

Maria Lind (*1966 ve Stockholmu) je kurátorka a kritička žijící a pracující ve Stockholmu. Je ředitelkou IASPIS (International Artists Studio Program in Sweden, <http://www.iaspis.com>). V letech 2001–2004 byla ředitelkou Kunstverein München (<http://www.kunstverein-muenchen.de>). Pracovala rovněž jako kurátorka Moderna Museet v Stockholmu (1997–2001). V r. 1998 byla jednou z kurátorek výstavy Manifesta 2.

Publikováno jako „The Collaborative Turn“, in: Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson (eds.), *Taking the Matter Into Common Hands. Contemporary Art and Collaborative Practices*, London: Black Dog Publishing, 2007.

Z angličtiny přeložil Zdeněk Půža.

Otiskujeme s laskavým svolením autorky.
Printed with the kind permission of the author.

Tento příběh je známý. Pierre Huyghe a Phillip Parreno, dva umělci působící v Paříži, získali v roce 1999 od společnosti K Works za 46 000 yenu práva na postavu ve stylu Manga. Většinou se takové postavičky prodávají firmám zaměřeným na hry či komiksy, které nemají čas na to, aby si vytvořili své vlastní. Tato postava jménem AnnLee má i tvář a patří mezi vedlejší postavičky v rozsáhlém inventáři produkce společnosti. Proto také patří k nejlevnějším. Vybavena pouze jménem a dvourozměrným obličejem je předurčena záhy zmizet z jakéhokoli příběhu, ve kterém se objeví. Umělci však mívají jiné plány. Poté co postavičku, nevýznamné nic v aréně populární komerční kultury, získali, uvedli ji do nově namíchaného ekonomického světa: světa současného umění. Vytvořili sít umělců a lidí činných v kultuře a každého ze zúčastněných vyzvali, aby skrze video či jinou uměleckou formu pomohl dát prázdné schránce AnnLee obsah. Účastníci vytvářejí epizody, které mohou fungovat jako nezávislá umělecká díla, pohromadě však netvoří pouze další kolaborativní umělecký projekt a výstavu, ale i novou formu identity. Dohodou se ustanovila dočasná komunita sedmnácti lidí.

Projekt *No Ghost Just A Shell* (*Žádný duch, jen schránka*) byl dlouhodobou spoluprací skupiny přátel a kolegů, které spojoval společný zájem. Nebo, jak vztah k AnnLee popsal Huyghe „znak, kolem kterého se utvořilo samotné společenství“, ale také fenomén, kolem něhož vykristalizovala určitá energie.¹ Cílem však bylo zároveň dát této „blikající značce“ určitá práva. Po grandiózním rozlučkovém ohňostroji a uložení do rakve smontované z částí nábytku IKEA bylo AnnLee dovoleno odejít. Společně s jejím zánikem předali Huyghe a Parreno za jedno euro práva na AnnLee nově vzniklé asociaci, která se zaručila, že se obraz AnnLee nikdy neobjeví v ničem jiném než

1

Pierre Huyghe, Stefan Kalmar, Philippe Parreno, Beatrix Ruff, Hans Ulrich Obrist, „Conversations“, in: Pierre Huyghe & Philippe Parreno (eds.), *No Ghost Just A Shell*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2003, str. 17.

v těch dílech, kterými prošla před předáním práv.² Tak byla tato specifická spolupráce ukončena.

Na projektu *No Ghost Just A Shell* je příznačná skutečnost, že se váže na konkrétní projevy populární kultury a komercionalismu, které zároveň zapojují do sebe, čímž dává vzniknout otázkám týkajícím se vytváření a reprodukce identity. Projekt je jasně zakódován do logiky trhu s uměním, ale zároveň ji hatí. Jedná se pravděpodobně o první případ, kdy byl rozsáhlý kolaborativní umělecký projekt předveden formou skupinové výstavy a zakoupen jako celek nějakou sbírkou.³

Spíše idealistické představy o sdílení jsou zkombinovány s neoliberalní logikou práce v sítích a outsourcingu⁴. Dílo je vědomě umístěno do průsečíku mezi citlivostí podnícenou sociálními hnutími po roce 1968 a zarytými post-fordistickými mechanismy, a vyjadřuje tak problematické a sporné aspekty obou. Jeho struktura je nakonec velmi podobná struktuře rhizomu popsané Gillesem Deleuzem a Felixem Guattarim a sdílí také určité znaky „obecného“ („common“), jak je chápou Michael Hardt a Antonio Negri. Příběh vzniku *No Ghost Just A Shell* – „nahodilý“ způsob, jak tento projekt získával svou formu a obsah, vysoký stupeň složitosti, to jak se zároveň dotýká postavy-fetišě i otevřených zdrojů umění, z něj činí klíčový projekt v současném umění.⁵ Navíc je *No Ghost Just A Shell* pravděpodobně jedním z nejpozoruhodnějších kolaborativních uměleckých projektů, které byly v posledním desetiletí vytvořeny.

Spolupráce teď a tenkrát

No Ghost Just A Shell je pouze jedním z mnoha uměleckých projektů, v nichž klíčovou roli hraje spolupráce a k dnešnímu dni se v sou-

.....
2

Je trochu nejasné, co oba původci považují za příspěvky k projektu jako celku. Kromě videosekvencí dvou tvůrců, Liama Gillicka a Dominique Gonzales-Foerster, projekt zahrnuje plakáty od grafických designérů M/M, které zároveň fungují jako tapety zvláště navržené pro videa; díle videa Francois Curleta, Pierre Josepha a Mehdi Belhaj-Kacema, Rirkrita Tiravaniji, Melika Ohaniana; malby Joe Scanlana, Henriho Baranda a Richarda Phillipse; objekty Angely Bulloch a Imke Wagner; hudbu Anny-Leny Vaneey; časopis Anny Fleury a texty od spisovatelky Kathryn Davis, imunologa Jean-Claudea Ameiseina, historika umění Paurice Pianzoly, biologa a filosofa Israela Rosenfielda, historičky umění Molly Nesbitt, uměleckého kritika Jana Verwoerta, kurátora Hanse Ulricha Obrista, filosofa Maurizia Lazzarata a také smlouva vytvořenou právníkem Lucem Saucierem.

3

Jedna úplná edice je nyní ve sbírkách van Abbemuseum v Eindhovenu.

4

Převedení části výroby na vnější entitu (pozn. red.).

5

Jan Verwoert, „Copyright, Ghosts and Commodity Fetishism“, in: Pierre Huyghe & Philippe Parreno (eds.), op. cit.

časném umění již vynořilo mnoho dalších podobných kolaborativních projektů. Umělecké skupiny, okruhy, asociace, sítě, uskupení, partnerství, aliance, koalice, kontexty a týmy – to všechno jsou pojmy, jež se nyní linou ovzduším uměleckého světa. V kontextu umění však spolupráce není ničím novým. Její genealogie je naopak dlouhá a složitá a obsahuje mnoho různých forem organizace uměleckého díla a jeho estetiky. Začíná již hierarchickou strukturou studií Rubensových a dalších barokních umělců, jež představovaly výnosný obchod, a sahá až k experimentům surrealistických skupin, divadelním projektům konstruktivistů, k hrám Fluxusu a k pseudo-industriální The Factory Andyho Warhola.⁶ Někteří také tvrdí, že spolupráce byla klíčová při přechodu od modernismu k postmodernismu, zvláště pak od nástupu konceptualismu v pozdních šedesátých letech. Během následujícího desetiletí pak nové definice umění vznikaly souběžně s kolaborativními praktikami.⁷

Podle kurátorky Angeliky Nollert, první známou skupinou umělců, kteří spolu úzce spolupracovali, byli Nazaréni v Římě v letech 1810–1830. Velmi správně zdůrazňuje, že tento druh umělecké spolupráce se mohl vyvinout do podoby uvědomělé strategie až po vymezení cechů, kdy se do popředí dostalo romantické pojetí individuálního umělce.⁸ Zde je na místě zdůraznit, podobně jak to činí Brian Holmes, že i umělec samostatně pracující ve svém ateliéru je závislý na přínosu ostatních.⁹ To platí zejména o umělcích-mužích, kteří se mohli spolehnout na více či méně neviditelnou pomoc žen, jimiž byli obklopení.

Tento text se však zabývá spoluprací, kde je přítomna jakási forma vědomého partnerství, ať už v podobě interakce, participace, skupinové činnosti či jiného druhu úmyslné výměny a postupu „společné práce“. Tyto druhy spolupráce se mohou objevovat jak mezi zúčastněnými lidmi, kteří často, ale ne vždy, jsou umělci, tak i mezi umělci

.....
6

Viz např. Marion Piffer Damiani, „Get together – Kunst als Teamwork“, ve stejnojmenném katalogu, Wien: Kusthalle, 1999.

7

Charles Green, *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

8

Angelica Nollert, „Art is Life, and Life is Art“, in: *Collective Creativity*, katalog výstavy, Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2005.

9

Brian Holmes, „Artistic Autonomy and the Communication Society“, *Third Text*, sv. 18, č. 6, listopad 2004.

a jinými lidmi. Text zkoumá některé pokusy popsat kolaborativní metody současného umění, jež se objevily přibližně v polovině devadesátých let, a také poslední vývoj v tom, jak je spolupráce strukturována a motivována. První naznačuje, že spolupráce je v umění již nejméně dvacet let trvale přítomna, ale až do velmi nedávné doby nebyla zařazována do mainstreamu. Druhé pak poukazuje na výraznou blízkost s aktivismem a dalšími způsoby srocování kvůli společným zájmům a také na značný zájem o alternativní cesty vytváření vědění.

Angelica Nollert společně s René Blockem tvrdí, že tyto rozrůstající se příklady spolupráce nejrůznějšího druhu – umělců s umělci, s kurátory či s někým jiným – započala někdy kolem roku 1990.¹⁰ V mnoha případech se objevují jako alternativa k převládajícímu zaměření na jednotlivce, které tak často nacházíme v oblasti umění. Spolupráce se opět ukázala být dobrým nástrojem zvládnutí problému umělecké identity a autorství. Nejrůznější varianty spolupráce také mají tendenci formulovat odpovědi na specifické, často lokální situace a neustále podstupují riziko, že budou pohlceny a začleněny právě těmi systémy, na které reagují.

Avšak, jak tvrdí kritik a kurátor Gregory Sholette, existují také případy ochotného začlenění, jako jsou třeba skupiny Gelatin a Der-raindrop, které vycházejí vstříc potřebám zábavní kultury tím, že oddělují obraz kolektivního umění od jeho dlouhé historie politického radikalismu. Tímto způsobem se individualistický umělecký svět může spojit se svým protikladem a čerpat z jeho postupů.¹¹

V posledních několika letech byly na mnoha sympozii, konferencích, kolokviích, výstavách a v řadě publikací představeny, rozebírány i zpochybňovány forma a základ těchto kolaborativních a kolektivních aktivit: jak lidé krátkodobě i dlouhodobě pracují, jak rozprostírají svou pozornost napříč různými tématy, metodami, životními styly a politickými orientacemi, v jaký druh emancipace doufají, na jaké překážky narážejí a v neposlední řadě i to, jaký druh uspokojení mají z tvorby ve skupině.¹²

Pokud lze o skupinové práci říci, že v současnosti zažívá boom, pak je také třeba rozebrat, jak jsou tyto heterogenní podoby spolupráce

.....

10

René Block a Angelica Nollert, „Collective Creativity“, in: *Collective Creativity*, katalog výstavy, Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2005.

11

Gregory Sholette, „Introducing insouciant art collectives, the latest product of enterprise culture“, in: *Free Cooperation*, noviny vydané u příležitosti stejnojmenné konference, Buffalo: Department of Media Study, SUNY in Buffalo, 2004.

strukturovány a motivovány. Také je důležité věnovat pozornost kolaborativní práci a kolektivní akci ve společnosti obecně, jakož i současným teoriím spolupráce objevujícím se v rámci filosofie a společenských věd. Jelikož se od roku 1990 objevila již celá řada formulací týkajících se praktik, které lze volně označit jako „kolaborativní postupy“, je třeba vzít v potaz také je. Dvojznačnosti se objevují od začátku. Používané koncepty jako spolupráce, kooperace, kolektivní akce, vztahovost, interakce a participace jsou často zaměňovány, ačkoli každý z nich má své vlastní specifické konotace. Podle Wikipedie, jež je sama sestavována kolaborativně, lze spolupráci popsat následovně: „Spolupráce abstraktně označuje všechny procesy, na kterých lidé pracují společně, což platí o práci jednotlivců stejně jako velkých kolektivů a společností. Jako podstatný aspekt lidské společnosti je tento termín používán v mnoha kontextech jako je věda, umění, vzdělání či obchod.“

Podle výše uvedené definice je tedy „spolupráce“ („collaboration“) otevřeným pojmem, který v principu zahrnuje všechny ostatní. Spolupráce se stává zastřešujícím termínem pro různé pracovní metody, které vyžadují více než jednoho účastníka. „Kooperace“ naopak zdůrazňuje představu společné práce a vzájemných výhod, jež z ní vyplývají. Slovo „kolektivní“ důrazem na solidaritu připomíná pracovní postupy v socialistickém systému. „Kolektivní jednání“ doslova odkazuje ke společnému jednání, zatímco „interakce“ může označovat vzájemnou interakci několika lidí stejně tak jako například situaci, kdy jedinec stisknutím tlačítka vstupuje do interakce se strojem. „Participace“ je více spjata s vytvářením kontextu, ve kterém se zúčastnění mohou podílet na něčem, co vytvořil někdo jiný, ale na co přesto mají možnost působit.

12

V posledních letech se uskutečnily následující projekty a byly vydány tyto publikace: „Art and Collaboration“, *Third Text* 18, č. 6, listopad 2004, na základě konference *Diffusion: Collaborative Practice in Contemporary Art*, která se konala v roce 2003 v Tate Modern v Londýně; *Dispositive Workshop* (série šesti uměleckých projektů) v Kunstverein München 2003–2004; *Colloquium on Collaborative Practices* v Kunstverein München v červenci 2004, dokumentace in: *Collected Newsletter*, Frankfurt: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2005; *Collaborative Practices Part 2* v Shedhalle v Curychu v dubnu 2005 a *Collective Creativity* v Kunsthalle Fridericianum v Kasselu, květen 2005. Sympoziium *Taking the Matter into Common Hands*, které je výchozím bodem pro tuto publikaci, se konalo v Iaspisu ve Stockholmu v září a říjnu 2005. Švédský kulturní časopis *Glänta* vydal zvláštní číslo věnované „kolektivním umění“, č. 1–2, 2006. Mezi událostmi v nových médiích věnovanými tomuto tématu by měla být zmíněna i konference *Free Cooperation* v Departement of Media Study, SUNY v Buffalu v roce 2004. Mezi nejnovější publikace patří Christophe Keller (ed.), *Circles: Individuelle Sozialisation und Netzwerkarbeit in der Zeitgenössischen Kunst*, Frankfurt am Main: Revolver Archive für aktuelle Kunst, 2002. *Circles* byla série výstav o pěti částech, s přednáškami konanými ZKM v Karlsruhe v letech 2000 a 2001. Každá část byla zaměřena na nějaký okruh či síť, z nichž většina se objevila v uplynulém desetiletí v nějakém městě. Výstava *Get Together – Kunst als Teamwork* se uskutečnila ve vídeňské Kunsthalle v roce 1999 a byl k ní vydán stejnojmenný katalog.

Jít spolu, být spolu, pracovat spolu

Současné úvahy o spolupráci v umění jsou propleteny s dalšími aktuálními úvahami o tom, co to znamená „jít spolu“, „být spolu“ a „pracovat spolu“. Oproti obecně přijímaným představám o tom, že společenství (*community*) se mění, což znamená, že se stává méně sociálně odpovědným, starostlivým a propojeným, že se do jisté míry rozpouští, tvrdí Jean Luc Nancy ve svém díle *The Inoperative Community (Nefunkční společenství)*, že je nesmírně vitální. Ale jiným způsobem, než by se dalo čekat. Společenství například není něčím, z čeho pocházejí národy a společnosti – je tím, co vzniká „za soumraku společnosti“, nikoli tím, co poskytuje základy jejího formování. Společenství nelze ani vytvořit: není výsledkem náboženského souznění či účelového vyhlášení, ale mělo by být popsáno jako odpor vůči imanentní moci. Podle Nancyho by společenství navíc mělo být, tak jako existence sama, definováno jako neabsolutní, a tudíž relační. Poukazuje také na to, že společenství nelze zredukovat ani na „spolek“ ani na různé mystické asociace, jež mohou vést například k fašismu.¹³ Jednou z nich je nacionalismus, který se nám může jevit jako projev „představovaného společenství“, vypůjčíme-li si termín Benedicta Andersona. Ve srovnání s filosofickou a poněkud idealistickou teorií Nancyho je Andersonova studie empirická. Ve své knize *Imagined Communities (Představovaná společenství)* sleduje procesy, které vedly k evropskému a americkému imperialismu, společně s formou, kterou přijaly v asijských či afrických anti-imperiálních hnutích.¹⁴ Anderson velmi podrobně popisuje, jak jsou pocity sounáležitosti či vztahu, spolu s represivními postupy, organizovány například pomocí denního tisku v místním jazyce – detaily, z nichž mnohé jsou v západním světě známé každému.

Sny o kolektivismu byly nepochybně hnací silou již od nástupu modernismu, ale podle Gregoryho Sholetta a historika umění Blakea Stimsona jsou v dnešním světě ve hře i dvě nové formy kolektivismu – jedna je založena na islamistické touze po antikapitalistické, absolutní a idealizované formě společnosti, druhá se pak snaží dosadit na místo idealisty (který zmizel společně s komuni-

.....
¹³ Jean Luc Nancy, *The inoperative Community*, Londýn, Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

¹⁴ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londýn, New York: Verso, 1983 a 1991.

tářskými ideály křesťanství, islámu, nacionalismu a komunismu) programátora.

Druhá jmenovaná forma je minimálně regulovanou formou e-kolektivismu podle zásad „udělej-si-sám“, která sblížíže „techno-anarchistický hacktivismus s hippie-kapitalistickým, pseudo-antikulturním imperialismem“.¹⁵ Sholette a Stimson prosazují potřebu historizovat kolektivismus, včetně autonomních zón utvořených v Seattlu a Ženevě, společně s krátkodobou prací pro společenství, kterou provádějí umělecké skupiny jako Wochenklausur a Temporary Services, a přetvořit tak obraz a formu samotné kolektivní akce za účelem převzetí péče o přítomné sociální bytí. Zde vystupují do popředí jejich kořeny v politickém radikálním myšlení a v jeho úctě k solidaritě.

To, že se nové chápání skupinové dynamiky vyvinulo na makro úrovni, vyjádřili snad nejlépe Michael Hardt a Antonio Negri ve svém konceptu „množství“ („multitude“). Pro Hardta a Negriho je „množství“ náhradou za koncepty jako „lid“ a méně etnicky znějící „populaci“. Oproti „lidu“ zůstává množství pluralitním a rozrůzněným. Je to soubor singularit, ve kterém si každý společenský subjekt uchovává svoji odlišnost. Stojí v kontrastu k jedinci jako části „lidu“, kde musí každý popřít svoji odlišnost, aby bylo možné vytvořit „lid“. Na rozdíl od masy či davu není množství rozděleno a odděleno, ale skládá se z aktivních společenských subjektů, které dokáží jednat společně. Koncept množství sice zahrnuje všechny důležité skupinové parametry – třídu, gender, etnicitu a sexuální orientaci – ale Hardt a Negri si vybrali perspektivu třídy. Toto vypracování a rozvíjení osvícenského ideálu emancipace nese podivnou známku vitalismu, ta je zde však podle Hardta a Negriho přítomná proto, aby bylo možné klást odpor silám „Impéria“, síťové moci, která je novou formou suverenity založené na interakci mezi dominantními národními státy, nadnárodními institucemi a velkými společnostmi. Zajímavé je také rozlišení těchto autorů mezi „obecným“ („common“) na jedné straně a „společenstvím“ („community“) a „veřejností“ („public“) na straně druhé. Podobně jako množství i „obecné“ může obsahovat singularity: obecné je založeno na komunikaci mezi singularity, pochází z kolaborativních sociálních procesů, které jsou pozadím veškeré výroby. V tomto kontextu stojí za to vyzdvihnout jejich postřeh, že během posledních desetiletí

se metoda spolupráce společně s komunikací stala centrálním aspektem nového paradigmatu nehmotné produkce.¹⁶

Problém možná spočívá v tom, že v současné době existuje příliš mnoho vynucených společných rysů a naordinované spolupráce ve smyslu společenské jednomyslnosti a politického konsensu, aspoň v severozápadní Evropě. Politická filosofka Chantal Mouffe tvrdí, že místo toho by měl být kultivován vnitřní konflikt liberální demokracie. Jinak řečeno – více rozdílných a nesouhlasných názorů, které by zabránily riziku „středového konsensu“ připouštějícího pouze jednu skutečnou alternativu na politickém poli, například pravicový extremismus. „Agonistický pluralismus“ Chantal Mouffe se nám může hodit, protože není založen na konečných rozhodnutích, ale na stále probíhající výměně poznamenané konfliktem. „Agonistické“ vztahy obsahují boje se soupeřem (*adversary*) spíše než s nepřitelem, jak je tomu v antagonistických vztazích. Soupeř je někdo, s kým sdílíte obecný základ, ale s nímž nesouhlasíte, co se týče pojmů a realizace základních principů, přičemž tyto neshody jednoduše nelze vyřešit uvažováním a racionální diskuzí, které tolik oslavují jak „politici třetí cesty“ tak i zastánci „post-politiky“.¹⁷

I když některé post-politické přístupy a některé názory tzv. „komunity nové kritiky médií“ („new media critique-community“) mohou díky zdůrazňování spolupráce na první pohled vypadat stejně, jsou ve skutečnosti velmi rozdílné. Touha po jiné společnosti založené na sdílení a vzájemné pomoci, kterou od poloviny devadesátých let důrazně vyjadřuje „nová kritika médií“, obsahuje patos „nových sociálních hnutí“, jež vystoupila po roce 1968, kdy nové prostředky komunikace začalo být možné rozumně, či dokonce levně pořídit. Jak už bylo řečeno, hnutí kolem otevřených zdrojů a obsahů vytvořila nové paradigma produkce, které se staví proti typu povinné spolupráce a vynucené sebeorganizace, jež často bývá nucenou součástí například postfordistických pracovních podmínek.¹⁸ Tato hnutí přinejmenším vytvořila živý diskurs a konkrétní praktiky různých metod spolupráce, jako je například „technologie otevřeného prostoru“, jež nabízí mírný protokol pro sebeorganizaci.

¹⁶ Michael Hardt a Antonio Negri, *Multitude: War and democracy in the Age of Empire*, New York: The Penguin Press, 2004.

¹⁷ Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, Londýn a New York: Verso, 2000.

¹⁸ Michael Hardt a Antonio Negri, op. cit.

Lze také tvrdit, že dalším způsobem, jak se v současnosti dá „jít spolu“ a „pracovat spolu“ je interdisciplinarita přítomná jak v akademické, tak i v umělecké sféře. Staré hranice jsou překonány, různé obory se potkávají a v nejlepším případě se navzájem obohacují. Slovinová věž se snížila a někde dokonce zcela zmizela, jak ukazuje příklad kulturních studií (*cultural studies*), která umožnila populární kultuře okusovat z literatury a současného vizuálního umění, jež je zkoumáno s pečlivostí srovnatelné s uměnovědnými studii historického malířství. Avšak jakmile začal být tento mezioborový vývoj popisován jako „post-oborové zlo“, nejen tradicionalisté, ale také akteři, kteří přijali výzvu postmodernismu, začali mít závažné pochyby kvůli strachu, že jim bude přičítána plytkost.¹⁹ To vše pod vlivem logiky, že jen nemnozí, pokud vůbec někdo, dokáží zcela pokrýt všechny oblasti, směřování oborů tudíž přináší jen mizivé výsledky. S výjimkou ekonomicky a byrokraticky motivovaného Wagnerova experimentu je dnes „setkávání“ různých tematických a žánrových oblastí – jakožto témat a žánrů – vzácné. Je neobvyklé jako dohodnuté sňatky lidí, kteří k tomu byli donuceni, a vzácné jako úspěšné schůzky naslepo. Namísto splývání forem lze často pozorovat příklady dočasné spolupráce v rámci vnitřně určených činností, to však ještě neznamená doslovné splývání kategorií.

Zdá se, že strategie spolupráce v současném umění mají určitý vztah k politickému a společenskému dění posledního desetiletí. Dokonce bychom dnes mohli mluvit o touze po aktivismu na poli umění. Od okamžiku, kdy se na počátku devadesátých let na londýnských ulicích vynořila skupina Reclaim the Streets a začala prostřednictvím festivalových happeningů, které blokovaly dopravu, hlásat obecné vlastnictví veřejného prostoru, se jak individuální, tak kolektivní akce ve městském prostoru značně rozšířily. Ke scénáři větších setkání organizací, jako je například Světové ekonomické fórum, MMF či zasedání G8, dnes neodmyslitelně patří akce namířené proti korporativnímu vlastnictví, zviditelňující rozličné politické otázky týkající se spravedlnosti. „Antiglobalizační hnutí“, „hnutí všech hnutí“ či „hnutí za globální spravedlnost“, jak je také nazýváno, s jeho kritikou celosvětového politického dopadu nadnárodních

.....
19

Viz například Beatrice von Bismarck, Diethelm Stoller a Ulf Wuggenig (eds.), *Games, Fights and Collaborations: Art and Culture Studies in the 90s*, Stuttgart: Cantz Verlag, 1996, a Alex Coles a Alexia De-fert (eds.), *The Anxiety of Interdisciplinarity*, London: BACKless Books and Black Dog Publishing, 1998.

společností jak na životní prostředí, tak na práva zaměstnanců, dalo těmto rozsáhlým projektům spolupráce nový veřejný vzhled, o nějž se zapříčinila hlavně média. Kdopak by mohl zapomenout na obrázky ze Seattlu z roku 1999? Nebo na ty z mnoha dalších světových měst, kde se v únoru roku 2003 konaly masové demonstrace proti hrozící invazi USA do Iráku? S pomocí nových technologií se dnes mohou rychle shromáždit tisíce lidí, aby vyjádřily svůj názor na věc. V souvislosti s rozmachem kooperativních aktivit nesmíme podceňovat význam nových prostředků a forem spolupráce, které umožnila digitální technologie, jelikož směs nových technologií, umění a aktivismu, známá jako „tactical media“, pomohla dát politickému protestu novou tvář.

Pro otázky týkající se spolupráce je dalším zásadním bodem to, jak je v současné společnosti organizována práce. V rámci post-fordistického paradigmatu má ústřední místo nehmotná práce, tedy různé druhy služeb, včetně informací a sociální péče, stejně jako další činnosti, které vytvářejí vztahy a společenské situace. Lze dokonce tvrdit, že pro nehmotnou práci je typické, že vytváří komunikaci, sociální vztahy a vzájemnou pomoc. Navíc tvořivost a pružnost mají podstatný vliv na maximalizaci profitu, dělník/výrobce musí být připraven pracovat na základě krátkodobých smluv. Ti, kdo pracují, by také měli být kreativní a přemýšlet neobvyklými způsoby. Důležitým vzorem se proto stává bohém, zvláště pak umělec. Na rozdíl od ideálu romantického umělce však musíte být schopni přepínat mezi prací pro sebe, kdy se sami motivujete, a prací v týmu, kdy jste součástí skupiny. To vyžaduje dokonce větší pružnost – zároveň se ztrátou jistoty – než se očekává od běžné práce (ve stálém zaměstnání).²⁰ Zde se idealistický element spolupráce, jež zosobňuje aktivismus, střetává s necitlivými nároky soukromé komerční sféry a státu na zvyšování zisku a výkonu. Zatímco první zastupuje sebe-organizaci a sebe-zplnomocnění, požadavky druhého jsou spíše přímočaře

.....

20

Viz například Luc Boltanski & Eve Schiapello, *The New Spirit of Capitalism*, London & New York: Verso, 2005.

21

Seminář s názvem *New Relation-alities*, uspořádaný ve spolupráci s kritičkou Ninou Möntmann se konal 25. února 2006 v Iaspisu ve Stockholmu. Seminář se zabýval uměním, které se zaměřuje na společenské vztahy a snaží se z kritické a teoretické perspektivy dekodovat a vyložit, jaké druhy vztahů s pozorovatelem dílo vytváří. Jaké vztahy se utvářejí mezi uměním, institucemi a veřejností? Jaké lingvistické prostředky vyjádření máme k dispozici, když se snažíme najít odpovídající pojmy pro všechny tyto podoby vztahů?

instrumentální. V řadě zářných příkladů a pojmových uchopení praktik kolaborativního umění posledních patnácti let lze skutečně rozeznat mnohé z těchto aspektů.²¹

Vztahová estetika, New Genre Public Art, konektivní estetika, Kontextkunst, dialogické umění

Umění a jeho pracovní postupy pochopitelně nejsou přímým důsledkem těchto společenských, politických, ekonomických a filozofických jevů, jako kdyby mezi nimi byl kauzální vztah.

Antropologicky řečeno, jsou součástí stejné kultury, v níž dnes tyto procesy fungují. Umění se účastní jak produkce, tak reprodukce těchto jevů, zároveň vykonává a zobrazuje – jakož i ověřuje – tyto procesy. To samé můžeme říci o konstrukci, jež byla nejvíce diskutována v současném umění, v neposlední řadě za účasti zmíněných umělců – o takzvané vztahové estetice. I když se kurátor a kritik Nicolas Bourriaud ve své knize *Esthétique Relationelle* (1998) nezabývá spoluprací jako takovou, definuje zde určitá současná umělecká díla jako „pokusy vytvořit mezi lidmi vztahy, které procházejí naskrz a přes institucionalizované vztahové formy“ – tedy téměř jako živnou půdu spolupráce. Široká debata o vztahové estetice se rozvinula kolem poloviny devadesátých let ve Skandinávii, Francii a Nizozemí, a nedávno v rámci opožděné, ale o to intenzivnější recepce ve Spojeném království a USA. Cesta do čerstvé historie západního umění by nás rychle přivedla k dílům umělců jako jsou Dominique Gonzalez-Foerster, Jorge Pardo, Carsten Höller, Philippe Parreno, Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Angela Bulloch a Maurizio Cattelan – tedy k jádru umělců, na jejichž díla Bourriaud odkazuje. Tato heterogenní skupina umělců podle něj předkládá sociální metody výměny a různých komunikačních procesů, aby dosáhla vzájemného propojení skupin a jednotlivců jinými prostředky, než jaké nabízí ideologie masové komunikace.

Tito umělci se snaží vtáhnout pozorovatele či diváka do estetického prožitku, který umělecké dílo nabízí. Bourriaud tvrdí, že nechtějí reprodukovat či zobrazovat svět tak, jak jej známe, ale chtějí místo toho vytvářet nové situace – mikroutopie – přičemž jako hrubý materiál jim slouží lidské vztahy.²² I když Bourriaud s poukazem na Duchampovu přednášku *Tvůrčí proces* (*The Creative Process*) z roku 1954 přiznává, že interakce není zdaleka novou myšlenkou, přesto zdůrazňuje důležitost těchto umělců, kteří produkují inter-personální zkušenosti, aby dosáhli osvobození od ideologie masové komunikace.

Je to umění, které „se nesnaží zobrazovat utopie, ale budovat konkrétní prostory“ či, jak Bourriaud říká jinde: „[...] vytvářet situace vzájemné výměny a vztahový časoprostor. Je opakem zboží.“ Na rozdíl od zboží neskrývá ani pracovní proces, ani užitnou hodnotu, ani sociální vztahy, které umožnily, aby bylo vytvořeno. Tvůrci tohoto umění nereprodukuje svět takový, jaký jim byl vštěpován. Snaží se vymyšlet světy nové, přičemž jejich látku tvoří mezilidské vztahy.²³

Navzdory skutečnosti, že pojem vztahové estetiky byl původně řazen proto, aby popisoval práce určitých umělců, stal se nakonec univerzálním sloganem používaným pro jakékoli umělecké dílo s interaktivním a(nebo) společensky relevantním rozměrem. V posledních letech ke vztahovým tendencím, které se často vzdalují od modelu formulovaného Bourriaudem, začaly být řazeny intervenční a off-site projekty, diskursivní a pedagogické modely, neo-aktivistické strategie a stále četnější příklady funkcionalistického přístupu (např. skupiny, v nichž umělci spolupracují s architekty). Mnozí představitelé těchto tendencí stojí stejně jako jejich předchůdci z osmdesátých a devadesátých let na pokračání hlavního proudu uměleckého světa.

Nelze popřít, že velká část příkladů radikálně heterogenního umění, o nichž se Bourriaud zmiňuje, obsahuje interakci a participaci, a někdy dokonce i přímou spolupráci mezi umělcem a dalšími jednotlivci či skupinami. Mnozí umělci, o jejichž díle pojednává, také spolupracovali mezi sebou navzájem, ale zde byla spolupráce pouze jedním z mnoha aspektů. Blíže pohled však odkrývá, že u umělců, na něž Bourriaud odkazuje, se objevují více méně všechny typy interakce a vzájemné výměny, což nakonec činí ze vztahové estetiky ještě otevřenější koncept, než je „spolupráce“. Významná část kritiky, která byla proti Bourriaudovi a jeho konceptu vztahové estetiky vznesena, se týká otázky, do jaké míry tento koncept předpokládá „dobrou“ spolupráci, „pozitivní“ interakci a participaci, tj. otázky, jaká je kvali-

.....

22

Esejistické a dosud relevantní úvahy Nicolase Bourriauda o vztahové estetice byly široce diskutovány, dokonce i velmi agresivním způsobem. „Otevřený dopis“ losangelského kritika umění a spisovatele George Bakera zní jako vendeta: „Pomineme-li jeho krátkozrakost tváří v tvář celé šíři uměleckých praktik za hranicemi Francie, pomineme-li jeho nezpůsobilost vypracovat a udržet teoretickou argumentaci či model, pochybení a neznalost, jež tento text vykazuje, se rovnají jen jeho popularitě v kruzích dnešních kurátorů. Úplná kritika jeho teorie si však bude muset počkat na jiný okamžik, na další, konkrétnější ‚otevřený dopis‘. Citováno z „Relations and Counter-Relations: An open letter to Nicolas Bourriaud“, katalog výstavy *Contextualize*, Hamburg: Kunstverein, 2002.

23

Nicolas Bourriaud, *An Introduction to Relational Aesthetics*, katalog výstavy, Bordeaux: TrafficCAPC Musée d'Art Contemporain, 1996, nestránkováno.

ta podnícené vzájemné výměny? Například australský historik umění Stephen Wright má za to, že umění spjaté se vztahovou estetikou je intelektuálně a esteticky chudé, vnucuje lidem služby, o které se neprosili a zatahuje je do „frivolní interakce“. Účastníci za své úsilí, byť je často nepatrné, nejsou odměněni, a tím se reprodukuje třídní mocenské vztahy ve společnosti.²⁴ Vše, co by mohlo souviset se vztahovou estetikou, je proto okamžitě odmítnuto jako rozmar a vykořisťování. Londýnská kritička Claire Bishop ve své kritice vztahové estetiky v časopise *October* vychází ze spíše formalisticky orientované kunsthistorické pozice. Soustřeďuje se na několik prací Gillicka a Tiravaniji, o kterých tvrdí, že organizují druh společenské zábavy, a tím zakrývají či úmyslně přehlížejí napětí a konflikty existující ve všech vztazích mezi lidmi. Z jejího pohledu se vlastně upsali kvazidemokracii a zaprodali se kompromisům a konsensu.²⁵

Proti nim Bishop staví Santiaga Sierru a Thomasa Hirschhorna. Tvrdí, že když tito umělci vtahují lidi s různým ekonomickým zájmem do spolupráce, zachovávají přitom vnitřní napětí a konflikty, které existují mezi pozorovateli, účastníky a kontexty. Tím je zpochybněn údajný farizejský sebe-obraz světa umění jako místa, které dokáže obsáhnout společenské a politické otázky pocházející z ostatních sektorů společnosti. Kamenem úrazu je pro ni otázka, jak toto umění hodnotit; nepřijímá v žádném případě, že by mělo být hodnoceno na základě toho, zda vztahy, které vytváří, považujeme za vykořisťující, ponižující apod. Její stanovisko je vlastně převrácenou verzí Wrightovy kritiky. Zatímco Wright věří, že dotyčná umělecká díla jsou problematická ba dokonce špatná, protože v nich dochází k vykořisťování, podle Bishop leží problém v tom, že konflikt tohoto druhu neobsahují v dostatečné míře. Umění uchovávající napětí a rozpory vztahů, na nichž se zakládá, je lepší než umění, které na sebe přebírá úkol hledat shodu a harmonii, což se připisuje pracím Tiravaniji a Gillicka. Jejich umění ovšem jen zřídka, pokud vůbec, odkazuje k těmto abstrakcím třetí cesty. Společné rysy Bourriauda, Wrighta i Bishop zde bijí do očí: všichni se ve svých popisech uměleckých děl nechávají stejně riskantním způsobem vést dojmy a všichni jsou stejně povrchní, když směšují umění a umělce. V tomto kontextu je také třeba rozlišit mezi něčí interpretací uměleckého díla a dílem samotným, což všichni tři často

.....
24

Steven Wright, „The Delicate Essence of Artistic Collaboration“, *Third Text*, sv. 18, č. 6, listopad 2004.

25

Claire Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics“, *October*, č. 110, podzim 2004, str. 51–79.

opomíjejí. Jejich pracovní postupy nám rovněž připomínají, jak důležité je znát projekt, který rozebíráme, z osobní zkušenosti, nebo alespoň mít možnost se opřít o podrobný a důvěryhodný popis očitého svědka. Popis, natož analýza instalací a kooperací tohoto druhu se ukazují být obtížnější, než u jiných druhů umění.

V tomto kontextu nám může být užitečné rozlišení čtyř různých metod, jež lze pozorovat v současném umění zaměřujícím se na lidskou interakci, které popsal historik a kritik umění Christian Kravagna: „práce s druhými“, interaktivní činnosti, kolektivní jednání a praktiky participace. Podle Kravagny se „práci s druhými“ věnují „sozio-chicks“ jako Christine a Irene Hohenbüchlerovy, Jens Haaning a Tiravanija, kteří zasvětili své úsilí budování společenských a komunikačních vztahů s publikem. V tomto případě umělci cynicky zneužívají publikum. Těm, kdo jsou hlouběji obeznámeni s těmito projekty, je však jasné, že potenciálně politický obsah je zde častěji přítomen nežli nepřítomen, i když v nejednoznačné a neprůhledné, až precizní, podobě.²⁶ Interaktivní umění umožňuje jednu nebo více reakcí, které mohou ovlivnit vzhled díla, aniž by měly hlubší dopad na jeho strukturu. V pozadí kolektivního jednání naopak stojí představa skupiny lidí, kteří zformulují myšlenku a poté ji společně uskuteční. Ani u jedné metody Kravagna neuvádí konkrétní příklady, ale můžeme si domyslet, že práce typu „stiskněte tlačítko“ jsou zahrnuty do interaktivního umění a počiny Guerilla Girls reprezentují kolektivní jednání. Participativní přístup předpokládá, že mezi tvůrcem a příjemcem je rozdíl, ale středem pozornosti je druhý jmenovaný, na nějž je přenesena značná část zodpovědnosti za vývoj díla. Projekty *Funk lessons* Adrian Piper, kdy autorka uspořádala a zaznamenala na video hodiny etnicky působícího tance, a *Otevřená knihovna* dua Clegg & Guttman v Grazu a Hamburгу, kdy byla v obytné čtvrti vybudována obyčejná veřejná knihovna, jsou dopodrobna rozebrány jako dobré příklady participativního přístupu.²⁷ Projekt *Funk lessons* nevycházel z již existujícího společenství, ale naopak sám vytvořil společenství, které dříve neexistovalo.

Mezi méně vlivnými pojmovými uchopeními kolaborativních postupů posledních desetiletí je možné zmínit „konektivní estetiku“

26

Viz Christian Kravagna, „Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis“ in: Marius Babias, Achim Könnke (eds.), *Die Kunst des Öffentlichen [Umění veřejného]*, Dresden: Verlag der Kunst, 1998.

27

Ibid.

(„connective aesthetics“) Suzy Gablik, „New Genre Public Art“ („nový žánr umění ve veřejném prostoru“) Suzanne Lacy a „dialogické umění“ („dialogical art“) Granta Kestera. Mimo kontext německy mluvících zemí to platí také pro takzvané „Kontextkunst“. Termín New Genre Public Art vytvořila Suzanne Lacy, zakládající členka Feminist Studio Workshop ve Woman's Building v Los Angeles, aby popsala umění, které usiluje o bezprostřednější zapojení publika. V antologii nazvané *Mapping the Terrain* (1995) jej definuje takto: „New Genre Public Art volá po sjednocujícím kritickém jazyku, jímž by bylo možné v rámci umění diskutovat o hodnotách, etice a společenské zodpovědnosti.“²⁸ Je to pracovní model založený spíše na vztazích mezi lidmi a na společenské tvořivosti, než na sebevyjádření, a jeho charakteristickým znakem je vzájemná pomoc. Je to komunitní model, často působící ve vztahu k okrajovým skupinám; je sociálně angažovaný, interaktivní a je určen jinému, méně anonymnímu publiku, než jsou běžní návštěvníci uměleckých institucí. Jeho jádrem je proces kreativní participace. Aktivity jsou většinou provozovány daleko od zavedených uměleckých institucí, v jiných sociálních kontextech, jakou jsou například obytné oblasti nebo školy. Tímto způsobem vzniká jistá převrácená výlučnost: ti, kdož jsou projektem přilákáni a zapadnou do něj, mají k takovému umění blíže, než běžná umělecká veřejnost. Jednotlivé příklady jsou v knize Lacy popsány formou případových studií a zahrnují širokou škálu umělců počínaje Vitem Acconcim, Josephem Beuyssem a Judy Chicago až ke Group Material, Mierle Laderman Ukeles a Fredu Wilsonovi.

Pojem New Genre Public Art se objevil přibližně ve stejné době jako vztahová estetika, stejně tak jako příbuzná konektivní estetika rozpracovaná Suzy Gablik. Tato bývalá umělkyně je činná jako kritička, teoretička a pedagožka. Ve své konektivní estetice umísťuje tvořivost do určité dialogické struktury, která je často produktem spolupráce množství lidí, spíše než autonomního samostatného jedince. Konektivní estetika je antitezí modernismu a jeho „nevztahové, neinteraktivní a nezúčastněné orientace“ rovněž v tom, že přijímá tradiční hodnoty, jako jsou porozumění a péče, naslouchání a vstřícnost k potřebám druhého.²⁹ Konektivní estetika se navíc nezaměřuje na diváka,

.....
28

Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle a Washington: Bay Press, 1995, str. 43. Lacy tímto pojmem popisuje velký počet projektů v USA v období od sedmdesátých do devadesátých let, všechno možné od Mujeres muralistas po Adrian Piper.

29

Suzi Gablik, „Connective Aesthetics: Art after Individualism“, in: Suzanne Lacy, op. cit., str. 80.

ale především na posluchače. Tudiž, jak tvrdí Gablik, přispívá k „[...] novému vědomí toho, jak je určováno a prožíváno já“. Zdroje inspirace jsou pro ni psychoterapie a debaty o ekologii, její texty se hemží pojmy jako „lčba“. Gablik prohlašuje, že konektivní estetika „[...] činí z umění model pro propojenost a léčbu tím, že otevírá lidskou bytost, aby se uchopila ve všech svých rozměrech – nejen jako odtělesněné oko.“ Jako příklady uvádí videodokument Jonathana Borofského a Garyho Glassmana *Prisoners [Trestanci]* (1985 – 1986); dvě díla od Suzanne Lacy, *The Crystal Quilt [Křišťálová deka]* z roku 1987, a *Mother's Day in Minneapolis [Den matek v Minneapolis]*, kde čtyřista třicet starších žen diskutují o radostech a útrapách stárnutí, o svých životních úspěších a zklamáních, a projekt Mierle Laderman Ukeles *Touch Sanitation [Kontakt s hygienou]* z roku 1978, kdy si umělkyně během jedenácti měsíců potřásla rukou s osmi tisíci pětisty hygienickými pracovníky a každému z nich poděkovala slovy „díky, že udržujete New York naživu“.

Konektivní estetika a New Genre Public Art vyvolaly značně přezíravou odezvu. Didaktické a bohulibé úmysly, spolu s lehce „new-age“ vzhledem, které jim jejich autorky přidělily, se mnohým jevily jako poněkud pochybné. Přitom však tyto koncepce, jejichž jádrem je spolupráce, skutečně otevřely nové způsoby myšlení o úloze a podstatě umění a jeho publika. Na naléhavost úkolu formulovat myšlenky o umění, které chce jít za obraz určený ke kontemplaci a za umění založené na objektech – stejně jako na vztahovou estetiku – je nutno pohlížet ve světle spektakularizace, komodifikace a boomu trhu s uměním v osmdesátých letech, a totéž by mělo platit o New Genre Public Art i o konektivní estetice. Avšak Kravanga tvrdí, že obě koncepce trpí deficitem politického rozměru, který je kompenzován pastorálními prostředky, tedy že obě hledají „dobro“. Podle něj dané tendence jdou ruku v ruce se směřováním společnosti k politické impotenci a snižují možnosti skutečně ovlivnit politické dění, když nahrazují politický účinek dobrovolnickou prací a dalšími společenskými zájmy. Jinak, některé Bourriaudovy formulace vztahové estetiky spíše sedí na umění, jež zkoumají Lacy a Gablik, než na díla, která popisuje on sám. Značná část rysů, za které Bishop kritizuje Tiravaniju a Gillicka, je mnohem víc obsažena ve formulacích New Genre Public Art a konektivní estetiky, kde se na ně odkazuje v pozitivním smyslu.

Třetí relevantní koncept, který se vyvinul přibližně ve stejné době, je Kontextkunst (kontextové umění). Zkoumání a problematizace roz-

ličných kontextů, často prováděné pomocí nejrůznějších forem spolupráce, dostaly tento pojem do povědomí širší veřejnosti, čemuž napomohla i výstava stejného jména, kterou uspořádal umělec a kurátor Peter Weibel v rámci festivalu *Steirischer Herbst* v Grazu v roce 1993.³⁰ Umělce, kteří se účastnili výstavy, spojuje osa od New Yorku po Kolín, mimo jiné se zde objevili Mark Dion, Andrea Fraser, Clegg & Guttman, Renée Green, Gerwald Rockenschaub, Thomas Locher a Christian Philipp Müller. Jejich kritické zkoumání toho, jak se vlastně vyrábí kultura, v lecčem připomíná strategie institucionální analýzy z šedesátých let a jejich umělecké postupy inklinují k site-specificitě. Podobně jako umělci spojovaní se vztahovou estetikou se představitelé Kontextkunst pohybují v interdisciplinárním poli, které zahrnuje oblasti jako jsou architektura, hudba a masmédiá. Avšak na rozdíl od prvních jmenovaných se kontextuální umělci více orientují na minulost a jejich přístupy jsou akademičtější. Estetické působení jejich děl vychází ze středního pojetí prezentace a z převládajícího důrazu na přímý přenos informace.

Dialogické umění je pojem, který používá Grant Kester, profesor dějin umění na Kalifornské univerzitě v San Diegu, ve své knize *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004), kde se zaměřuje hlavně na práce z devadesátých let. Opět se soustřeďuje na umění prolínající se s kulturním aktivismem a stavící na spolupráci s různými skupinami a společenstvími. Základem děl, ke kterým odkazuje, je kreativní dialog a empatický vhled, stejně tak jako modely pro úspěšnou komunikaci. Toto umění existuje povětšinou mimo mezinárodní síť galerií a muzeí, kurátorů a sběratelů. Mezi příklady, které Kester uvádí, je projekt skupiny Wochenklausur *Intervention to Aid Drug-Addicted Women (Intervence za léčbu drogově závislých žen, 1994, Curych)*, v jehož rámci se na palubě výletní lodi mezi různými lidmi odehrávaly dialogy o dané situaci, které měly za následek vznik azylového domu pro ženy, nebo projekt Suzanne Lacy *The Roof is On Fire (Oheň na střeše, 1994, Oakland)*, kde umělkyně prezentovala diskusi dvě stě dvaceti teenagerů o rasových stereotypch jako mediální událost, na níž bylo pozváno více než tisíc místních

30

Viz Peter Weibel, *Kontextkunst – Kunst der 90er Jahre*, Du Mont Verlag, 1994. Mnoho relevantních úvah o práci těchto umělců bylo již před výstavou a vydáním katalogu publikováno v časopise *Texte zur Kunst*, přičemž řada zúčastněných měla pocit, že jim Peter Weibel společně s ostatními kurátory jejich projekt ukradl. Viz například Stefan Germer, „Unter Geiern – Kontext – Kunst im Kontext“, *Texte zur Kunst*, č. 19, 1995.

obyvatel. Podobně jako Kravagna a Lacy, také Kester probírá díla Stephena Willatse a Adrian Piper. Tato pečlivá studie sleduje pojetí komunikační funkce umění od Clive Bella a Rogera Frye po Clementa Greenberga a Lyotarda a poukazuje na něco zásadního: všichni jmenovaní spojují sémantickou přístupnost, jakou nacházíme například v reklamě, s ničivými účinky kapitalistické komodifikace. Kester chápe dialogické umění jako „otevřený prostor“ uvnitř současné kultury, kde je možné klást určité otázky a formulovat kritické analýzy. Mimoto je dialogické umění založeno na kritickém vnímání času, jež bere v potaz kumulativní účinky, tj. následky, jež věci odehrávající se dnes budou mít v budoucnosti.

Většina z těchto interpretací kolaborativních uměleckých postupů zde existuje již několik let, stejně jako díla, jichž se týkají. Vztahová estetika, New Genre Public Art, konektivní estetika a dialogické umění se soustřeďují na vztah mezi dílem a veřejností i na formy participace. Lze říci, že ožehavá otázka, kolem které manévrují, obtížná překážka, před níž přešlapují všechny tyto přístupy, přestože k oslovení publika používají různé metody, je „sociálně“ či „sociabilita“.³¹ Kontextkunst má také v zorném poli spolupráci, jeho ostnem však není ani tak sociálně, jako spíše politično.

Tyto pracovní postupy jistě budou i nadále existovat, v poslední době se ale objevují jejich nové, nebo alespoň o něco novější, rozvinuté a revidované varianty. Pracovní postupy, které mají určitý vztah k pojmu „kolektivita“, zapojují skupiny lidí, jež spolu sdílí autorství a zároveň jej problematizují.

Nejnovější modely spolupráce

Jak vypadají nejnovější příklady spolupráce, ty které vznikly od poloviny devadesátých let, či se v této době zviditelnily? Nepochybně existuje mnoho forem umělecké spolupráce: ustálené vícečlenné autorství jako v případě dvojíc Bikvanderpol, Marysia Lewandowska a Neil Cumming, Elgaland-Vargaland, Clegg & Guttman nebo větších skupin, které jsou spolu již dlouho, jako Radek v Moskvě, Irwin v Lublani, Group Material v New Yorku, Critical Art Ensemble v USA a Women Down the Pub v Kodani. Existují i nárazově zformované skupiny jako třeba Park Fiction, která se rozpadla po dosažení svého cíle, zabránit zástavbě proluky v zanedbané hamburské čtvrti.

.....

31

Diskuze o umění jako sociálním prostoru viz Nina Möntmann, *Kunst als sozialer Raum*, Köln: Verlag der Buchandlung Walther König, 2002.

Tři mladé umělkyně a socioložky, jež tvořily skupinu Oda Projesi, řadu let sídlily v istanbulské čtvrti Galata. V spolupráci s místními obyvateli zde zkoumali a přetvářeli způsoby užívání různých typů prostoru. Temporary Services je kolektiv působící v Chicagu, který se zaměřuje na dočasné a pomíjivé projekty ve veřejném prostoru. Další, například General Idea a Freie Klasse, si zvolily formu organizace podle modelu hudební skupiny. Jiné skupiny zase svou formou odkazují ke světu obchodu a metodám prosazování značek – například Bernadette Corporation či byrokratičtější orgány jako Gala Committee. Schleuser.net si propůjčuje formy lobbistických organizací obchodních společností, přičemž se specializuje na nedokumentovaný pohyb lidí přes hranice. Některé z jejich počínů připomínají umělecký aktivismus Raqs Media Collective a Multiplicities. Tyto dvě skupiny tvoří lidé pocházející z různých oborů (umělci, architekti a sociologové), které pohání touha svou prací změnit společnost. Společným horizontem všech těchto skupin je pochopení, že spolupráce vyžaduje kontakt, konfrontaci, rokování a jednání až do stupně, kdy překračuje práci jednotlivce, a že díky tomu jiným způsobem utváří subjektivitu.

Od roku 2000 mohly Dánsko a Švédsko díky UKK a IKK sledovat, jak se rozvinula a prosadila jedna z nejméně politizovaných veřejných debat o kulturní produkci, která pro umělce a zprostředkovatele umění vytvořila nové zájmové organizace. V současnosti neaktivní Hildesheim Societät, zabývající se intenzivním vytvářením svého fiktivního obrazu v rámci archaického klubu vyšší třídy, se v tomto kontextu zdá stát stranou. Vytváření fikce je vyzkoušeným způsobem, jak se dá zpochybnit autorství. Za jménem kurátorky Daniely Johnson, která je nedávným objevem na umělecké scéně, se skrývá skupina kurátorů a umělců. Reena Spauling je název galerie v New Yorku provozované skupinou umělců, a zároveň název románu, který tito umělci společně napsali, jehož hlavní postava se rovněž jmenuje stejně. V mnoha případech pokračují jednotliví členové různých uskupení ve svých samostatných kariérách, zatímco ostatní se věnují výhradně práci ve skupině. Základem je však vždy spolupráce několika zakládajících postav. Někteří z těchto lidí systematicky spolupracují s někým jiným způsobem, který mají společný s umělci jako je Johanna Billing, Annika Eriksson, Jeremy Deller, Apolonija Šušteršič, Santiago Sierra a Thomas Hirschhorn, kteří zahrnují skupiny lidí do svých individuálních projektů. S těmito skupinami však pracují velmi rozdílnými způsoby.

Billing, Eriksson, Deller a Hirschhorn se například obracejí na skupiny lidí, kteří už mají něco společného, a navrhují jim jiný druh činnosti, již do jisté míry získávají novou totožnost, ne vždy slučitelnou s jejich prvotní totožností. Tito umělci ve svých projektech apelují na latentní kvality a konflikty, které nejdříve testují a poté předvádějí. V těchto případech je třeba zdůraznit rozdíly v typech vztahů, které se utvářejí mezi umělci a zapojenými lidmi: dostává druhá jmenovaná skupina svou přidělenou roli či úkol od první skupiny, nebo tuto úlohu vyvíjejí společně? Je „zadání“ provedeno za odměnu či bez ní? Je to situace, ve které vyhrává každý, nebo lze říci, že jedna osoba využívá druhou? Otázkou je, zda lze vůbec mluvit o spolupráci, leží-li odpovědnost zřetelně na jedné straně, tak jako v mnoha dílech Billing, Eriksson, Deller a Šušteršič. Lidé, zahrnutí do jejich prací, nenesou žádnou odpovědnost ve smyslu, dejme tomu, vylepšení nebo rozvíjení projektu. Dokonce mohou situaci bez pocitu provinění opustit. Ani nejsou běžně označováni jako „spolupracovníci.“ Možná lze tyto projekty považovat za „slabé“ či „nevyzrálé“ formy spolupráce, zapojující různé skupiny lidí. Jsou to sice participativní projekty, postrádají ale „léčebné“ ambice New Genre Public Art, kolektivní estetiky a dialogického umění.

Pokud rozebíráme současné kolaborativní postupy, neměli bychom opomenout volné skupiny umělců, kteří dočasně žijí a pracují bok po boku na určitém místě a sdílejí své názory a přístupy. Jako příklad z Glasgow devadesátých let můžeme uvést jména Christine Borland, Douglas Gordon, Nathan Coley, Jacqueline Donachie, Claire Barclay, Simon Starling a Ross Sinclair.³² To samé dělali ve stejné době Gianni Motti, Sydney Stucki, Sylvie Fleury a John Armleder v Ženevě.³³ Tato volná uskupení či sítě mají očividně blízko ke klasickému „kruhu přátel“, měla by však být zvlášť zdůrazněna jejich role živné půdy pro dočasnou spolupráci.

Zde je namístě rozlišit mezi „jednoduchou“ a „zdvojenou“ spoluprací. V prvním případě je jen jedna osoba autorem a ostatní přispívají k realizaci projektu, jehož idea je již více či méně zformulována. V případě druhém ke spolupráci dochází jak na úrovni autorství, co

.....

32

Viz například Katrina Brown, „Trust and Ross Sinclair: What's in a Decade?“, in: Christophe Keller (ed.), *Circles: Individuelle Sozialisation und Netzwerkarbeit in der Zeitgenössischen Kunst*, Frankfurt am Main: Revolver Archive für aktuelle Kunst, 2002.

33

Lion Bovier, „Zeitgenössischen Kunst“, in: Christophe Keller (ed.), op. cit.

se týče formulace myšlenky, tak i při realizaci díla. Myšlenka se rozvíjí za pomoci ostatních, kteří získávají stejný status jaký má autor, a zároveň se všichni společně podílejí na provedení projektu. „Zdvojená“ spolupráce je tudíž synonymní s Kravangovým pojmem „kolektivní jednání“. „Trojitá“ spolupráce by pak odkazovala k těm případům, kde se spolupráce stává samotným obsahem, tématem díla, jak je tomu například u projektu *The Enthusiasts (Naděšenci)* Neila Cummingse & Marysie Lewandowské, který zviditelňuje filmové kluby v továrnách, jež v Polsku vznikaly po válce. Dvojitá spolupráce se zdá být pro dnešní podobu spolupráce nejtypičtější, jelikož klade důraz na pracovní podmínky umělců.

Další jasné rozlišení různých forem kolaborativní tvorby vychází z rozdílu mezi formálními či neformálními uskupeními autorů, mezi těmi s neměnným počtem členů a společným názvem a těmi bez celkového plánu, která se jako hejna ptáků vynořují při různých příležitostech v různých formacích. Tento model byl použit i u projektu *No Ghost Just a Shell*. Právě zde probíhá hranice mezi spíše improvizovaným a pečlivě strukturovaným dílem. Prvé je projevem jakéhosi kolektivního autorství a hledání třeba i toho sebemenšího společného jmenovatele, zatímco druhé předpokládá spíše sdílení východisek, zájmů a hodnot, než nějaké oficiální spoluvlastnictví. Jde o dočasný kolektiv původců či tvůrců. Zúčastnění se snaží dosáhnout co největší možné jedinečnosti, ovšem na základě něčeho sdíleného, jako je třeba cítění nebo postoj. Mezi historické předchůdce lze zahrnout umělce kolem hnutí Fluxus s četnými a různorodými příklady spolupráce, stejně jako konceptuální umění.

Mnoho dnešních příkladů spolupráce v uměleckém kontextu působí horizontálně a podílí se na nich aktéři z různých oborů, přičemž se tyto kolaborativní počiny často pohybují na hranici aktivistických, uměleckých a kurátorských aktivit, zpravidla vznikají v důsledku sebe-organizace. Obvykle se spolupracovníci spojí za účelem reakce na určitou místní situaci nebo přímo v ní, jako například KMKK v Budapešti, DAE v San Sebastianu, B+B v Londýně a WHW v Záhřebu.³⁴ Některé skupiny se včlenily, i když třeba pouze načas, tak jako řada výše uvedených, do institucionálních kontextů Ludwigova muzea,

.....
34

Maria Lind, Katharina Schlieben & Judith Schwartzbart (eds.), *Colloquium on Collaborative Practice: Dispositive Workshop Part 4*, příloha k *Kunstverein Munich's Newsletter*, podzim 2004 (publikováno také v *Collected Newsletter*, Frankfurt: Revolver Archive für aktuelle Kunst, 2005). Viz také texty od KMKK, DAE a B+B ve stejné publikaci.

Manifesty 5 či ICA, zatímco jiné dokonce ovládly celé instituce, jako například Konst2 (Art2), která na jaře roku 2004 přebrala Tensta Konsthall ve Stockholmu.³⁵ Různé složky *No Ghost Just A Shell* byly prezentovány v několika odlišných institucionálních kontextech – samotný projekt by byl bez zásahu institucí těžko myslitelný. Jako jeden ucelený projekt bylo dílo předvedeno ve Van Abbemuseum v Eindhovenu, v Institute of Visual Culture v Cambridge a v Kunsthalle v Curychu.³⁶ Podle Hanse Ulricha Obrista lze dokonce tvrdit, že tento projekt přispěl ke změnám v převládajícím paradigmatu výstav.³⁷ To nám připomíná, jak je důležitý rozdíl mezi ojedinělým kolaborativním projektem a pokračující spoluprací autorů a (nebo) ostatních.

Přehled základních modelů současných forem spolupráce v umění lze snadno rozšířit – na toto téma existuje mnoho obměn –, toto by ale mělo postačit, aby se na jedné straně ukázal jejich rozsah a na druhé straně různorodost.

Motivy, proč se lidé uchylovali ke kolaborativním postupům, se v průběhu dějin samozřejmě značně různily: spojovali se, aby našli nové podoby společného života blíže přírodě, jak tomu bylo v Monte Verità a Wopswede na konci minulého století, nebo využívali různé typy akcí, aby získali politický vliv, jako skupina Tucuman Arde v Rosariu a Art Workers Coalition v New Yorku na konci šedesátých let. Již od počátku bylo jasné, že mezi touhou společně žít a pracovat v komunitě a pouhým zájmem o spolupráci je zásadní rozdíl. V současném uměleckém životě, pomineme-li umělecké páry, rozdíl mezi společným soužitím a prací na jedné straně a pouhou spoluprací na straně druhé lze dobře ukázat na způsobu organizace spolupráce u kodaňských skupin N55 a Superflex, kdy členové té první žili a pracovali společně, zatímco druhá se spokojila s kolaborativní tvorbou.

Motivy, které stojí za dnešními příklady spolupráce se radikálně liší, jsou téměř stejně početné jako její formy. Obvyklým vysvětlením

.....
35 Rebecka Gordon Nesbitt, „Curatorial and Institutional Structures“, *ibid.*

36 Viz také seznam výstav v Pierre Huyghe & Philippe Parreno (eds.), *op. cit.* V době, kdy jsem byla ředitelkou Kunstverein München, zde byly v rámci výstavy *Exchange & Transform (Arbeitstitel)*, konané na jaře a létě 2002, v průběhu jednoho měsíce promítány jedná za druhou ve stejné místnosti čtyři videosekvence Philippa Parrena, Pierre Huyghe, Dominique Gonzales-Foerster a Liama Gillicka.

37 Hans Ulrich Obrist, „How AnnLee Changed Its Spots“, in: Pierre Huyghe & Philippe Parreno (eds.), *op. cit.*, str. 257.

je touha činit dobré skutky a sdílet zkušenost s druhými v protikladu k současnému individualismu a k tradiční roli romantického umělce jako osamělého génia. Jako důležitá motivace se rovněž zmiňuje potřeba sebe-určení, v čím dál tím více komerčně i veřejně instrumentalizovaném světě umění, a touha po větším vlivu ve společnosti. Nesmíme zapomínat ani na zábavnost práce s ostatními a na praktické výhody dělby úkolů podle specializace a oblíbenosti.³⁸ V určitých případech přinesla nutnost infrastruktury spolupráci kolem zajištění technického vybavení a místa konání. Jak zdůrazňuje Beatrice von Bismarck, umělci se často sdružují do formálních skupin kvůli vlastní propagaci a touze dosáhnout úspěchu v uměleckém světě. Stejně tak týmová práce s její orientací na racionální dělbu práce a zvýšení zisku odkazuje k ekonomickému kontextu. Kolektivní aktivity jsou naopak spojeny s touhou uniknout z dosahu vykořisťujícího trhu s uměním, odvrátit se od výroby objektů a marketingových postupů. Touha po větším vlivu ve společnosti je příbuzná s motivací vytvářet intelektuálně a emocionálně podnětné pracovní situace. Dědictvím nových sociálních hnutí je představa, že spolupráce je *sama o sobě* pozitivní jakožto zvnitřněná kritika individualismu a touhy po zisku. Potom je zde ještě prozaická skutečnost, že umělci si často chtějí sami vytvářet pracovní podmínky a současně se jimi nechat formovat.³⁹ Můžeme oprávněně poznamenat, že dnešní umělci a kurátoři často pracují ve stejných ekonomických podmínkách: obě skupiny lze popsat jako „pracovníky s nejistým zaměstnáním“.⁴⁰

Nás zde zajímá spolupráce jako vědomý proces mezi umělci a její využití jako pracovního postupu. Od poloviny devadesátých let se pole umění rozšiřuje a rozvíjí směrem ke sblížení například s aktivistickými metodami. V umění vedle politického „neo-radikalismu“ také kvete „neo-idealismus.“ To by nemělo nikoho překvapit: Jestliže je politika zcela vedena ekonomikou, která se řídí logikou kapitalismu, pak se kultura stává arénou pro ideologickou debatu. Kultura obecně a umění zvláště tedy působí jako místo, kde je dovoleno působit politickému, i když někdy pouze skrytě. Tak dochází k situaci, kdy se na jedné straně politická diskuze ve veřejném prostoru parlamentní demokracie

.....
38

Judith Schwartzbart, „The social as a medium, meaning and motivation“, in: Maria Lind, Katharina Schlieben & Judith Schwartzbart (eds.), op. cit.

39

Stefan Römer, „Are the Volcanoes Still Active? About Artist Self-Organization at Art Schools“, ibid.

40

Alex Farquharson, „Notes on Artist and Curator Groups“, ibid.

stále více týká etiky a morálky, na druhé straně se umění zaměřuje na politické fenomény, který byly dlouho brány za samozřejmé, ale byly narušeny nebo se zcela změnily – kupříkladu občanství. Dnes jsme dosáhli bodu, kdy kultura a umění již nejsou pouhými nástroji využívanými v politické aréně, ale samy tvoří účinnou sílu, což lze vysledovat i v dnešním silném zájmu o aktivismus v kontextu současného umění.

Právě ve světle tohoto procesu bychom se měli dívat na kolaborativní obrat v současném umění, k jehož postupnému rozvoji došlo v rámci hledání prostoru pro manévrování v situaci, kdy se pozice trhu s uměním posiluje a financování umění z veřejných zdrojů je stále více účelové. Udržet si prostor pro sebeurčení a vypracovat vlastní způsob práce je jednodušší, pokud se umíte organizovat sami. Jestliže umění devadesátých let bylo poznamenáno touhou po smazání hranic a smíšení dříve oddělených oblastí, pak nové tisíciletí odkrylo formu „neo-separatismu.“ Vzrostly rozdíly v sebeurčení mezi komerčním trhem a velkými veřejnými institucemi hlavního proudu na jedné straně a samostatně organizovanými paralelními aktivitami na straně druhé. První jmenované usilují o vstřícnost k divákovi a proto mají tendenci řídit se principy zábavního průmyslu. Druhé naopak zkoumají a zpochybňují dané předpoklady. Tento rozdíl existoval vždy, ale v posledních letech se prohloubil. Ovšem, představitele kolaborativních postupů nacházíme všude, napříč tímto rozdělením, tedy také ve veřejných i komerčních institucích, ale poměrně velký počet jich je nepochybně doma mezi samostatně organizovanými paralelními iniciativami. Strategický separatismus je snadnější praktikovat, jste-li součástí skupiny, než pokud jednáte na vlastní pěst. Tato potřeba vytvořit prostor pro manévrování či „kolektivní autonomii“ (vypůjčili jsme si termín Briana Holmese) pomocí strategického separatismu je zároveň znamením obrany i aktem protestu.

Existuje názor, že bychom na antropologii spolupráce měli pohlížet skrze Marcela Mause a jeho teorie zavazujících vztahů daru. Něco tak zjevně bezvýznamného jako je dárek není pouze projevem nesobecké štědrosti, spíše se jedná o způsob výkonu moci prostřednictvím striktně reciproční logiky potlachu, spolupráce je zde tedy „dobrá“ *sama o sobě*.⁴¹ Ani skutečnost, že umělecká kritika byla kooptována neliberální teorií neomanagementu, jak tvrdí Eve Schiapello, na tom

41

Viz Steven Wright, „The Delicate Essence of Artistic Collaboration“, *Third Text* 18, č. 6, listopad 2004.

v zásadě nic nemění. V kultuře povinných přestávek na kávu a konsensu, jako je ta švédská, která bere za své komunikaci a dialog obecně, a spolupráci zvláště, mnohé výše zmíněné myšlenky znějí velmi povědomě. Koncept spolupráce v sobě často nese pozitivní hodnoty, jako je loajalita, schopnost změny, altruismus a solidarita. Zároveň spolupráce (*collaboration*) může znamenat také opak, zradu a etickou faleš. Kolaborant může být stávkokaz, zrádce, někdo, kdo pracuje pro nepřítele – někdo, komu se proto nedá věřit. To samé lze říci o spolupráci jako o metodě. Stojí tedy za zmínku, že komunikace a spolupráce mohou účinkovat jako pouhé kouřové clony, stejně tak jako mohou být metodami vytvářejícími velkorysost a solidaritu. Proto, aby bylo možné přesně určit, kdy spolupráce funguje a kdy nikoli, jsou podstatné specifické okolnosti: „kde a kdy“ přesně k ní dochází, zřetel k času, kontextu a dalším vlivům.

A výsledek? Pokud za uměleckým dílem či jakýmkoli jiným kulturním výtvozem stojí nějaká z různorodých forem umělecké spolupráce, mění se tím něco? Je spolupráce nezbytně „lepší“ metodou, která vytváří „lepší“ výsledky? Podle kurátorského kolektivu WHW smyslem spolupráce je, aby vyústila v něco, co by se jinak vůbec neuskutečnilo; musí učinit možným to, co bylo jinak nemožné.