazywać na względną niezależność pola sztuki od pozostałych praktyk społecznych. Jak rozwiązać problem estetycznej autonomii?

G.H.K.: Jak zaznaczyłem w odpowiedzi na pytanie pierwsze, sądzę, że próby zbyt bezpośredniego wyprowadzania rezultatów kulturowych z warunków ekonomicznych są zawsze problematyczne. Czy te dwie sprawy są powiązane? Z pewnością. Wzajemnie zależne? Oczywiście. Ale ogólnie to powiązanie i ta wzajemna zależność są dość złożone. Sztuka nie jest bardziej lub mniej autonomiczna względem kapitalizmu niż kabarety typu *stand-up* czy profesjonalna piłka nożna, ale szczególna forma, jaką przybrała ta quasi-autonomia w ramach kultury burżuazyjnej, była tradycyjnie ufundowana na jej spotęgowanej wartości symbolicznej. Sądzę w związku z tym, że konieczne jest rozpatrywanie autonomii na wielu poziomach. Na poziomie materialnym należy ponownie zapytać o ekonomiczną podstawę „zwrotu kolaboratywnego". W wielu krajach Unii Europejskiej składające się nań prace powstały w dużej mierze dzięki różnym formom publicznych dotacji zapewnianych przez instytucje państwowe, takie jak szkoły artystyczne, publiczne programy poświęcone sztuce i stypendia dla artystów. Chociaż te dotacje zdają się stopniowo kurczyć, w ciągu ostatnich dwudziestu lat wypracowano dzięki nim formy publicznego wsparcia dla wielu różnych społecznych praktyk sztuki eksperymentującej, poza ograniczeniami specyficznymi dla prywatnego rynku sztuki. W większości krajów pozaeuropejskich ta forma dotowania sztuki nigdy nie funkcjonowała albo też jakiś czas temu zaczęła zanikać. W rezultacie artyści bazują na hybrydowych, publiczno-prywatnych formach wsparcia – jak Dialogue w Indiach, który założono przy pomocy India Foundation for the Arts, ale którego przetrwanie zapewniła sprzedaż prac członków kolektywu. Projekty kolaboratywne wspierane są też przez różne publiczne czy prywatne fundacje lub inne organizacje non-profit działające w ramach trzeciego sektora. W niektórych przypadkach artyści finansują swoje projekty z własnej kieszeni. Nie trzeba nikogo przekonywać, że pozycja instytucji, które operują gdzieś „pomiędzy" państwem i rynkiem, jest niebywale skomplikowana. Żaden z systemów ekonomicznego wsparcia nie jest wolny od ryzykownych kompromisów, nie bardziej niż sektor prywatnych galerii. Każda forma mecenatu wpływa na kwestię autonomii odmiennie, niosąc ze sobą własne trudności.

Termin „autonomia" pozwala opisać po prostu zdolność konkretnego systemu do odrębności i samostanowienia, ale oczywiście żaden system nie jest w pełni niezależny. Historycznie rzecz biorąc, koncepcja autonomii estetycznej pełniła funkcję koncyliacyjną – pozwalała pogodzić opozycyjne koncepty: symultanizm i totalność u Wolffa, subiektywne doświadczenie i to, co nadzmysłowe, u Kanta, czucie i rozum u Schillera, zmysłowość i Ducha u Hegla. W bardziej aktualnej odmianie teorii krytycznych, na przykład u Rancière'a, to, co estetyczne, nie tyle łączy dwa opozycyjne pojęcia, ile raczej wskazuje na ich umowność poprzez zajmowanie ambiwalentnej pozycji pomiędzy nimi[6]. W każdym przypadku musimy jednak zacząć rozwiązywanie tego zadania od zaproponowania opozycji binarnej, która nie odzwierciedla empirycznej złożoności rzeczywistych praktyk. Zgodnie z propozycją Rancière'a powinniśmy zatem wyobrazić sobie na przykład istnienie dwóch całkowicie przeciwstawnych obozów w ramach praktyki artystycznej. Jeden zaangażowany w całkowite rozpłynięcie się sztuki poprzez zniesienie jej w praktyce życiowej. Drugi zaangażowany w intelektualnie ograniczone stanowisko „sztuki dla sztuki" (podejście, które było rzadkie nawet w XIX wieku). Dopóki prowadzimy dyskusję nad autonomią sztuki na takim poziomie abstrakcji, nie wróżę tej dyskusji postępów. W każdym przypadku wymaga to od nas pytania o to, jak ta ogólna zasada ma zostać zoperacjonalizowana w konkretnych kontekstach, wobec konkretnych sytuacji oporu i przystosowania.

P.J., A.S.: Czy mógłby Pan odnieść się na koniec naszej rozmowy do przykładowych projektów kooperacyjnych, które zrealizowano w warunkach państw postsocjalistycznych? Czy i w jaki sposób odnoszą się one do odziedziczonej po realnym socjalizmie retoryki kooperacji, kolektywności, internacjonalizmu?

G.H.K.: Pole moich badań jest zasadniczo dość zawężone. Zamiast przepracowywać bardziej synoptyczne rozumienie szerszego zakresu dzisiejszych praktyk kolaboratywnych, zazwyczaj rozważam dogłębnie relatywnie niewielką liczbę projektów. Uważam, że kontekstowa specyfika tych prac czyni synoptyczne podejście historyka lub krytyka sztuki problematycznym. Mówiąc bardziej praktycznie – w ostatniej dekadzie pole społecznych praktyk artystycznych rozwinęło się tak bardzo, że trudno za tym nadążyć. Z tych względów nie są mi znane prace tworzone w państwach postsocjalistycznych. Mogę natomiast polecić badania wspaniałej, bardzo młodej historyczki sztuki i kuratorki, Izabel Galliery, która ukończyła właśnie rozprawę poświęconą ostatnim dwudziestu latom sztuki społecznie zaangażowanej w Europie Środkowej i Wschodniej (*Reclaiming Public Life, Building Public Spheres: Contemporary Art, Institutions and Exhibitions in Post-1989 Europe*). Izabel podnosi w niej właśnie tę kwestię – „odziedziczonych" znaczeń kolektywności w kontekście postsocjalistycznym. Między innymi dlatego jej praca zasługuje na szerszą uwagę.

Przełożyła Magdalena Górna

6 Por. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.