

## Поворот к сотрудничеству

Перевод с английского  
*Марины Бендет*

по изданию:

© *Lind M. The Collaborative  
Turn/Taking the Matter into  
Common Hands/J. Billing,  
M. Lind, L. Nilsson (eds).*

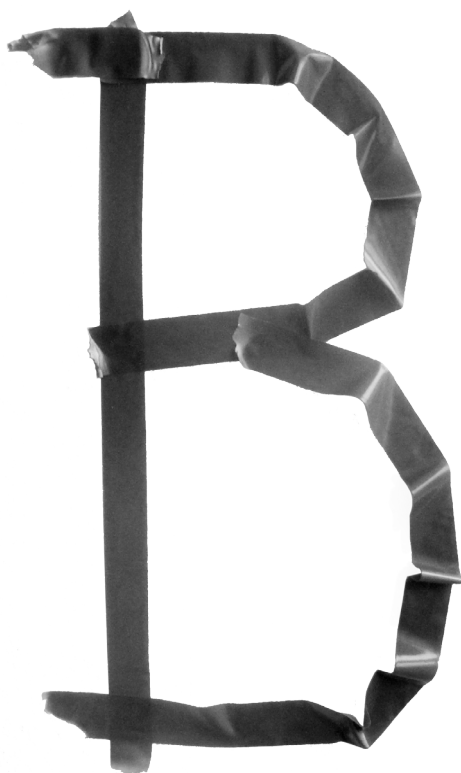
L.: Black Dog Press, 2007. P. 15–31.

Публикуется с любезного  
согласия автора.

Мария Линд

Независимый куратор, арт-теоретик,  
директор стокгольмского центра со-  
временного искусства Tensta Konsthall.  
Адрес: 10 Taxinge gränd, Box 4001,  
163 04 Spånga, Sweden.  
E-mail: maria@tenstakonsthall.se.

*Ключевые слова:* эстетика взаимодей-  
ствия; активизм; Антонио Негри; Майкл  
Хардт; Николя Буррио; совместная  
работа; самоорганизация.



Всем известная история:  
в 1999 году два парижских  
художника, Пьер Юиг и Фи-  
липп Паррено, за 46 тыс. йен  
приобрели у японского агент-  
ства *Kworks* права на персо-  
наж манги. Обычно их прода-  
ют анимационным компаниям  
или производителям компью-  
терных игр, у которых нет  
времени на самостоятельное  
создание. Художники купили  
права на рисованную девушку  
Эннли — одного из бесчислен-  
ных (и потому очень деше-  
вых) периферийных персона-  
жей. Она обладала лишь  
именем и двумерным лицом;  
предполагалось использова-  
ние ее в незаметных ролях  
второго плана. Однако у ху-  
дожников были другие планы.

Статья представляет собой подробное описание существующих форм сотрудничества в художественном пространстве. Автор сосредоточивается на творческих практиках, получивших большое распространение с середины 1990-х годов и основанных на совместной работе. Линд анализирует их устройство, причины и мотивы их возникновения, различные модели совместной работы, уделяя особое внимание незначительным на первый взгляд, но фундаментальным для понимания проблемы нюансам, таким, например, как различия между содействием, взаимодействием, участием, коллективным действием и т. д.

Рассказывая историю практик сотрудничества с середины 1990-х годов до наших дней, Линд обращается к раз-

работанному Хардтом и Негри понятию «множества», к проблеме имманентного конфликта Шанталь Муфф, пытается связать современные практики художественного сотрудничества с политической и общественной деятельностью последнего десятилетия, с поворотом к активизму, появлением «открытых источников» и распространением междисциплинарности. Особое внимание автор уделяет пяти практикам сотрудничества, подразумевающим вовлеченность в общественные взаимоотношения. Это эстетика взаимодействия Николя Буррио, эстетика связи Сьюзи Габлик, паблик-арт нового жанра Сюзанны Лейси, «диалогическое искусство» Гранта Кестера и *Kontextkunst* (контекстуальное искусство) Петера Вайбеля.

Выкупив героиню — заурядную актрису массовой культуры, порождение популярной коммерческой культуры, они ввели ее в новый мир смешанной экономики — в сферу современного искусства. Юиг и Паррено привлекли художников и прочих деятелей культуры, создали целую творческую сеть и предложили участникам обратиться к видео или другим методам, чтобы наполнить содержанием пустую оболочку Эннли. В итоге была создана серия роликов — самостоятельных произведений, которые составили вместе не только сотруднический арт-проект и материал для выставки, но и новый вид сборки идентичности. В процессе работы образовалось временное сообщество из семнадцати участников.

Проект *No Ghost Just a Shell* («Не призрак, а лишь оболочка») стал примером сотрудничества широкой сети друзей и коллег в рамках конкретного мероприятия. Кроме общего интереса — того «символа, вокруг которого и сформировалось сообщество», как отметил сам Юиг, художников объединил феномен, породивший особую энергию<sup>1</sup>. Цель работы, помимо прочего, состоя-

1. Huyghe P., Kalmár S., Parreno P., Ruf B., Obrist H. U. Conversations // *No Ghost Just a Shell* / P. Huyghe, P. Parreno (eds). Cologne: Buchhandlung Walther König, 2003. P. 17.

ла еще и в том, чтобы даровать ее «пульсирующему символу» определенные права. Спустя четыре года после великолепного прощального фейерверка Эннли уложили в гроб, изготовленный из деталей мебели IKEA, и похоронили. После ее кончины Юиг и Паррено передали свои права на Эннли специально созданной организации, получив взамен один евро. Организация гарантировала, что образ Эннли не будет использоваться в каких бы то ни было произведениях, кроме тех, которые уже были созданы до момента передачи прав<sup>2</sup>. Так завершился этот особый проект сотрудничества.

Проект *No Ghost Just a Shell* интересен тем, что обращается к конкретной массовой культуре и меркантилизму, задается вопросами о производстве и воспроизводстве идентичности. Проект вписывается в логику арт-рынка и в то же время приводит в замешательство: можно утверждать, что это первый масштабный коллективный арт-проект, представленный на групповой выставке и целиком приобретенный одним музеем<sup>3</sup>. Он сочетает идеалистическое представление о совместном пользовании с неолиберальной логикой сотрудничества и аутсорсинга. Его создатели сознательно нажимают на чувствительные точки, которые оказались общими для возникших после 1968 года общественных движений и бескомпромиссных постфордистских механизмов, тем самым выявляя их проблематику и противоречия.

Структура этого проекта имеет нечто схожее с ризомами Жюлья Делёза и Феликса Гваттари. Им, безусловно, заимствуются представления об «общем» (*commonwealth*) Майкла Хардта и Антонио Негри. «Беспорядочная» история создания *No*

2. Не до конца проясненным остается вопрос о том, что же именно двое инициаторов понимают под вкладом в проект. Помимо видеоряда, созданного Юигом, Паррено, Лайамом Гилликом и Доминик Гонзалес-Фёрстер, он включает в себя постеры от парижских дизайнеров M/M (они также служат фоном для роликов); видео Франсуа Кюрле, Пьера Жозефа, Мехди Бельхаджа Касема, Риркрит Тиравани, Мелика Охання; картины Джо Скэнлэна, Анри Баранда и Ричарда Филлипса; экспонаты Анджелы Буллок и Имке Вагнер; музыку, написанную Анной Леной Вейни; журнал от Анны Флэри, тексты для которого подготовили писательница Кэтрин Дэвис, ученый-иммунолог Жан-Клод Амезен, историк искусства Порис Пианзола, биолог и философ Израэль Розенфилд, историк искусства Молли Несбит, арт-критик Ян Фервёрт, куратор Ханс Ульрих Обрист, философ Маурицио Лаццарато; а также контракт, составленный адвокатом Люком Сосье.

3. Полное собрание сегодня находится в коллекции музея Ван Аббе в Эйндховене.

*Ghost Just a Shell*, его форма и содержание, сложность и противоречивость, обращение сразу и к фетишизируемому персонажу, и к общедоступности современного искусства придают ему большой вес<sup>4</sup>. Более того, *No Ghost Just a Shell*, вероятно, наиболее заметный совместный художественный проект последнего десятилетия.

### Сотрудничество в истории искусства

*No Ghost Just a Shell* — лишь один из множества художественных проектов, в которых центральное место отведено сотрудничеству; сегодня в современном искусстве существует большое количество иных методов и проектов, предполагающих совместное творчество. Его переполняют группировки, кружки, ассоциации, сети, группы, товарищества, объединения, коалиции, сообщества и команды. При этом сотрудничество и совместное творчество — далеко не новое явление в мире искусства. Их родословная длинна и сложна; история знает много подходов к выстраиванию художественного произведения и его эстетики. Сотрудничество имеет место начиная уже с Рубенса и крупных мастерских эпохи барокко, где имела четкая иерархия (необходимая для всякого прибыльного предприятия), и далее в экспериментах, которые проводили группы сюрреалистов, в проектах устройства конструктивистского театра — вплоть до акций Флюксуса и псевдоиндустриальной «Фабрики» Энди Уорхола<sup>5</sup>. Считается также, что оно сыграло ключевую роль в переходе от модернизма к постмодернизму, в особенности после появления концептуализма в конце 1960-х годов. На протяжении последующих десяти лет переосмысление искусства в основном было связано с практиками совместного творчества<sup>6</sup>.

По мнению куратора Ангелики Ноллерт, назарейцы, работавшие в Риме примерно в 1810–1830 годах, были первой группой художников, члены которой тесно сотрудничали друг с другом. Она справедливо отмечает, что после исчезновения гильдий и возникновения романтического представления о художнике

4. См.: Verwoert J. Copyright, Ghosts and Commodity Fetishism//No Ghost Just a Shell. P.184–192.

5. См.: Damiani M.P. Get Together: Kunst als Teamwork. Vienna: Kusthalle Wien, 1999.

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

(как самостоятельном творце) именно в таких случаях сотрудничества впервые начали применяться стратегии совместной деятельности, разработанные сознательно<sup>7</sup>. В то же время, как говорит Брайан Холмс, не следует забывать об очевидном: даже художник, творящий в полном одиночестве в своей студии, зависит от действий других людей<sup>8</sup>. В особенности это замечание справедливо по отношению к мужчинам, которые зачастую во многом полагаются на поддержку окружающих их женщин.

И все же этот текст посвящен сотрудничеству — ситуациям, в которых те или иные общие действия в процессе «совместной работы» осуществляются сознательно, через взаимодействие, участие, групповую деятельность или иные формы намеренного обмена. Мы рассмотрим попытки сотрудничества в сфере современного искусства, предпринимавшиеся примерно с середины 1990-х годов, а также актуальные представления о теориях и мотивах, которые за ним стоят. Сотрудничество в искусстве может возникать как между художниками (пусть даже они и не всегда занимаются искусством), так между ними и людьми, занятыми в других сферах. Если говорить о первом варианте, то оно постоянно присутствовало на протяжении последних двадцати лет, но основным направлением стало совсем недавно. Второй вариант, очевидно, относится к активизму и иным способам объединения с целью решения общих вопросов; это проявление явного интереса к альтернативным способам производства знаний.

Вслед за Рене Блоком Ноллерт утверждает, что сотрудничество разного рода — между художниками, художниками и кураторами, художниками и представителями иных профессий — все более и более интенсивно стало возникать примерно в 1990 году<sup>9</sup>. Нередко оно становится альтернативой довлеющему вниманию к индивиду, столь частому в сфере искусства, средством бросить вызов и идентичности художника, и феномену авторства. Различные случаи обычно представляют собой реакцию на конкретные — порой локальные, частные — ситуации. Такое сотрудничество в любой момент может быть разрушено, включено в состав той системы, против которой оно выступает. Встреча-

7. См.: *Nollert A. Art Is Life, and Life Is Art // Collective Creativity / R. Block, A. Nollert (eds). Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2005.*

8. См.: *Holmes B. Artistic Autonomy and the Communication Society // Third Text. 2004. Vol. 18. Iss. 6. P. 555.*

9. См.: *Block R., Nollert A. Collective Creativity // Collective Creativity.*

ются и случаи намеренного погружения. Критик и куратор Грегори Шолетт утверждает, что такие объединения, как *Gelatin* или *Dearraindrop*, удовлетворяют нужды развлекательной культуры, отделяя представление о коллективном искусстве от его радикальной политической истории. В последнем случае индивидуалистское искусство объединяется со своей противоположностью, играя на исключительности последней<sup>10</sup>.

Многие симпозиумы, конференции, коллоквиумы, выставки и публикации последних лет были посвящены обсуждению, исследованию и осмыслению формы и структуры таких совместных и коллективных действий: практике осуществления в краткосрочной и долгосрочной перспективах; их обращению к различным предметам, методам, стилям жизни и политической ориентации; их стремлению к определенной эмансипации; препятствиям, с которыми они сталкиваются; наконец, что не менее важно, удовлетворению, которое рождает групповая работа.

Можно сказать, что сегодня групповые проекты переживают расцвет, однако важно понять, как именно устроены и чем обусловлены эти разнородные виды сотрудничества. К тому же следует уделять внимание совместной работе и коллективным действиям в обществе в целом, равно как и актуальным концепциям сотрудничества в рамках социальной теории и философии. Также нужно принимать в расчет возникавшие начиная с 1990-х годов определения тех практик, которые можно примерно обозначить как «практики сотрудничества». Двусмысленность возникает с самого начала. Используемые понятия сотрудничества, совместной деятельности, коллективного действия, связности, взаимодействия и участия часто смешиваются, хотя каждое из них имеет собственные коннотации. В соответствии с тем определением, которое приводится коллективно составляемой «Википедией» в ее англоязычном варианте, сотрудничество можно описать следующим образом:

Сотрудничество означает в целом все процессы, в рамках которых люди работают вместе; это понятие применимо как к отдельным людям, так и к более крупным коллективам или обществам. Термин обозначает неотъемлемую характеристику человеческого общества и используется в самых разных

10. См.: *Sholette G. Introducing Insouciant Art Collectives, the Latest Product of Enterprise Culture // Free Cooperation. Buffalo: Department of Media Study, SUNY at Buffalo, 2004.*

контекстах: применительно к науке, искусству, образованию или деловым отношениям<sup>11</sup>.

Здесь предполагается, что «сотрудничество» — это свободное понятие, в принципе включающее в себя все прочее. Оно превращается в собирательный термин для обозначения самых разных методов работы, требующих присутствия более чем одного участника. С другой стороны, «совместная деятельность» предполагает прежде всего совместную работу ради общего блага. Слово «коллективный», подчеркивающее солидарность, отсылает нас к формам работы, принятым в социалистической системе. Словосочетанием «коллективное действие» обозначаются конкретно совместные действия, в то время как «взаимодействие» подразумевает, что несколько человек взаимодействуют друг с другом в том же самом смысле, как отдельный индивид, к примеру, может взаимодействовать с прибором, нажимая на кнопку. «Участие» ассоциируется, скорее, с ситуацией, участники которой включаются во что-то, что не было создано ими самими, но тем не менее имеют возможности оказывать влияние на происходящие в ней события.

### **Собираться вместе, быть вместе, работать вместе**

Актуальные концепции сотрудничества в искусстве связаны с современными представлениями о том, что означает «собираться вместе», «быть вместе» и «работать вместе». Вопреки общему впечатлению, что понятие его изменилось, что сообщество стало менее социально ответственным, реже заботиться о своих членах и объединяя их, а также достаточно раздробленным, Жан-Люк Нанси утверждает, что ему свойственна невероятная живучесть, пусть и отличная от той, которой от него ждут<sup>12</sup>. К примеру, сообщество — вовсе не основа для формирования общества и не фундамент для возникновения государства; скорее, это то, что мы обнаруживаем «на заре развития общества». Его нельзя создать: оно не является продуктом религиозной гармонии или же утилитарного требования; его следует рассматривать как противостояние имманентной силе. Вдобавок сообщество, равно как и само существование, необходимо определять как нечто неабсолютное, то есть относительное.

11. См.: Collaboration//Wikipedia. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Collaboration>.

12. См.: Нанси Ж.-Л. Непроизводимое сообщество. М.: Водолей, 2009.

Нанси также говорит о том, что сообщество нельзя свести ни к «обществу», ни к различным мистическим объединениям, которые, скажем, могут породить фашизм. Одним из таких сведений является национализм, а значит, если воспользоваться термином Бенедикта Андерсона, его можно назвать проявлением «воображаемых сообществ». В противоположность философской теории Нанси, несколько идеалистической, Андерсон применяет эмпирический подход. Он прослеживает процессы, приведшие к формированию империализма в Америке и Европе, рассказывает о том виде, который они приняли в рамках антиимпериалистических движений в Азии и Африке. Наряду с чувствами принадлежности или сопричастности им описываются методы подавления, координировавшиеся через ежедневные местные газеты<sup>13</sup>.

С началом эпохи модернизма мечты о коллективизме, безусловно, стали движущей силой в обществе; однако, по мнению Грегори Шолетта и историка искусства Блейка Стимсона, сегодня в мире существуют две новые крупные формы коллективизма. В основе первой лежит пропитанная духом исламизма тоска по абсолютному, идеализированному антикапиталистическому коллективу, тогда как вторая стремится заменить образ разработчика фигурой идеолога, исчезнувшей вместе с коммунистическими идеалами христианства, мусульманства, национализма и коммунизма. Последняя представляет из себя своего рода минимально регулируемый, самоорганизующийся по принципу «сделай сам» электронный коллективизм, который притягивает «техноанархический хактивизм к псевдоконструктивному империализму, проникнутому идеалами капитализма и движения хиппи»<sup>14</sup>. Этот подход, который применяется в автономных зонах, созданных в Сиэтле и Генуе, а также во временных сообществах, образующихся в ходе работы художественных коллективов, таких как *Wochenklausur* или *Temporary Services*, выступает за необходимость историзации коллективизма ради переосмысления и преобразования коллективного действия и за управление современным общественным бытием. В нем прослеживаются связь с радикальной политической мыслью и благоговение перед солидарностью.

13. См.: Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. L.; N.Y.: Verso, 1991.

14. См.: Stimson B., Sholette G. *Periodising Collectivism* // *Third Text*. 2004. Vol. 18. Iss. 6. P. 573–583.

Динамику поведения групп на макроуровне, пожалуй, лучше всего описывает понятие «множества» Хардта и Негри, призванное заменить «народ» и чуть менее связанное с этничностью «население». В отличие от народа множество является сложным и разнородным. Оно представляет собой набор сингулярностей, в рамках которого социальный индивид сохраняет свое различие. Оно сравнимо с индивидом в ситуации, когда тот обязан отказаться от присущего ему своеобразия, чтобы стать частью народа. В противоположность массе или толпе множество не раздроблено и не разъединено, но состоит из активных членов общества, способных действовать сообща.

Понятие множества, несомненно, способно включить в себя все важнейшие характеристики группы, такие как класс, гендер, этничность или сексуальные предпочтения. Однако Хардт и Негри обращаются именно к классу. Разрабатываемое ими представление об эмансипации, этом идеале эпохи просвещения, имеет любопытный налет витализма. В их понимании оно противопоставлено мощи «империи», то есть сети, создающей новую верховную власть на базе взаимодействия между доминирующими национальными государствами, наднациональными институтами и крупнейшими корпорациями. Что интересно, они отделяют «общее» от того, что принадлежит «сообществу», а также от «общественного». Как и множество, «общее» предполагает наличие отдельных индивидов. Оно опирается на общение таких индивидов: его рождает сотруднические социальные процессы, обуславливающие всякое производство. Нас здесь интересует наблюдение Хардта и Негри о том, что за последние десятилетия сотрудничество наряду с общением стало основным методом новой парадигмы нематериального производства<sup>15</sup>.

Быть может, сегодня проблему составляет прежде всего масштаб навязываемой общности и предписываемого сотрудничества, подразумевающих единодушие членов общества и политический консенсус, — по крайней мере такова ситуация в Северной и Западной Европе. Шанталь Муфф считает, что в условиях либеральной демократии культивировать следовало бы, скорее, внутренний конфликт<sup>16</sup>. Иными словами, различия и противоречия способны избавить нас от «согласованности действий центра» — опасности, что открывает простор для

15. См.: Хардт М., Негри А. Множество: война и демократия в эпоху империи. М.: Культурная Революция, 2006.

16. См.: Mouffe C. The Democratic Paradox. L.; N.Y.: Verso, 2000.

правых экстремистов, представляющих единственную реальную альтернативу. Здесь можно обратиться к предложенному Муфф понятию «агонистический плюрализм», в основе которого лежит не итоговое умиротворение, а постоянная коммуникация в условиях конфликтной ситуации. «Агонистические» взаимоотношения схожи с антагонистическими — они предполагают борьбу с противником. Вот только он не враг. Противник разделяет ваши взгляды, но расходится с вами в понимании и применении основных принципов: такие разногласия нельзя разрешить за счет размышлений и рациональных рассуждений, воспетых «нейтральными» политиками и поборниками «постполитики».

На первый взгляд постполитические подходы и некоторые представления так называемого сообщества «критики новых медиа» похожи друг на друга, поскольку они придают особое значение сотрудничеству. Однако на деле они совершенно различны. С середины 1990-х годов сообщество критики новых медиа настойчиво стремится к созданию иного социума, основанного на принципах совместного пользования и сотрудничества. Сама идея многое заимствует у «новых общественных движений» эпохи после 1968 года, когда новые средства коммуникации стали доступными и даже недорогими. Считается, что, будучи сформированными вокруг открытых источников и открытого содержания, они создали новые парадигмы производства, которые отказываются от обязательного сотрудничества и настаивают на самоорганизации, часто требуемой, к примеру, постфордистскими условиями труда. Эти движения положили начало живому обсуждению и реальному применению различных методов сотрудничества, таких как «технология открытого пространства», которая обеспечивает некоторую долю саморегулирования.

Кроме того, можно утверждать, что еще один современный способ «собраться» и «работать вместе» — и в академической, и в художественной сферах — обеспечивает междисциплинарность. Старые границы разрушаются, дисциплины объединяются, стремясь обогатить друг друга, и чертог «высокой культуры» кажется уже несуществующим в ситуации, когда культурология поощряет уничтожение литературы популярной культурой, а современное визуальное искусство подвергается такому же пристальному теоретизирующему исследованию, что и живопись на исторические темы.

Однако такое междисциплинарное развитие стали называть постдисциплинарным злом, когда не только традиционалисты, но и те, кто принял вызов постмодернизма, стали испытывать

серьезные сомнения — вероятно, из-за страха, что за пределами собственного исследовательского поля их сочтут поверхностными<sup>17</sup>. Полагая, что крайне незначительное количество людей — или даже один человек — может взять на себя несколько полей исследования, они делают вывод, что результаты смешения различных дисциплин оказываются слишком уж неубедительными.

Если не принимать в расчет бюрократически и экономически обусловленный эксперимент Вагнера, то для нынешних дней в целом несвойственно «собрание вместе» различных предметов исследования и жанров в качестве собственно предметов и жанров. Явление это столь же необычно, как брак, устроенный родителями молодоженов без их участия, и столь же редко, как удачное свидание вслепую<sup>18</sup>. Мы часто сталкиваемся с временным сотрудничеством в рамках отдельных видов деятельности, однако такие случаи не приводят к реальному объединению далеких друг от друга категорий.

Стратегии сотрудничества в современном искусстве особым образом связаны с политической и общественной деятельностью последнего десятилетия. Сегодня в мире искусства можно даже обнаружить стремление к активизму. После того как в начале 1990-х годов в Лондоне возникло движение «Вернем себе улицы», все чаще раздаются призывы к совместному владению общественными местами, псевдопраздничные хеппенинги все чаще мешают проезду транспорта, а в городском пространстве все чаще проходят индивидуальные и коллективные акции. Акции против корпоративной собственности и политического правосудия в различных сферах уже стали неотъемлемой частью встреч членов МВФ, Мирового экономического форума и саммитов «Большой восьмерки».

«Антиглобалистское движение», или «движение за всеобщую справедливость», как его еще называют, выступающее против влияния глобальной политики международных корпораций на окружающую среду и права наемных работников, привело к по-

17. См.: Games Fights Collaborations: Das Spiel von Grenze und Überschreitung / B. von Bismarck, D. Stoller, U. Wuggenig (Hg.). Lüneburg; Stuttgart: Kunstraum der Universität Lüneburg, Cantz Verlag, 1996; The Anxiety of Interdisciplinarity / A. Coles, A. Defert (eds). L.: BACKless Books, Black Dog Publishing, 1997.

18. Эксперимент Рескорлы–Вагнера работает с энтузиазмом, который государственные чиновники и политики часто выказывают в связи с иерархически организованными междисциплинарными проектами, предполагая, что они окажут влияние на искусство и прочие дисциплины.

явлению нового публичного образа широкомасштабных совместных акций — прежде всего благодаря СМИ. Как вообще можно забыть фотографии того, что происходило в Сиэтле в 1999 году? Или фотографии массовых демонстраций, которые прошли по всему миру в знак протеста против угрозы вторжения США в Ирак в феврале 2003 года? Новые технологии позволяют тысячам людей быстро собраться вместе и выразить свое мнение. Не стоит недооценивать масштабы, в которых росту сотрудничества поспособствовала «цифра»: «тактическое» сочетание технологий, искусства и активизма придало политическому протесту новый облик.

Еще один важный вопрос, возникающий в связи с сотрудничеством, связан с организацией работы в современном обществе. Для парадигмы труда в рамках постфордизма огромное значение имеют нематериальный труд (различные виды услуг, охрана, распространение информации) и прочие действия, формирующие взаимоотношения и социальную обстановку. Можно даже сказать, что производство общения и взаимодействия лежит в их основе. Кроме того, в современном мире первостепенным значением обладают гибкость и творческий потенциал, позволяющие добиться максимальной прибыли, а значит, работник/производитель должен быть готов к сотрудничеству в рамках краткосрочных контрактов. К тому же он обязан быть изобретательным и уметь мыслить неожиданно. Вот почему мы выбираем в качестве образцов для подражания представителей богемы в целом и художников в частности.

Однако вопреки идеалам романтизма современный художник должен быть готов чередовать самомотивацию и одиночный труд с работой в команде в качестве участника группы, что требует куда большей гибкости, чем обычная постоянная работа, и предоставляет куда меньше гарантий<sup>19</sup>. Идеалистическая сторона сотрудничества, представленная активизмом, сталкивается тут с грубыми требованиями увеличения доходности и производительности со стороны частных предприятий и государства. Если первой подразумеваются самоорганизация и самосовершенствование, то вторые, скорее, сильнее привязывают к инструментарию. Основные примеры и варианты сотрудничества художественных практик за последние пятнадцать лет, безусловно, содержат многие описанные здесь составляющие<sup>20</sup>.

19. См.: Болтански Л., Кьяпелло Э. Новый дух капитализма. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

20. Данные темы обсуждались на семинаре под названием «Новые отношен-

**Эстетика взаимодействия, паблик-арт нового жанра,  
эстетика связи, *Kontextkunst* и диалогическое искусство**

Искусство и его методы работы вовсе не обязательно вытекают напрямую из обозначенных нами общественных, политических, экономических и философских событий. В терминах антропологии они входят в состав культуры, в рамках которой происходят эти процессы. Искусство участвует в производстве и воспроизводстве данных явлений; оно их осуществляет, описывает и проверяет. То же самое можно сказать и об одной из наиболее значимых — и наиболее спорных, в частности, для фигур, чаще всего цитируемых, — конструкций в современном искусстве: о так называемой эстетике взаимодействия.

В своей книге 1998 года «Эстетика взаимодействия» куратор и критик Николя Буррио не пишет о сотрудничестве как таковом, но тем не менее называет некоторые произведения современного искусства «попыткой создать между людьми отношения, которые выходили бы за рамки институционализированных, превышали их», едва ли не основой сотрудничества. В середине 1990-х годов эстетика взаимодействия широко обсуждалась в Скандинавии, Франции и Голландии; впоследствии она стала предметом пусть запоздалых, но масштабных дискуссий в Великобритании и США.

История современного западного искусства незамедлительно отсылает нас к работам Доминик Гонзалес-Фёрстер, Хорхе Пардо, Карстена Хёллера, Филиппа Паррено, Лайама Гиллика, Риркрит Тиравани, Ангелы Буллок и Маурицио Каттелана — основной группы художников, на произведения которых ссылается Буррио. По его мнению, эта разнородная по составу группа видит в социальных методах обмена и альтернативных процессах коммуникации способы объединения индивидов и групп, отличные от тех, что применяются идеологией средств массовой информации. Художники стремятся вовлечь наблюдателя или

чества» (*New Relation-alities*), куратором которого наряду со мной выступила критик Нина Мёнтманн. Семинар прошел 25 февраля 2006 года в Стокгольме в рамках программы *Iaspis*. Мы говорили об искусстве, которое обращается к общественным отношениям и использует критико-теоретический подход для расшифровки и понимания типов связей со зрителем, создаваемых произведениями. Какие устанавливаются соединения между искусством, институтами и публикой? Какие языковые средства допустимо использовать в попытке подобрать им адекватные обозначения?

зрителя в эстетический опыт, предлагаемый конкретным произведением искусства. Буррио утверждает, что они не желают воспроизводить или описывать мир в том виде, в котором он нам знаком; вместо этого они создают новые ситуации — микроутопии, — используя в качестве исходного материала человеческие отношения<sup>21</sup>.

Ссылаясь на лекцию «Творческий процесс», прочитанную Дюшаном в 1954 году, Буррио признает, что интерактивность — явление далеко не новое, однако подчеркивает при этом, насколько важен создаваемый упомянутыми художниками опыт межличностных отношений, направленный против идеологии СМИ. Именно искусство «стремится не создавать утопий, но строить реальные пространства»; он утверждает также, что сегодняшнее искусство стремится производить ситуации обмена, пространственно-временной относительности. Оно противопоставлено торговле. В отличие от последней искусство не скрывает рабочий процесс, потребительскую ценность или социальные взаимоотношения, лежащие в основании производства. И все же оно не репродуцирует привычную для него вселенную — нет, оно пытается творить новые миры, используя в качестве материала отношения между людьми<sup>22</sup>.

Понятие эстетики взаимодействия, возникшее изначально в целях обсуждения произведений конкретных художников, превратилось в популярное выражение, которое безоглядно используется для описания любой работы, связанной с интерактивностью и/или взаимоотношениями в обществе. Тенденции взаимодействия последних лет, которые зачастую опираются

21. Неформальное, но тем не менее значимое обсуждение эстетики взаимодействия у Николя Буррио стало предметом масштабных, даже агрессивных дискуссий. «Открытое письмо» в адрес Николя Буррио, написанное лос-анджелесским историком искусства и писателем Джорджем Бейкером, звучит как вендетта: «Несмотря на близорукость этого текста перед лицом разнообразных современных художественных практик, существующих за пределами Франции, несмотря на его неспособность развить и донести до читателя теоретический аргумент или модель, навязываемые им ошибочные представления и невежество по масштабам могут сравниться лишь с его популярностью в современной кураторской среде. Однако полная критика этих умозаключений должна еще дожидаться своего часа, своего более подробного „открытого письма“» (*Baker G. Relations and Counter-Relations: An Open Letter to Nicolas Bourriaud // Contextualize. Cologne: DuMont, 2003. P. 136*).

22. См.: *Bourriaud N. An Introduction to Relational Aesthetics // Traffic. Bordeaux: CAPC Musée d'art contemporain, 1996*.

на предложенную Буррио модель, включают, помимо всего прочего, интервенционистские и выездные проекты, дискурсивные и педагогические модели, стратегии неоактивизма и все более функционалистские методы (группы сотрудничающих между собой специалистов по искусству/архитектуре). Многие из перечисленных приемов, подобно их предшественникам 1980-х и 1990-х годов, выходят за границы мира массового искусства.

Вне всякого сомнения, большая часть радикально разнородных произведений, упоминаемых Буррио, предполагает взаимодействие и участие, а порой даже прямое сотрудничество художника с конкретными людьми либо группами. Многие авторы работали в том числе и друг с другом, однако сотрудничество осталось лишь одним из аспектов их деятельности наряду с другими. Пристальный анализ демонстрирует, что художники, которых называет Буррио, участвовали практически во всех воображимых типах взаимодействия и обмена. В итоге эстетика взаимодействия оказывается еще более неограниченным понятием, чем даже само «сотрудничество». Значительная часть критики Буррио проистекает из вопроса о том, в какой именно степени понятие эстетики взаимодействия предполагает «плодотворное» сотрудничество, «положительное» взаимодействие и участие, то есть какую форму обмена оно стимулирует.

По мнению канадского историка искусства Стивена Райта, искусство, связанное с эстетикой взаимодействия, бессодержательно в интеллектуальном и эстетическом смыслах, ибо оно навязывает услуги людям, которые в них не нуждаются, и вовлекает их в «необоснованное взаимодействие». Участник не получает за свои усилия, пускай незначительные, никакого вознаграждения; таким образом воспроизводится существующее в классовом обществе разделение сил<sup>23</sup>. Как следствие, все, что имеет отношение к эстетике взаимодействия, отмечается как неустойчивое и связанное с эксплуатацией.

Критический анализ эстетики взаимодействия, представленный лондонским критиком Клер Бишоп в журнале *October*, выполнен с более формалистской позиции историка искусства. Бишоп обратилась к нескольким работам Гиллика и Тиравани, заявив, что те обходят своим вниманием напряжение и конфликты, которые свойственны любым межчеловеческим отношениям, создавая видимость праздничности и легкости. По ее

23. См.: Wright S. The Delicate Essence of Artistic Collaboration // Third Text. 2004. Vol. 18. Iss. 6. P. 533–554.

мнению, тем самым они выражают приверженность псевдodemократии, стремятся к компромиссу и всеобщему одобрению<sup>24</sup>.

Для сравнения Бишоп ссылается на Сантьяго Сьерру и Томаса Хиршхорна, утверждая, что при сотрудничестве с людьми, происхождение и экономические обстоятельства жизни которых различны, эти художники сохраняют внутреннее напряжение, присущее отношениям между наблюдателем, участником и контекстом, что ставит под сомнение гипотетические представления о мире искусства как преисполненном лицемерия пространстве, которое использует социальные и политические разногласия, возникающие в других сегментах общества.

Однако основным камнем преткновения для Бишоп становится вопрос об оценке искусства подобного рода. По ее мнению, оно вообще не подлежит суждению в том случае, если отношения, создаваемые конкретным произведением, можно счесть эксплуатирующими или неуважительными. На деле ее позиция противоположна критическим высказываниям Райта. Если тот полагает, что обсуждаемые работы сомнительны и даже плохи, поскольку связаны с эксплуатацией, то проблема для Бишоп заключается в том, что в этих работах слишком мало конфликта. Искусство, которое выстраивает себя из отношений, сохраняющих свойственные им накал и трудности, лучше того, что прикидывается стремящимся к согласию и гармонии. Произведения Тиравании и Гиллика для Бишоп относятся именно ко второму виду, пускай в действительности они вовсе не обращались к подобным абстракциям.

Изумляет схожесть поведения Буррио, Райта и Бишоп: все они одинаково — опасливо — неточны в описаниях произведений искусства, все они смешивают собственное их понимание с представлениями о художественных практиках в целом. В таком контексте крайне важно отделить интерпретацию произведения от него самого, о чем все трое часто забывают. Кроме того, нужно видеть перед собой обсуждаемый проект или хотя бы воспользоваться подробным и достоверным описанием, выполненным очевидцем. Пересказывать, а уж тем более анализировать такую интервенционистскую совместную работу куда сложнее, чем любые другие виды искусства.

Тут может оказаться полезным предложенное историком искусства и критиком Кристианом Краваньей разведение четырех

24. См.: *Bishop C. Antagonism and Relational Aesthetics*//October. 2004. № 110. P. 51–79.

методов, существующих в современном искусстве (в зависимости от типа взаимодействия): «работа с другими людьми», интерактивная деятельность, коллективные действия и совместные практики.

По мнению Краваньи, «работе с другими людьми» отдают предпочтение «социофилы», такие как Кристина и Ирэн Хоэнбюхлеры, Йенс Хаанинг и Тиравания, — те, кого интересует создание социальной и коммуникативной связи с публикой. Последняя цинично ими используется. Однако стоит узнать их работы поближе, как становится ясно, что их содержание зачастую обладает пусть двусмысленным и неясным, однако вполне политическим потенциалом<sup>25</sup>.

Интерактивность оставляет место для реакций, способных повлиять на ее внешний облик, не оказав значительного влияния на структуру. Суть коллективного действия, пожалуй, заключается в том, что группа людей формулирует идею, которую они вместе могут воплотить в жизнь. Краванья не дает конкретные примеры, и потому можно было бы представить, что «искусство с кнопочным управлением» относится к интерактивному искусству, а акции группы *Guerilla Girls* следует считать случаями «коллективного действия».

«Совместная практика» предполагает разграничение производителя и получателя, однако основное внимание в ней уделяется последнему, ведь именно от него во многом зависит эволюция произведения. В качестве примеров совместной практики Краванья подробно описывает «Уроки фанка» Эдриен Пайпер (проект, в рамках которого художница проводила и снимала на видео уроки псевдоэтнических танцев) и «Открытую библиотеку» Клегла и Гутмана (создали в жилых кварталах Граца и Гамбурга открытые общественные библиотеки)<sup>26</sup>. «Уроки фанка» также стали фундаментом нового сообщества, а не отправной точкой для уже существующего.

Среди менее известных концепций сотрунических практик, разработанных за последние десятилетия, назовем «эстетику связи» Сьюзи Габлик, «паблик-арт нового жанра» Сюзанны Лей-

25. См.: Lind M. The Process of Living in the World of Objects: Notes on the Work of Rirkrit Tiravanija // Rirkrit Tiravanija: A Retrospective (Tomorrow is Another Fine Day) / F.Grassi, R. Tiravanija (eds). Zürich: JRP Ringier, 2007. P. 119–128.

26. См.: Kravagna C. Modelle partizipatorischer Praxis // Die Kunst des Öffentlichen / M. Bablus, A. Könneke (Hg.). Amsterdam; Dresden: Verlag der Kunst, 1998. S. 28–47.

си и «диалогическое искусство» Гранта Кестера. Так называемое *Kontextkunst* («контекстуальное искусство») Петера Вайбеля не было замечено за пределами немецкоязычного контекста.

Лейси, одна из учредительниц Феминистской студии-мастерской (*FSW*) в лос-анджелесском Доме женщины, использовала созданный ею термин «паблик-арт нового жанра» для обозначения искусства, которое стремится к более явному контакту с публикой. Она пишет, что ему «необходим комплексный критический язык, позволяющий говорить о шкале ценностей, этике и социальной ответственности в терминах эстетики»<sup>27</sup>. Эта рабочая модель, направленная не на самовыражение, а на взаимоотношения и творческий потенциал общества, подразумевает сотрудничество.

Понятие «паблик-арт нового жанра» связано с сообществом и зачастую имеет отношение к маргинальным группам. Оно наделяется социальными функциями, интерактивно и рассчитано на иную, неанонимную публику, отличающуюся от посетителей художественных учреждений. Им предполагается творческое участие в процессе. Деятельность здесь происходит обычно вдали от существующих институций, в другом социальном контексте, к примеру в жилых кварталах или школах. Так возникает своего рода обратная эксклюзивность: участники получают больший доступ к искусству, нежели обычные посетители. Примеры, приведенные Лейси в ее книге, играют роль ситуационных исследований; ею упоминаются такие художники, как Вито Аккончи, Йозеф Бойс, Джуди Чикаго, коллектив *Group Material*, Мирле Ладерман Юкелес и Фред Уилсон.

Паблик-арт нового жанра возник одновременно с эстетикой взаимодействия и с похожей на нее эстетикой связи, разработанной Габлик. В наши дни бывшая художница Габлик — активный арт-критик, теоретик и преподаватель. По ее представлениям эстетика связи помещает творческий процесс в рамки своеобразной диалогической структуры, которая обычно возникает в результате сотрудничества нескольких человек, а не в качестве творения отдельного автора. Эстетика связи противопоставляет себя «неотносительной, неинтерактивной и некооперативной направленности» модернизма, в том числе

27. Lacy S. Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1995. P. 43. Лейси использует этот термин при обсуждении многих важных американских проектов 1970–1990-х годов: от Эдриен Пайпер до *Las Mujeres Muralistas*.

в понимании традиционных ценностей, таких как сочувствие и забота, внимание и удовлетворение потребностей<sup>28</sup>. Кроме того, она, скорее, обращена к слушателю, а не ориентирована на зрительное восприятие. И поэтому она провозглашается составляющей «нового понимания того, как мы определяем и познаем наше собственное „я“».

Источниками вдохновения для Габлик были психотерапия и дискуссии на экологические темы. Вот почему в ее текстах часто встречаются такие понятия, как, скажем, «исцеление». Габлик утверждает, что ее эстетика «делает искусство моделью целостности и исцеления, открывающейся сразу всему существу, а не только бесплотному взору». В качестве примеров она приводит документальное видео «Узники» 1986 года (авторы — Джонатан Борофски и Гэри Глассман), перформанс Сюзанны Лейси «Стеклянное лоскутное покрывало» 1987 года, проведенный в День матери в Миннеаполисе (430 пожилых женщин собрались вместе, чтобы обсудить свои надежды, страх старения, свои достижения и разочарования), а также проект Мирле Ладерман Юкелес 1978 года «Потрогай канализацию», в ходе которого художница в течение одиннадцати месяцев пожала руки 8500 ассенизаторам, сказав каждому из них: «Спасибо, что сохраняете жизнь Нью-Йорку».

Эстетика связи и паблик-арт нового жанра не вызвали значительного резонанса. Многие полагают дидактические, целительные устремления этих концепций несколько подозрительными; не менее подозрительной кажется и их легкая «нью-эйджевость», о которой упоминают авторы. И тем не менее эти концепции продемонстрировали нам новые методы осмысления роли и природы коллабораций в искусстве с позиций публики. Искусство, которое стремится, подобно эстетике взаимодействия, уйти от умозрительного, продуманного изображения, предметной направленности, следует рассматривать в свете спектакуляризации, меркантилизации и быстрого роста продаж, характерных для 1980-х годов. Паблик-арт нового жанра и эстетика связи совершают аналогичный прорыв.

В то же время Краванья утверждает, что описанные концепции страдают от политических недочетов, восполняемых за счет наставлений, поскольку стремятся к «благу». В его понимании это связано с бессилием в политической сфере и с общим ощу-

28. См.: *Gablik S. Connective Aesthetics: Art After Individualism*//Lacy S. Op. cit. P. 80.

щением неспособности оказать реальное воздействие на процессы в той ситуации, когда место влияния занимают волонтерство и прочие общественные интересы. Кроме того, описание эстетики взаимодействия у Буррио порой больше соответствует видам искусства, которые исследуют Лейси и Габлик, а не тем, к которым он сам обращается. Наконец, значительную часть критических замечаний, высказанных Бишоп в адрес Тиравани и Гиллика, мы обнаруживаем в описании паблик-арта нового жанра и эстетики связи, где они преподносятся в качестве достоинств.

Третья упомянутая здесь концепция возникла примерно в то же самое время: это концепция *Kontextkunst*. Она стала известна широкой публике после одноименной выставки, организованной художником и куратором Петером Вайбелем в 1993 году в Граце в рамках фестиваля «Штирийская осень»<sup>29</sup>. Предполагалось, что проект рассмотрит и исследует множество контекстов, используя различные виды сотрудничества. В итоге в нем были задействованы художники, работающие на оси Нью-Йорк–Кёльн, среди них: Марк Дайон, Андреа Фрэзер, Клегг и Гутман, Рене Грин, Гервальд Рокеншауб, Томас Лохер и Кристиан Филипп Мюллер. Их критический анализ того, как сегодня производится культура, порой напоминает формальные аналитические стратегии 1960-х годов, а произведения обычно привязаны к конкретной площадке. Контекстуальным художникам, равно как и приверженцам эстетики взаимодействия, свойственен междисциплинарный подход, обращающийся к архитектуре, музыке и СМИ. Однако первые в отличие от вторых в большей мере ориентируются на историю, вдобавок их методы более академичны. Они стремятся к сдержанности с точки зрения выразительности и отдают предпочтение стратегии откровенной и прямой передачи информации.

Диалогическое искусство — предмет книги 2004 года историка искусства Гранта Кестера под названием «Обрывки разговоров: сообщество и коммуникация в современном искусстве». Она представляет собой более современный анализ работ, созданных по преимуществу в 1990-е годы на стыке искусства и культурно-

29. См.: *Weibel P. Kontextkunst — Kunst der 90er Jahre*. Cologne: DuMont, 1994. Материалы дискуссий, посвященных творчеству этих художников, были напечатаны в журнале *Texte zur Kunst* еще до начала выставки и публикации каталога, в связи с чем некоторые участники почувствовали себя так, будто бы Вайбель и другие кураторы похитили их проекты. См.: *Germer S. Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext// Texte zur Kunst*. 1995. № 19. S. 83–95.

го активизма, в сотрудничестве со множеством различных аудиторий и сообществ. В центре произведений, которые упоминает Кестер, оказываются творческий диалог и эмпатическое взаимопонимание, а также модели успешного общения. Такое искусство существует прежде всего за пределами международной сети галерей и музеев, кураторов и коллекционеров.

В качестве примеров Кестер приводит проект «Убежище для наркоманок», созданный коллективом *Wochenklausur* в Цюрихе в 1994 году, материалом для которого выступили диалоги с большим числом женщин (по его итогам для участниц было организовано общежитие), а также проект Сюзанны Лейси 1994 года «Крыша в огне» (художница работала в Окленде с 220 подростками в рамках мероприятия, куда было приглашено более тысячи местных жителей для обсуждения расовых стереотипов). Вслед за Краваньей и Лейси Кестер обозревает произведения Стивена Уиллатса и Эдриен Пайпер. В своем скрупулезном исследовании Кестер прослеживает коммуникативную функцию искусства — от Клайва Белла и Роджера Фрая до Клемента Гринберга и Жан-Франсуа Лиотара — и высказывает важное предположение о том, что все они связывают семантическую доступность, к примеру в рекламе, с разрушительным воздействием капиталистической меркантилизации. Кестер понимает диалогическое искусство как «открытое пространство» в современной культуре, в рамках которого можно задавать определенные вопросы, проводить анализ. Кроме того, в основе его лежит критическое ощущение времени, учитывающее кумулятивный эффект и признающее, что все происходящее сегодня окажет влияние на будущее.

Большинство описанных выше представлений о художественных практиках сотрудничества вместе с произведениями, с которыми они себя соотносят, существуют достаточно давно. Эстетика взаимодействия, паблик-арт нового жанра, эстетика связи, диалогическое искусство сосредоточивают свое внимание на связи, устанавливающейся между работами и их аудиторией, на формах участия. В то же время «социальное» или «социальность» так и остаются проблемой, вокруг которой собираются эти концепции, — пускай ими и используются совершенно различные методы общения с публикой<sup>30</sup>. Контекстуальное ис-

30. Обсуждение искусства как общественного пространства см. в: *Möntmann N. Kunst als sozialer Raum*. Cologne: Buchhandlung Walther König, 2002.

кусство также направлено на совместную деятельность, однако базой для него выступают не общественные, а политические проблемы. Перечисленные подходы, безусловно, все еще существуют, но успели возникнуть другие, переработанные или обновленные практики, задействующие представления о «коллективе» и совместном авторстве группы людей.

### **Современные модели сотрудничества**

Как выглядят более актуальные модели, которые развивались либо стали приобретать известность начиная со второй половины 1990-х годов? Разумеется, художники прибегают ко множеству видов сотрудничества: постоянные пары художников с совместным авторством, как в случае дуэтов Бик ван дер Пол, Марыси Левандовской и Нейла Каммингса, коллектива Эльгаланд–Варгаланд (Лиф Элггрен и Карл Михаэль фон Хаусвольфф), группы Клегг и Гутман и более масштабные группы, работающие в течение долгого времени, такие как московское общество Радек, *IRWIN* в Любляне, *Group Material* в Нью-Йорке, *Critical Art Ensemble* в США или *Women Down the Pub* в Копенгагене.

Существуют группы одной акции, которые прекращают сотрудничество после достижения конкретной цели: в случае с *Park Fiction* таковой стало сохранение от застройки пустого участка земли в гамбургских трущобах. Коллектив *Oda Projesi*, объединивший трех молодых художниц и социологов, несколько лет базировался в стамбульском квартале Галата. Они общались с местными жителями, анализировали и оценивали способы использования различных пространств. *Temporary Services* — чикагский коллектив, который организует краткосрочные проекты в общественных пространствах.

Бывает, что художники сходятся друг с другом по образцу музыкальной группы, как *General Idea* и *Freie Klasse*. Коллективы вроде *Bernadette Corporation* используют методы брендинга, почерпнутые из делового мира. А кто-то имитирует деятельность бюрократических учреждений, подобно *Gala Committee*. *Schleuser.net* изображают лоббистскую организацию, которая работает с предприятиями, специализирующимися на подпольной торговле людьми через границу. Некоторые их акции напоминают художественный активизм коллективов *Rags Media Collective* и *Multiplicity*. В состав последних входят представители различных профессиональных кругов — это художники, архи-

текторы и социологи, стремящиеся изменить общество посредством своих совместных работ.

В большинстве случаев основой для коллективного творчества служит представление о том, что сотрудничество выводит контакт, противостояние, размышление и обсуждение на тот уровень, который недостижим в самостоятельной работе, а также иным образом формирует субъективность.

Начиная с 2000 года в Дании и Швеции все чаще проводятся политизированные публичные дискуссии, касающиеся аспектов культурного производства, благодаря работе специализированных организаций *UKK (Unge Kunstnere og Kunstformidle*, «Молодые художники и деятели искусства») и *IKK (Institutet för konstnärer och konstförmedlare*, «Институт художников и деятелей искусства»). На их фоне попытки института *Societät Hildesheim*, ныне расформированного, беллетризовать свою деятельность и представить себя в качестве старомодного клуба для высшего общества кажутся нелепыми.

Беллетризация — проверенный вариант ответа на вопрос об авторстве: совсем недавно в кураторской среде появилась куратор Даниэла Джонсон, под чьим именем скрывается целая группа художников и кураторов. Рина Споллингс (*Reena Spaulings*) — это и название нью-йоркской галереи, открытой коллективом художников, и заглавие совместно написанного ими романа, и имя главной героини. Во многих случаях часть членов авторского коллектива занимается собственной карьерой, в то время как остальные целиком отдаются совместному творчеству. Тем не менее в основе любой подобной работы лежит сотрудничество основателей группы. Некоторые художники регулярно с кем-то сотрудничают: такие художники, как Йоханна Биллинг, Анника Эрикссон, Джереми Деллер, Аполония Шуштершич, Сантьяго Сьерра и Томас Хиршхорн, постоянно вовлекают в свои проекты различные группы людей. В то же время все они совершенно по-разному работают с ними.

К примеру, Биллинг, Эрикссон, Деллер и Хиршхорн работают с группами, уже имеющими между собой нечто общее. Художники предлагают им новый вид деятельности, создающий новую идентичность, которая далеко не во всем совпадает с первоначальной. Их проекты выявляют и демонстрируют скрытые особенности и конфликты. В подобных случаях важно определить суть устанавливаемых отношений. Участники получают от художника заранее готовую роль или они разрабатывают ее вместе? Получают ли они вознаграждение за выполнение «за-

дания»? Ситуация представляет одинаковую выгоду для обеих сторон или же выходит так, что одна использует другую?

Также встает вопрос о том, можно ли вообще говорить о сотрудничестве в ситуации, когда всю ответственность очевидным образом несет лишь одна из сторон. А именно таковы многие проекты Биллинг, Эрикссон, Деллера и Шуштершич. Задействованные в проекте люди не обязаны совершенствовать его или доводить до конца. Они могут даже покинуть проект, не испытывая при этом никаких угрызений совести. В то же время они не считаются полноправными соучастниками. Подобные проекты можно рассматривать как примеры «слабого» или не вполне «полноценного» сотрудничества, поскольку в них участвуют самые разные группы людей. Это совместные проекты, которым, однако, недостает «целительного» импульса, свойственного публич-арту нового жанра, эстетике взаимодействия или диалогическому искусству.

Говоря о сотруднических практиках в современном искусстве, не следует забывать и о свободных группах художников, которые живут и работают рядом в течение некоторого времени, имеют схожие взгляды и используют схожие приемы. В 1990-е годы в Глазго подобное сообщество образовали Кристин Борланд, Дуглас Гордон, Натан Коули, Жаклин Донаки, Клэр Баркли, Саймон Старлинг и Росс Синклер<sup>31</sup>. В это же самое время Джанни Мотти, Сидни Стаки, Сильви Флэри, Джон Армледер и другие создали аналогичную группу в Женеве<sup>32</sup>. Такие свободные объединения или сети напоминают классический «круг друзей»; однако необходимо помнить, что именно они создают благодатную почву для временного сотрудничества.

Важно отделять друг от друга «одинарное» и «двойное» сотрудничество. В первом случае автор действует в одиночку, а остальные участники способствуют воплощению концепции, более или менее четко продуманной им заранее. Во втором случае и формулировка идеи от лица автора, и ее осуществление происходят в рамках сотрудничества. Она разрабатывается всеми участниками проекта: все они оказываются в позиции авторов, все участвуют в реализации проекта. «Двойное» сотрудничество синонимично «коллективному действию» Краваньи.

31. См.: *Brown K. Trust//Circles: Individuelle Sozialisation und Netzwerkarbeit in der Zeitgenössischen Kunst* / C. Keller (Hg.). Fra.M.: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2002; *Sinclair R. What's in a Decade//Circles*.

32. См.: *Bovier L. The Circle and Geneva//Circles*.

Таким образом, «тройное» сотрудничество — это ситуация, в которой само «сотрудничество» становится предметом и темой. Таков, скажем, проект Нейла Каммингса и Марыси Левандовской «Энтузиасты» (*The Enthusiasts*), в рамках которого художники изучали фабричные кино клубы в послевоенной Польше. По всей видимости, сегодня наибольшее распространение имеет двойное сотрудничество, фокусирующееся на условиях работы художников.

Существует еще одно очевидное различие, а именно между формальными и неформальными объединениями авторов: между группой с конкретным количеством участников и общим названием и группой, не имеющей четкой структуры, собирающейся подобно стае птиц и принимающей ту или иную форму в зависимости от обстоятельств (наподобие *No Ghost Just a Shell*). Следует отделять тщательно структурированную работу от импровизации. Последняя обеспечивает своего рода коллективное авторство и предполагает поиск минимального общего знаменателя, тогда как первая, напротив, отталкивается от общих интересов и ценностей, однако не подразумевает официального совместного владения: это лишь временный союз избранных/творцов. Участники проектов стремятся сохранить как можно более яркую индивидуальность, однако в качестве фундамента их взаимодействия должно выступать нечто общее — к примеру, разделяемые всеми чувства и взгляды. В историческом плане предшественниками подобного подхода стали концептуалисты и участники движения Флюксус, организовавшие множество разных сотрудничественных проектов.

Сегодня многие случаи сотрудничества в искусстве имеют горизонтальную структуру, в них участвуют представители различных сфер; сотрудничество часто лежит на границе активистской, художественной и кураторской деятельности. Подобные проекты в большинстве случаев стремятся к самоорганизации. Обычно люди объединяются, чтобы отреагировать на конкретную ситуацию, возникшую в конкретном месте: так возникли проекты КМКК (Будапешт), DAE (Сан-Себастьян), B+B (Лондон) и WHW (Загреб)<sup>33</sup>. Некоторые коллаборации стали — пускай только временно — частью тех или иных институтов: так, первые три упомянутые группы вошли в состав Музея Люд-

33. См.: Colloquium on Collaborative Practice: Dispositive Workshop Part 4 / M. Lind, K. Schlieben, J. Schwartzbart (eds). Munich: Kunstverein Munich, 2004.

вига, выставки *Manifesta 5* и Института современных искусств соответственно; другие захватили целые институты — так случилось с организацией *Konst2* («Искусство2»), весной 2004 года занявшей весь стокгольмский художественный центр Тенста<sup>34</sup>.

Показывался по частям в разных учреждениях проект *No Ghost Just a Shell*: его практически невозможно рассматривать в отрыве от институционального контекста. В качестве отдельной, завершённой работы его выставляли в эйнховенском музее Ван Аббе, в кембриджском Институте визуальной культуры и в цюрихском Кунстхалле<sup>35</sup>. Ханс Ульрих Обрист и вовсе полагает, что он поспособствовал изменению парадигмы организации выставок<sup>36</sup>. Проект напоминает нам о том, сколь важно различать отдельные, единичные случаи сотрудничества и постоянное сотрудничество художников с их коллегами или другими людьми.

Список основных моделей сотрудничества в современном искусстве легко продолжить, ведь существует бесконечное множество вариаций на заданную тему. Однако нашего списка вполне достаточно для того, чтобы продемонстрировать распространённость моделей и их разнообразие. В историческом плане мотивы участия в сотруднических практиках, безусловно, различны: люди сходятся друг с другом в стремлении к единению с природой (колония *Monte Verita* и Ворпсведская колония художников, возникшие на рубеже XIX–XX веков) или желают организовывать различные акции, чтобы добиться политического влияния (художественно-политический проект *Tucuman Arde* в Росарио, Аргентина; *Art Workers' Coalition* в Нью-Йорке в конце 1960-х годов).

Достаточно рано возникло ключевое различие между желанием жить и работать вместе и стремлением только творить друг с другом. Если не принимать во внимание супружеские пары, ярким примером этого разделения станет то, как копен-

34. См.: Nesbitt R. G. Curatorial and Institutional Structures//Colloquium on Collaborative Practice.

35. Когда я работала директором мюнхенского музея Кунстферайн, мы по месяцу демонстрировали в одном и том же помещении первые четыре видео проекта, созданные Филиппом Паррено, Пьером Юигом, Доминик Гонзалес-Фёрстер и Лайамом Гилликом; они стали частью выставки *Exchange & Transform (Arbeitstitel)*, проходившей весной и летом 2002 года.

36. См.: Obrist H. U. How AnnLee Changed Its Spots//No Ghost Just a Shell. P. 254–263.

гагенские коллективы *N55* и *Superflex* структурируют использованные ими формы сотрудничества: участники первого коллектива в какой-то момент образовали настоящую коммуну, в то время как участники второго ограничились соавторством.

Мотивы сотрудничества в современном искусстве столь же разнообразны, как и его модели. Как правило, это объясняется тем, что щедрость и совместное использование начинают выступать в качестве альтернативы современному индивидуализму и старым представлениям о романтическом художнике как об одиноком гении. В подвергающемся все большей инструментализации — как в коммерческом плане, так и в его отношениях с публикой — мире современного искусства важны и такие мотивы, как самоопределение или стремление стать более значимой силой в обществе. Кроме того, никто не отменял радости от совместной работы и практической выгоды от разделения задач согласно умениям и предпочтениям каждого участника<sup>37</sup>.

В некоторых случаях причиной для сотрудничества становится нехватка инфраструктуры, технического оборудования или помещений. Беатрис фон Бисмарк отмечает, что официальные группы художников часто создаются ради саморекламы, из желания добиться успеха в мире искусства. Аналогичным образом командная работа, предполагающая рациональное разделение труда и максимальное увеличение прибыли, связана с экономическими обстоятельствами. С другой стороны, в основе коллективной деятельности может лежать и потребность уйти от свойственной арт-рынку эксплуатации, от производства предметов и их сбыта. Схожими мотивами являются стремление приобрести общественное влияние или желание создать такие условия, которые бы благотворно влияли на рабочий процесс как в интеллектуальном, так и в эмоциональном плане.

Распространение новых общественных движений наводит на мысль о том, что как таковое сотрудничество — явление всецело положительное, ведь оно непременно оказывается связанным с критикой индивидуализма и жаждой наживы. Однако есть и прозаический факт: художники часто стремятся создать для себя подходящие условия труда и в то же время подстроиться под них<sup>38</sup>. Не следует забывать и о том, что сегодня ху-

37. См.: *Schwartzbart J. The Social as a Medium, Meaning and Motivation// Colloquium on Collaborative Practice.*

38. См.: *Römer S. Are the Volcanoes Still Active? About Artist Self-Organization at Art Schools//Colloquium on Collaborative Practice.*

дожники и кураторы зачастую оказываются в одинаковой ситуации; положение и тех и других можно назвать «шатким», а условия труда — нестабильными и непостоянными<sup>39</sup>.

Сотрудничество стало для художников сознательным выбором, способом работы. Начиная с середины 1990-х годов сфера искусства развивалась, заимствуя в том числе и методы активизма. Наряду с политическим «неорадикализмом» в искусстве процветает «неоидеализм». Это не должно изумлять; в ситуации, когда политические принципы полностью подчинены капиталистической экономике, культура неизбежно становится площадкой для прений на идеологические темы. Как следствие, культура в целом и искусство в частности оказываются местом, где — пусть не всегда напрямую — проявляются политические убеждения. И вот поэтому дискуссии в общественных пространствах, предоставляемых парламентской демократией, все чаще обращаются к проблемам этики и морали. Искусство в них принимается искать скрытые формы политической экспрессии (например, понятие гражданства), которые были разрушены, преобразованы до неузнаваемости или долгое время считались самоочевидными. Сегодня мы достигли того момента, когда культура и искусство не только используются в качестве инструментов на политической арене, но к тому же представляют собой действенную силу, что явно провоцирует значительный интерес к активизму, характерный для современных художников.

Именно в этом аспекте поворот к сотрудничеству наиболее очевиден: оно стало способом создать такое пространство, которое позволило бы уйти от инструментализирующего воздействия арт-рынка и финансируемого государством искусства. В условиях самоорганизации гораздо проще разрабатывать собственные, независимые методы работы. Если искусству 1990-х было свойственно желание преодолеть границы и связать прежде разнесенные сферы, новое тысячелетие обращается к своему рода «неосепаратизму».

Наблюдается не только увеличение масштабов самоидентификации и уход с коммерческого рынка, но и рост разделения на крупные, массовые социальные институты и не пересекающиеся с ними самоорганизующиеся проекты. Если первые ориентируются на реакцию публики и поэтому придерживаются

39. См.: *Farquharson A. Notes on Artist and Curator Groups//Colloquium on Collaborative Practice.*

принципа зрелищности, то вторые склонны, скорее, к исследованиям и анализу заданных извне условий. Такое разделение существовало всегда, однако в последние годы стало более выраженным. Конечно, приверженцев сотрудничества можно обнаружить везде, в том числе и в государственных или коммерческих институтах, однако в большинстве своем они, как правило, чувствуют себя более комфортно в рамках самоорганизующихся, альтернативных проектов. Человеку проще обособиться, будучи членом некоторой группы, а не самостоятельным деятелем: потребность в создании — за счет стратегического сепаратизма — пространства для маневра или, если позаимствовать термин у Брайана Холмса, «коллективной автономии» есть одновременно и средство защиты, и акт протеста<sup>40</sup>.

Считается, что антропологию сотрудничества следует рассматривать в связи с призывом Марселя Мосса к отношениям, основанным на дарении. Дар, внешне весьма незначительный, есть не одно только выражение бескорыстной щедрости, но и способ осуществления власти в рамках обоюдной логики потлача<sup>41</sup>. В таком случае можно ли считать сотрудничество как таковое «хорошим» методом? Эв Кьяпелло утверждает, что «критика художника» в рамках неолиберальной теории неомеценджемента оказалась «успешной», но при этом лишила саму теорию эффективности<sup>42</sup>. В рамках культуры обязательных кофебрейков и согласованности мнений — к примеру, шведской, явно полагающей сотрудничество частью своих обязательств по поддержанию общения и диалога, — многие указанные нами соображения могут показаться хорошо знакомыми.

В понятие сотрудничества закладывают положительные ценности: преданность, гибкость, альтруизм и сплоченность. Но оно способно обозначать и ровно противоположное — вероломство и этическую нестабильность. Не исключено, что соавтор предатель, он служит врагу, а значит, ему нельзя доверять. То же верно и в отношении методов. Как следствие, общение и сотрудничество, легко создающие видимость щедрости и сплоченности, могут стать прекрасной дымовой завесой. А потому ключе-

40. См.: *Holmes B.* Artistic Autonomy and the Communication Society // Third Text. 2004. Vol. 18. Iss. 6. P. 547–555.

41. См.: *Wright S.* The Delicate Essence of Artistic Collaboration // Third Text. 2004. Vol. 18. Iss. 6. P. 533–545.

42. См.: *Chiapello E.* Evolution and Co-Optation: The Artist Critique of Management and Capitalism // Third Text. 2004. Vol. 18. Iss. 6. P. 585–594.

вую роль в понимании того, когда сотрудничество срабатывает (и когда нет), играют чувство его специфики, точность восприятия «здесь и сейчас», учет времени, контекста и прочих сопутствующих факторов.

Что в итоге? Имеет ли особое значение то обстоятельство, что в основе художественного произведения или иного продукта культуры лежит какой-либо вид сотрудничества? Действительно ли оно по сути своей — «лучший» метод, дающий «лучшие» результаты? Кураторский коллектив *WHW* полагает: цель сотрудничества состоит в создании того, что в противном случае не возникло бы; оно должно делать возможным то, что иначе осталось бы невозможным<sup>43</sup>.

### Литература

- Anderson B. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. L.; N.Y.: Verso, 1991.
- Baker G. Relations and Counter-Relations: An Open Letter to Nicolas Bourriaud // Contextualize / Y. Dziewior (ed.). Cologne: DuMont, 2003.
- Bishop C. Antagonism and Relational Aesthetics // October. 2004. № 110. P. 51–79.
- Block R., Nollert A. Collective Creativity // Collective Creativity / R. Block, A. Nollert (eds). Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2005.
- Bourriaud N. An Introduction to Relational Aesthetics // Traffic. Bordeaux: CAPC Musée d'art contemporain, 1996.
- Bovier L. The Circle and Geneva // Circles: Individuelle Sozialisation und Netzwerkarbeit in der Zeitgenössinnen Kunst / C. Keller (Hg.). Fr. a. M.: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2002.
- Brown K. Trust // Circles: Individuelle Sozialisation und Netzwerkarbeit in der Zeitgenössinnen Kunst / C. Keller (Hg.). Fr. a. M.: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2002.
- Chiapello E. Evolution and Co-Optation: The Artist Critique' of Management and Capitalism // Third Text. 2004. Vol. 18. Iss. 6. P. 585–594.
- Collaboration // Wikipedia. Режим доступа: <http://en.wikipedia.org/wiki/Collaboration>.
- Colloquium on Collaborative Practice: Dispositive Workshop Part 4 / M. Lind, K. Schlieben, J. Schwartzbart (eds). Munich: Kunstverein Munich, 2004.
- Damiani M. P. Get Together: Kunst als Teamwork. Vienna: Kusthalle Wien, 1999.
- Farquharson A. Notes on Artist and Curator Groups // Colloquium on Collaborative Practice: Dispositive Workshop Part 4 / M. Lind, K. Schlieben, J. Schwartzbart (eds). Munich: Kunstverein Munich, 2004.
- Gablik S. Connective Aesthetics: Art After Individualism // Lacy S. Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press, 1995.
- Games Fights Collaborations: Das Spiel von Grenze und Überschreitung / B. von Bismarck, D. Stoller, U. Wugenig (Hg.). Lüneburg; Stuttgart: Kunstraum der Universität Lüneburg, Cantz Verlag, 1996.
- Germer S. Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext // Texte zur Kunst. 1995. № 19. S. 83–95.

43. См.: *WHW*. New Outlines of the Possible // Collective Creativity. P. 14–17.

- Green C. *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Holmes B. *Artistic Autonomy and the Communication Society* // *Third Text*. 2004. Vol. 18. Iss. 6. P. 547–555.
- Huyghe P., Kalmár S., Parreno P., Ruf B., Obrist H. U. *Conversations* // *No Ghost Just a Shell* / P. Huyghe, P. Parreno (eds). Cologne: Buchhandlung Walther König, 2003.
- Kravagna C. *Modelle partizipatorischer Praxis* // *Die Kunst des Öffentlichen* / M. Bablus, A. Könneke (Hg.). Amsterdam; Dresden: Verlag der Kunst, 1998. S. 28–47.
- Lacy S. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- Lind M. *The Process of Living in the World of Objects: Notes on the Work of Rirkrit Tiravanija* // *Rirkrit Tiravanija: A Retrospective (Tomorrow is Another Fine Day)* / F. Grassi, R. Tiravanija (eds). Zürich: JRP Ringier, 2007. P. 119–128.
- Möntmann N. *Kunst als sozialer Raum*. Cologne: Buchhandlung Walther König, 2002.
- Mouffe C. *The Democratic Paradox*. L.; N.Y.: Verso, 2000.
- Nesbitt R. G. *Curatorial and Institutional Structures* // *Colloquium on Collaborative Practice: Dispositive Workshop Part 4* / M. Lind, K. Schlieben, J. Schwartzbart (eds). Munich: Kunstverein Munich, 2004.
- Nollert A. *Art Is Life, and Life Is Art* // *Collective Creativity* / R. Block, A. Nollert (eds). Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2005.
- Obrist H. U. *How AnnLee Changed Its Spots* // *No Ghost Just a Shell* / P. Huyghe, P. Parreno (eds). Cologne, Buchhandlung Walther König, 2003. P. 254–263.
- Römer S. *Are the Volcanoes Still Active? About Artist Self-Organization at Art Schools* // *Colloquium on Collaborative Practice: Dispositive Workshop Part 4* / M. Lind, K. Schlieben, J. Schwartzbart (eds). Munich: Kunstverein Munich, 2004.
- Schwartzbart J. *The Social as a Medium, Meaning and Motivation* // *Colloquium on Collaborative Practice: Dispositive Workshop Part 4* / M. Lind, K. Schlieben, J. Schwartzbart (eds). Munich: Kunstverein Munich, 2004.
- Sholette G. *Introducing Insouciant Art Collectives, the Latest Product of Enterprise Culture* // *Free Cooperation*. Buffalo: Department of Media Study, SUNY at Buffalo, 2004.
- Sinclair R. *What's in a Decade* // *Circles: Individuelle Sozialisation und Netzwerkarbeit in der Zeitgenössischen Kunst* / C. Keller (Hg.). Fr.a.M.: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2002.
- Stimson B., Sholette G. *Periodising Collectivism* // *Third Text*. 2004. Vol. 18. Iss. 6. P. 573–583.
- Taking the Matter into Common Hands* / J. Billing, M. Lind, L. Nilsson (eds). L.: Black Dog Press, 2007.
- The Anxiety of Interdisciplinarity* / A. Coles, A. Defert (eds). L.: BACKless Books, Black Dog Publishing, 1997.
- Verwoert J. *Copyright, Ghosts and Commodity Fetishism* // *No Ghost Just a Shell* / P. Huyghe, P. Parreno (eds), Cologne, Buchhandlung Walther König, 2003. P. 184–192.
- Weibel P. *Kontextkunst — Kunst der goer Jahre*. Cologne: DuMont, 1994.
- WHW. *New Outlines of the Possible* // *Collective Creativity* / R. Block, A. Nollert (eds). Kassel: Kunsthalle Fridericianum, 2005. P. 14–17.
- Wright S. *The Delicate Essence of Artistic Collaboration* // *Third Text*. 2004. Vol. 18. Iss. 6. P. 533–545.
- Болтански Л., Кьяпелло Э. *Новый дух капитализма*. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- Нанси Ж.-Л. *Непроизводимое сообщество*. М.: Водолей, 2009.
- Хардт М., Негри А. *Множество: война и демократия в эпоху империи*. М.: Культурная Революция, 2006.

---

## The Collaborative Turn

**Maria Lind.** Independent curator, art theorist, director of the Stockholm centre for contemporary art Tensta Konsthall. Address: 10 Taxingegränd, Box 4001, 163 04 Spånga, Sweden. E-mail: maria@tenstakonsthall.se.

**Keywords:** relational aesthetics; activism; Antonio Negri; Michael Hardt; Nicolas Bourriaud; collaborative work; self-organization.

The article is a detailed description of existing forms of collaboration in the art sphere. The author concentrates on creative practices based on “cooperative work” that has become widespread since the mid-1990s. Lind provides an analysis of their structure and grounds for them. She identifies different models of cooperative work, concentrating on nuances that seem insignificant at first, but are fundamental for understanding of the

problem. She addresses, for instance, the differences between cooperation, collaboration, participation, and collective activity. Telling the story of collaborative practices from the mid-1990s and until today, Lind addresses Hardt and Negri’s concept of “multitude,” Chantal Mouffe’s problem of intrinsic conflict, trying to connect modern practices of collaboration in art with political and public activity, the turn to activism, the emergence of “open sources,” and the expansion of interdisciplinarity. The author places special emphasis on five collaborative practices that include involvement in social relations: these are relational aesthetics by Nicolas Bourriaud, connective aesthetics by Suzy Gablik, new genre public art by Suzanne Lacy, “dialogical art” by Grant Kester, and Kontextkunst by Peter Weibel.

## References

- Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York, Verso, 1991.
- Baker G. Relations and Counter-Relations: An Open Letter to Nicolas Bourriaud. *Contextualize* (ed. Y. Dziewior), Cologne, DuMont, 2003.
- Bishop C. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 2004, no. 110, pp. 51–79.
- Block R., Nollert A. Collective Creativity. *Collective Creativity* (eds R. Block, A. Nollert), Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 2005.
- Boltanski L., Chiapello E. *Novyi dukh kapitalizma* [Le nouvel esprit du capitalisme], Saint Petersburg, New Literary Observer, 2011.
- Bourriaud N. An Introduction to Relational Aesthetics. *Traffic*, Bordeaux, CAPC Musée d’art contemporain, 1996.
- Bovier L. The Circle and Geneva. *Circles: Individuelle Sozialisation und Netzwerkarbeit in der Zeitgenössischen Kunst* (Hg. C. Keller), Frankfurt am Main, Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2002.
- Brown K. Trust. *Circles: Individuelle Sozialisation und Netzwerkarbeit in der Zeitgenössischen Kunst* (Hg. C. Keller), Frankfurt am Main, Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2002.
- Chiapello E. Evolution and Co-Optation: The Artist Critique” of Management and Capitalism. *Third Text*, 2004, vol. 18, iss. 6, pp. 585–594.
- Collaboration. *Wikipedia*. Available at: <http://en.wikipedia.org/wiki/Collaboration>.
- Colloquium on Collaborative Practice: Dispositive Workshop Part 4* (eds M. Lind, K. Schlieben, J. Schwartzbart), Munich, Kunstverein Munich, 2004.
- Damiani M. P. *Get Together: Kunst als Teamwork*, Vienna, Kusthalle Wien, 1999.

- Farquharson A. Notes on Artist and Curator Groups. *Colloquium on Collaborative Practice: Dispositive Workshop Part 4* (eds M. Lind, K. Schlieben, J. Schwartzbart), Munich, Kunstverein Munich, 2004.
- Gablik S. Connective Aesthetics: Art After Individualism. In: Lacy S. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995.
- Games Fights Collaborations: Das Spiel von Grenze und Überschreitung* (Hg. B. von Bismarck, D. Stoller, U. Wuggenig), Lüneburg, Stuttgart, Kunstraum der Universität Lüneburg, Cantz Verlag, 1996.
- Germer S. Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext. *Texte zur Kunst*, 1995, no. 19, pp. 83–95.
- Green C. *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
- Hardt M., Negri A. *Mnozhestvo: voina i demokratiia v epokhu imperii* [Multitude: War and Democracy in the Age of Empire], Moscow, Kul'turnaia Revoliutsiia, 2006.
- Holmes B. Artistic Autonomy and the Communication Society. *Third Text*, 2004, vol. 18, iss. 6, pp. 547–555.
- Huyghe P., Kalmár S., Parreno P., Ruf B., Obrist H. U. Conversations. *No Ghost Just a Shell* (eds P. Huyghe, P. Parreno), Cologne, Buchhandlung Walther König, 2003.
- Kravagna C. Modelle partizipatorischer Praxis. *Die Kunst des Öffentlichen* (Hg. M. Bablous, A. Könneke), Amsterdam, Dresden, Verlag der Kunst, 1998, S. 28–47.
- Lacy S. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995.
- Lind M. The Process of Living in the World of Objects: Notes on the Work of Rirkrit Tiravanija. *Rirkrit Tiravanija: A Retrospective (Tomorrow is Another Fine Day)* (eds F. Grassi, R. Tiravanija), Zürich, JRP Ringier, 2007, pp. 119–128.
- Möntmann N. *Kunst als sozialer Raum*, Cologne, Buchhandlung Walther König, 2002.
- Mouffe C. *The Democratic Paradox*, London, New York, Verso, 2000.
- Nancy J.-L. *Neproizvodimoe soobshchestvo* [La communauté désœuvrée], Moscow, Vodolei, 2009.
- Nesbitt R. G. Curatorial and Institutional Structures. *Colloquium on Collaborative Practice: Dispositive Workshop Part 4* (eds M. Lind, K. Schlieben, J. Schwartzbart), Munich, Kunstverein Munich, 2004.
- Nollert A. Art Is Life, and Life Is Art. *Collective Creativity* (eds R. Block, A. Nollert), Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 2005.
- Obrist H. U. How AnnLee Changed Its Spots. *No Ghost Just a Shell* (eds P. Huyghe, P. Parreno), Cologne, Buchhandlung Walther König, 2003, pp. 254–263.
- Römer S. Are the Volcanoes Still Active? About Artist Self-Organization at Art Schools. *Colloquium on Collaborative Practice: Dispositive Workshop Part 4* (eds M. Lind, K. Schlieben, J. Schwartzbart), Munich, Kunstverein Munich, 2004.
- Schwartzbart J. The Social as a Medium, Meaning and Motivation. *Colloquium on Collaborative Practice: Dispositive Workshop Part 4* (eds M. Lind, K. Schlieben, J. Schwartzbart), Munich, Kunstverein Munich, 2004.
- Sholette G. Introducing Insouciant Art Collectives, the Latest Product of Enterprise Culture. *Free Cooperation*, Buffalo, Department of Media Study, SUNY at Buffalo, 2004.
- Sinclair R. What's in a Decade. *Circles: Individuelle Sozialisation und Netzwerkarbeit in der Zeitgenössischen Kunst* (Hg. C. Keller), Frankfurt am Main, Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2002.
- Stimson B., Sholette G. Periodising Collectivism. *Third Text*, 2004, vol. 18, iss. 6, pp. 573–583.

- Taking the Matter into Common Hands* (eds J. Billing, M. Lind, L. Nilsson), London, Black Dog Press, 2007.
- The Anxiety of Interdisciplinarity* (eds A. Coles, A. Defert), London, BACKless Books, Black Dog Publishing, 1997.
- Verwoert J. Copyright, Ghosts and Commodity Fetishism. *No Ghost Just a Shell* (eds P. Huyghe, P. Parreno), Cologne, Buchhandlung Walther König, 2003, pp. 184–192.
- Weibel P. Kontextkunst—Kunst der goer Jahre, Cologne, DuMont, 1994.
- WHW. New Outlines of the Possible. *Collective Creativity* (eds R. Block, A. Nollert), Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 2005, pp. 14–17.
- Wright S. The Delicate Essence of Artistic Collaboration. *Third Text*, 2004, vol. 18, iss. 6, pp. 533–545.