

*Clémentine Deliss***Prywatne + dialekt = kapitał²**

Tłumaczenie: Martyna Nowicka-Wojnowska, Arkadiusz Półtorak

Skoro mówi się, że sztuka to produkcja wiedzy, do jakiego rodzaju wiedzy się odnosimy?

BAK (basis vor actuele kunst, Utrecht)

Wiedza, o której chcę opowiadać, nie jest skierowana do szerokiej publiczności, nie odwołuje się do masowego gustu ani nie jest dystrybuowana na wielką skalę. Produkcja wiedzy, która mnie interesuje, i która stanowi centralną część mojej praktyki jako badaczki, kuratorki i wydawczynie, wymaga *inicjacji*. Mam przez to na myśli, że jest ona wybiórcza i dostępna zaledwie kilkorgu. Dostrzeżenie jej i odnalezienie do niej klucza jest czasochłonne. Jest zakodowana tak, by uniemożliwić łatwe czytanie, a także utrudniać produkcję i konsumpcję praktyki artystycznej w ramach przemysłu kulturalnego i edukacyjnego, czy to poprzez standaryzację pewnych tendencji teoretycznych, aktualnych koncepcji badań artystycznych, czy to przez ramy artystycznej widoczności. Ten obszar wiedzy może być uznawany za problematyczny, ponieważ ucieka od odpowiedzialności – mogą się po nim poruszać tylko ci, którzy płynnie operują charakterystycznymi dla niego metodami i językami. W tym sensie, bardziej niż abstrakcyjne dyskursy produkcji wiedzy, interesują mnie jej konkretni producenci, ludzie, którzy tworzą dialekty czy mediują pomiędzy różnymi dialektami. Na tego rodzaju pośrednictwie polega, zresztą, moja rola jako kuratorki: na mediacji i tłumaczeniu pomiędzy dialektami proponowanymi przez artystów i badaczy, którzy pracują w różnych miejscach, kontekstach, instytucjach i dyscyplinach. Odbiorcami tego procesu są przede wszystkim artyści i badacze; dopiero w drugiej kolejności interesuje mnie zaspokajanie potrzeb niezidentyfikowanej szerokiej publiczności³.

2 Tekst w wersji oryginalnej (j. ang.) opublikowano w tomie *On Knowledge Production. A Critical Reader in Contemporary Art*, red. Maria Hlavajova, Jill Winder, BAK / Revolver, Utrecht–Frankfurt 2008, s. 50–67. Uprzejmie dziękujemy autorce za zgodę na tłumaczenie artykułu.

3 Przez wiele lat nie chciałam, by publikacje „Metronome” były obecne w Internecie. Dopiero w 2005 roku, kiedy zaczęliśmy współpracować z Thomasem Boutoux, zakładając Metronome Press w Paryżu, o *Metronome* można było się czegoś dowiedzieć oraz zamówić nasze publikacje przez Internet. Wcześniej w obiegu uczestniczyli tylko artyści i pisarze

Chciałabym wskazać na interesujące tarcie obecne w relacji pomiędzy indywidualnymi producentami pewnego typu wiedzy – prywatnego, czasem nawet sekretnego czy anonimowego – i równoległą potrzebą tworzenia nowych wspólnych przestrzeni, kolektywów czy nawet instytucji, umożliwiających ewaluację, barter czy wymianę różnych „walut” istotnych w produkcji wiedzy. Za tło dla mojej argumentacji posłużą wydania „Metronome” (numery 3, 9 i 10) i niedawny Think Tank w Tokio, którego byłam kuratorką – wydarzenie, które stanowiło podstawę dla następnego numeru „Metronome”. Odniosę się również do aktywności Future Academy, kolektywu badawczego, którego działanie zainicjowałam cztery lata temu. Będę się też odnosić do nieszablonowego człowieka renesansu i ekologa Gregory’ego Batesona, do prac naukowców zajmujących się bronią jądrową w amerykańskim Livermore Lab, a także do przykładu anonimowości i kolektywności w sztuce, jakim jest projekt neurocam.com.

W 1998 roku w Kunsthalle Basel byłam kuratorem wystawy *Tempolabor*. Przez niespełna tydzień trzydzieścioro pięciorgo artystów i artystek oraz mediatorów i mediatorów zebrano się za zamkniętymi drzwiami w Wardeck, gdzie mieszczą się pracownie i sale wystawowe, by zmierzyć się z niektórymi z trudnych pytań bez odpowiedzi, jakie definiują ich praktyki. Co istotne, uczestnicy nie pochodzili z jednego kontynentu, znaleźli się wśród nich aktywiści z Indii, członkowie senegalskich grup artystycznych Huit Facettes i Laboratoire Agit’art., a także artyści i kuratorzy z Europy Wschodniej i Zachodniej oraz Stanów Zjednoczonych. Miałam nadzieję, że uda mi się zainicjować w tym kontekście formę produkcji wiedzy, która odzwierciedlałaby libertyńskie tropy filozoficzne: fikcję, kamuflaż, umiejętność zapamiętywania; oraz użycie języka i tłumaczenia w taki sposób, by pomagało otwierać proces myślenia przy pomocy metafor w prywatnym, a nawet intymnym kontekście. Na potrzeby trzeciego numeru „Metronome” zmontowałam dwadzieścia kilka godzin nagrań z *Tempolabor*, tworząc dramat, a za wzór dla fizycznej formy publikacji posłużyły szyte, składane książki w miękkich oprawkach, które są nadal popularne we Francji. Trzeba też dodać, że w 1998 roku organizowanie w publicznej galerii spotkania zamkniętego dla publiczności było dosyć niespotykane. Zarówno Petera Pakescha (ówczesnego dyrektora Kunsthalle Basel), jak i mnie, interesowało to wyzwanie. Świadomi ślepych plamek w próbach podejmowania międzykulturowego, jak i interdyscyplinarnego dialogu, chcieliśmy zdystansować się od tradycyjnych oczekiwań względem wystawiennictwa i jego tradycyjnych protokołów. Zorganizowaliśmy więc spotkanie, które z założenia miało pozostać – przynajmniej w dużej mierze – ukryte.

W trakcie zamkniętego spotkania, które znacznie później zorganizowałam w Tokio, poprosiłam każdego z sześćdziesięciorga pięciorga uczestników (artystów, architektów, naukowców i projektantów z Japonii, Wielkiej Brytanii, Stanów Zjednoczonych, Australii i Europy) o zaproponowanie obrazu, który reprezentowałby

zaangażowani w projekt i, na bardzo niewielką skalę, dwie czy trzy księgarnie w Londynie, które zdecydowały się prowadzić sprzedaż najnowszych numerów.

jakąś nową dziedzinę wiedzy¹. Wyobrażając sobie, że tworzymy nową instytucję – coś przypominającego najbardziej eksperymentalne wydanie szkoły artystycznej – chciałam zadać pytanie o to, na jakich podstawach wnosi się nasza wspólna wiedza. Jakie wydziały mogłyby składać się na taką instytucję? Jak byśmy je zwizualizowali? Czy możemy na chwilę odciąć się od produkcji wiedzy za pośrednictwem tekstu i – korzystając z naszej biegłości w kulturze wizualnej – przekazać, na czym miałyby opierać się taki wydział przy pomocy zdjęcia, ilustracji, schematu czy planu?

W rezultacie powstało 140 obrazów dzieł sztuki, detali dzieł sztuki, stylizowanych sytuacji, miejsce, ludzi w trakcie różnych czynności – od łowienia ryb do surfowania, mycia samochodu, aż po strzelanie ślepakami w opuszczonym budynku. Tytuły tych wydziałów są same w sobie znaczące: „Wydział anonimowości, samobalania, zaufania, ludzkości; percepcji fizjognomicznej, fetyszyzmu, myślenia magicznego, schodów i labiryntów, konfliktów politycznych, samoleczenia, rządzenia i sadomasochizmu, nieporozumień, nawigacji, dryfowania, hałasu...” – a obok tych wiele, wiele innych. Bardzo mnie zaskoczyło, że niewiele osób korzystało z definicji wydziału zasadzającej się na władzy konkretnej jednostki czy grupy osób, wydziału tworzonoego przez osobę, która dysponuje wiedzą, posiada jakąś umiejętność czy zna metody, co czyni ją żywym repozytorium wiedzy. Ktoś taki może zostać natychmiast nazwany i od razu włączony do grupy, do *wydziału wydziałów*. Tymczasem wydziały wydają się wyczyszczone, zdehumanizowane, nazwane przy pomocy długich, od rzeczownikowych nazw i zobrazowane przy pomocy pojętych w mainstreamowy sposób obrazów: obrazów wyjętych albo z archiwów historyczno-artystycznych (zawierających interdyscyplinarne odniesienia do geologii i kultury materialnej), czy przeniesionych ze stocków, wygooglowanych przy użyciu słów-kluczy i wyabstrahowanych do przestrzeni wolnej od intersubiektywnych zobowiązań, gdzie przetrwać mogą także współczesne instytucje. Eksperyment pozostaje niedokończony, ale zadane w jego ramach pytanie można uznać za kluczowe w kontekście trwających dyskusji na temat produkcji wiedzy w sztuce: jak nazywać wiedzę, metodologie i jednostki, które ją produkują i przekazują w taki sposób, by nie wykluczać, zachowując jednocześnie dostępność i precyzję?

Przyglądanie się sposobom zdobywania wiedzy to kolejny sposób sprawdzania, jak bardzo gotowi jesteśmy uznać produkcję wiedzy za tworzenie metodologii wynikających z osobistych doświadczeń, które mogą prowadzić do powstania nowych sposobów widzenia i rozumienia. Roger Macdonald, współdyrektor Arts Initiative Tokyo, podkreśla, że decydujący wpływ na umiejętność translacji, przekraczania granic oraz otwartość i elastyczność na różne semantyczne odczytania, ma sam proces zdobywania wiedzy, a nie jego ostateczny produkt. Wspomina on o czterech metodologiach, umożliwiających zdobywanie wiedzy, które otwierają nas na ruchliwość pojęć i reprezentacji. Pierwsza z nich to poznanie duchowe (za przykład można tu uznać pielgrzymkę); edukacja, która jest międzyludzka, być

1 *Metronome Think Tank Tokyo*, 16–17 września 2006, Mori Art Museum, Tokio, zorganizowany we współpracy z *documenta 12 magazines*. Por. „Metronome”, nr 11, 2007, Tokio.

może nie za szybka i wymaga zaangażowania niemal całego horyzontu poznawczego jednostki. Drugie podejście to mimikra i kopiowanie, metoda często praktykowana w Japonii (gdy wykorzystuje się ją do kontroli i represji, może z łatwością doprowadzić do wykształcenia subwersywnych pozycji²). Trzecia metoda wiąże się ze wspólnym spożywaniem – choćby narkotyków – co pozwala odnieść się zarówno do osobistego doświadczenia i dostarczyć użytkownikom potencjalnego doświadczenia wspólnoty i połączenia. W tym kontekście Macdonald odnosi się do rave'ów jako doświadczenia z kluczowego dla zdobywania i rozumienia wiedzy z okresu swoich studiów. Kurator kończy wreszcie swoją wypowiedź, opowiadając o błędach i marowaniu, o procesie kształcenia opartym na błędach, trafianiu kulą w płot, o porażce jako niezbędnym składniku formułowania myśli. W tym, co mogłoby się wydawać przestarzałym zestawem kategorii, w ramach których nauczyciel, guru, profesor czy starszy artysta oferuje nauki i wprowadza adepta czy studenta w sposoby uczenia się i produkcji wiedzy, można dojrzeć ciekawy i nie tak anachroniczny punkt widzenia, jeśli przywołane uwagi zestawimy ze współczesnymi propozycjami w polu artystycznego researchu, a w szczególności jego odmiany wynikającej z reform szkolnictwa artystycznego.

Jeśli przemysł dyskursywny wpływa na podstawy produkcji wiedzy, to gdzie lepiej zacząć niż od edukacji artystycznej i uczelni artystycznej? W swojej idealistycznej konstrukcji to miejsce produkcji wiedzy przypomina uniwersytet: powinno umożliwiać naukę i zdobywanie wiedzy każdej osobie, która jest jego częścią, niezależnie od tego, czy jest ona studentem pierwszego roku, starszym artystą, teoretykiem czy emerytowanym profesorem. Wszystkie te strony mają być zaangażowane w rozwój formalnych metodologii, ale jednocześnie – w poszukiwanie sposobów wytwarzania wiedzy „bezwarunkowej”. Jacques Derrida zauważa, że Oxford English Dictionary wywodzi znaczenie słowa *professor* od czasownika *to profess*, czyli od składania ślubów – a zatem czynności o charakterze performatywnym (Derrida 2001). Jednak ta stara wizja empatycznego uczenia się i praxis, która uznaje sprawczość nauczyciela i współzależność poziomów kompetencji, ale także bardziej implicytne, a nawet milczące formy przekazywania wiedzy, które nie wymagają formalnej autoryzacji, nie znajduje już szerokiego poparcia. Została ona zdeklasowana jako odzwierciedlenie kondycji pańsko-niewolniczej, skrytykowana przez wzgląd na relacje władzy, które może cementować i wykorzystywać w nieczny sposób, a ostatecznie uznana za nieoperacyjną. Mówiąc prozaicznie: artysta-profesor nigdy nie pojawia się na czas, kursy nie mają solidnej struktury, w systemie istnieje spora szara strefa bez jasno określonych celów i rezultatów nauczania, a potrzeba twardego dowodu,

2 Macdonald mówi: „Podstawowym aspektem większości tradycyjnych sztuk japońskich, w tym ikebany, parzenia herbaty i wielu sztuk walki, jest to, że poprzez naśladowanie mistrza, człowiek powoli przyswaja sobie pewne kody i formy. Praktyka rysowania z życia i odlewów gipsowych (która w Japonii jest nadal stosowana jako metoda egzaminów wstępnych) również odnosi się do tego rodzaju zdobywania wiedzy. Kopiowanie może być wykorzystywane do kontroli i represji, ale może być również skuteczną taktyką oporu i kamuflażu” (Macdonald 2007).

że przekazaną wiedzę można reprodukować w praktyce, staje się coraz bardziej nagła. Produkcja wiedzy w większości brytyjskich uczelni artystycznych jest czymś, za co trzeba zapłacić i za co można otrzymać dyplom, certyfikat lub stopień, który ma wartość akademicką i biurokratyczną, przynajmniej w całej UE. Dlatego **legalne** uczęszczanie na uczelnię artystyczną wymaga dziś ogromnej inwestycji symbolicznej ze strony studenta i równie znacznego zaangażowania finansowego, najczęściej w 99% opartego na długu. Warto wspomnieć też, że termin „badania” – choć może być obecnie szczególnie modny w kręgach artystycznych – w nauce funkcjonuje w powszechnym użyciu dopiero od początku XX wieku, a od początku był powiązany z instytucjonalnym podziałem pracy. Jeśli badania nie przynoszą widocznych efektów, to zgodnie z logiką owego podziału mamy do czynienia z kryzysem³. Nie bez powodu język opisujący badania w sztuce jest w znacznym stopniu standaryzowany na suchą prozę, konspekty i raporty, a w wielu przypadkach podszywa go ideologia trwałości i ciągłości. Jednocześnie wszyscy wiemy, że doktorat nie uczyni z ciebie interesującego artysty, ani nie wprowadzi cię przebojem w aktualny obieg sztuki. Najlepsze, co może zrobić, to zapewnić drogie alibi dla dłuższego przebywania w środowisku, które kiedyś definiowało akademię. Środowisku ukształtowanym przez kolegialność, ale i estymę dla prywatnych poszukiwań, jak i heretycką inklinację do pewnych form produkcji wiedzy.

Pracuję **wewnątrz** od 1998 roku. Nigdy formalnie nie prowadziłam jednak żadnego kursu. Zamiast tego, w tym zamkniętym, półautonomicznym środowisku (gdzie aktywni artyści, jeśli nie są czujni, szybko zostają zredukowani do zwykłej kadry nauczycielskiej), udało mi się stworzyć idiosynkratyczną platformę, dzięki której mogę rozwijać swoją pracę i przetwarzać jej efekty, pod postacią „Metronome”, a ostatnio także Future Academy. Żadna z tych inicjatyw – które uważam za kuratorskie – nie mogłaby zostać zrealizowana w obrębie muzeum, głównie dlatego, że opierają się idiosynkratycznym stylom badania. Wydania „Metronome”, które powstały w tym szczególnym kontekście, aspirują być może do bycia rozszerzoną formą tego, co Gregory Bateson nazwał metalogiem. Innymi słowy, zachęcają one do rekurencyjności, zapętlenia wiedzy w duchu samoświadomości i „ekologicznej epistemologii”. Bateson pisze: „Metalog jest rozmową o problematycznej kwestii. W trakcie takiej rozmowy nie tylko dyskutuje się o problemie, ale także struktura całej rozmowy ujawnia się w odniesieniu do tego samego tematu. Tylko niektóre z rozmów osiągają ten dwoisty charakter” (Bateson 1972: 1). W większości numerów „Metronome” staraliśmy się zbudować właśnie metalogiczne warunki i środki przekazu. To wyjaśnia,

3 Na niedawnym panelu badawczym w Genewie fizyk Jean-Marc Levy Leblon upierał się, że w przeszłości „robiło się naukę, a nie badania” i że późniejsza zmiana idiomu jest nieodłącznie związana z rozszerzeniem stanowisk pracy i finansowaniem nauki przez rządy krajowe. Paradoksalnie, ekscytacja wokół badań w sztuce, argumentował Levy Leblon, pojawia się w czasie, gdy w rzeczywistości mamy do czynienia z kryzysem koncepcji badań naukowych. Projekty zostały zredukowane i stały się krótkoterminowe, w przeciwieństwie do mega-naukowych badań z przeszłości. Ma to na celu zapewnienie, że szybko przyniosą one jakiś rezultat.

dlaczego przyjmują one różne formaty w zależności od prowadzonych badań i są produkowane w różnych miastach. System rekurencyjności jest jednakże skazany na wytwarzanie wiedzy hermetycznej; być może autorefleksyjnej, ale jednak – wiedzy, która musi zostać zdekodowana w zgodzie z jej źródłowymi formułami, a przynajmniej umieszczona w pobliżu innych metalogów, aby zainicjować dynamiczny proces interakcji i ujawniania. Ważne są tutaj dwie kwestie: po pierwsze, problem transmisji i oralności definiowany przez batesonowskie odniesienie do rozmowy, a po drugie, natura ludzkiego środowiska, w którym transmisja dochodzi do skutku.

W swojej analizie Livermore Laboratory, drugiego co do wielkości laboratorium zbrojeniowego w USA, założonego w 1952 roku w celu badania i produkcji bomb atomowych i wodorowych, antropolog Hugh Gusterson przedstawia dziwny fenomen quasi-średniowiecznej formy produkcji i obiegu wiedzy (Gusterson 1999). W przeciwieństwie do naukowców akademickich, których motywacją jest zdobywanie uznania poprzez gromadzenie opublikowanych artykułów, naukowcy, którzy trafiają do Livermore nie są poddawani żadnej presji, by publikować. Zamiast tego uznanie zdobywa się tam poprzez spotkania twarzą w twarz, plotki i oficjalne prezentacje ustne, ale nigdy poprzez dokumentację pisemną (i na szczęście nie istnieje żadne czasopismo specjalizujące się w badaniach nad bronią jądrową). Badania naukowców z Livermore należą do państwa. Również z tego powodu pozostają one tak prywatne, że naukowcy z trudem mogą sporządzić uczciwy życiorys, a kiedy przechodzą na emeryturę, nie dysponują żadnym pisemnym zapisem swojej pracy. Pozostaje im tylko pamięć i to, jaki napis na powierzchni Ziemi wyryły ich **wydarzenia** (żargonowe określenie testów jądrowych, sic). W jednym z najbardziej ultranowoczesnych środowisk na świecie okazuje się, że nieformalna oralność jest medium, za pomocą którego wytwarza się i rozpowszechnia wiedzę. Jak zauważa Gusterson, „jak na ironię, współcześni naukowcy zajmujący się badaniami jądrowymi martwią się, że zaawansowana technologicznie kultura oralna, za pośrednictwem której się komunikują, umrze wraz z nimi, gdy przejdą na emeryturę, gdy pamięć o nich zaginie, i że w związku z tym umrze również znaczna część ich nauki. Nauka o broni ma tu więcej wspólnego ze średniowiecznymi praktykami rzemieślniczymi niż ze skomputeryzowanymi dyscyplinami naukowymi”. W rezultacie pojawiają się „nuklearni teoretycy ocalenia” (by przywołać frazę Gustersona), którzy rekompensują ten brak autorstwa, tworząc dość mętne, a czasem błędne lub fikcyjne interpretacje wkładu poszczególnych osób w wielkie odkrycia naukowe.

Livermore jest społecznością wysoce zaawansowanych naukowców, jednak gospodarka oparta na wiedzy, w ramach której działa, opiera się na zatartu nazwisk i tożsamości tych naukowców. Na potwierdzenie tego, jak skrajna jest tamtejsza kultura anonimowości, Gusterson przywołuje opowieść jednego z naukowców, którego kolega zdobył prestiżową nagrodę Lawrence’a za swoją pracę; rozmówca badacza nie był jednak w stanie dowiedzieć się, czego dokładnie ta osoba dokonała. Kiedy zapytałam Guy’a Billingsa, neuronaukowca i informatyka, który koordynuje nasze Future Academy Studioloab w Edynburgu, co sądzi o tej sytuacji, odpowiedział,

że argumentacja Gustersona – choć istotna – pomija istotny problem w pracy badawczej. Chodzi tu mianowicie o kwestię motywacji. Ta wiąże się często z wolą odnalezienia alternatywnego środka wyrazu, który napędzałby badacza do tworzenia nowych argumentów i przetwarzania ich w naukową walutę, a tym samym przekazywania ich więcej niż jednemu rozmówcy. Chęć zrozumienia, jak skonstruować alternatywną społeczność naukowców i respondentów, których produkcja wiedzy nie jest zależna od obiegu ustalonego i coraz bardziej korporacjonistycznego dyskursu uniwersyteckiego, jest zresztą jednym z bodźców, które przybliżyły Billingsa do Future Academy i – przez to – do praktyki artystycznej.

Future Academy to eksperymentalny, mutujący bezustannie kolektyw, który powołałam do życia w 2002 roku po pięciu latach badań na uczelniach artystycznych w całej Europie. W swojej obecnej formie skupia około piętnastu młodych artystów, architektów i naukowców (matematyków, programistów, specjalistów od gier) z Japonii, Islandii, Niemiec, USA i Wielkiej Brytanii. Spotykamy się regularnie, uczestniczymy dobrowolnie (nie płacimy składek, nie zaciągamy długów), a w miarę jak zaczynamy budować relacje, staramy się też wspólnie wytwarzać wiedzę. Obecnie pracujemy nad programem komputerowym, który umożliwi stworzenie wielojęzycznej biblioteki ustnej, do której dane będą mogły być wprowadzane przez telefony z całego świata. Praca bez typowej wizualnej kartografii strony internetowej zbliża nas do nawigacji osoby niewidomej – nie oferując możliwości identyfikacji rozmówcy poprzez kolor skóry czy płeć mówiącego – a także do obszaru informatyki, który wciąż pozostaje prototypowy. Tłem dla tej formy produkcji wiedzy jest budowanie społeczności *wtajemniczonych*, a doświadczenie z Future Academy pokazało, jak złożony może być to proces. Uczestnicy muszą bowiem chcieć zbudować platformę, poprzez którą będą się ze sobą komunikować. Nowe hipotezy, charakterystyczne dla ich indywidualnych dyscyplin lub środowisk kulturowych, muszą ulec transmutacji, a pielęgnowanie wspólnej płaszczyzny musi opierać się na zaufaniu, połączonym zarówno z uznaniem złożoności dziedzin, którymi zajmują się inni, jak i ze strategicznym, quasi-politycznym podejściem do zarządzania własnym czasem pracy. Związek pomiędzy wiedzą specjalistyczną a formowaniem się nowej społeczności, która poszukuje odnowionego poczucia autonomii w produkcji wiedzy, naprowadza nas znów na potrzebę skodyfikowanych walut wymiany, które nie muszą być jednak kompatybilne z populistycznymi protokołami przemysłu kulturalnego lub publicznych programów na rzecz upowszechniania nauki.

Przyznaję, że mam niejednoznaczne zdanie na temat granic między pozycjami *insiderów* i *outsiderów*. Ostatecznie preferuję formalność i sztuczność prywatnych struktur, takich jak laboratoria, biura, salony, loże, think tanki i niezależne organy wydawnicze, a także dialekty, które im towarzyszą. Moje akty dekonstrukcji mają miejsce w procedurze „**transwestycji**”, którą staram się uruchomić: przenoszeniu jednego kontekstu na inne pole lub nakłanianiu artystów do realizacji nowej produkcji, która wpasowuje się w osobliwe ramy konceptualne „Metronome” i wciąga ich tym samym na nową arenę identyfikacji (Deliss 2004, 2007). Niemniej jednak

zdaję sobie sprawę, jak ambiwalentne mogą wydawać się podobne procedury. Fascynują mnie te rodzaje środowiskowej organizacji i urzędzeń, które przydają się w ramach oporu, sekretnej działalności i szpiegostwa, i które stanowią podstawę produkcji wiedzy dla inteligencji, która wcale nie chciałaby być ujawniona. Nie uważam tego za jedną z wielu mód w obrębie produkcji artystycznej, nie różniącą się niczym od wielości powołań i oportunistycznych struktur proponowanych przez rynek pracy nowej ekonomii, ale za definicyjne jądro sztuki. W Dakarze przez wiele lat pracowałem z grupą artystów, dla których termin *abstynencja komunikacyjna* był najważniejszym sposobem określenia sposobu, w jaki prowadzili dialog z zewnętrznymi kuratorami i historykami (Deliss 2000). W przypadku „Metronome” obieg jest ograniczony do tych, którzy wiedzą o wydawnictwie lub z nim pracują, oraz do tych nielicznych, którzy po prostu się na nas natkną. Na fali upodobania do sekretności powstały ostatnio dwie produkcje „Metronome”, które bardzo kontrastują ze sobą pod względem sposobu, w jaki traktują pojęcia anonimowości i wiedzy prywatnej, a zarazem przybrały bardzo różne formaty. Numer 9. można opisać jako ezoteryczny zbiór promocyjnych recenzji „spod lady”, a numer 10. jako podziemny survivalowy zin.

W 2004 r. wraz z francuskim krytykiem Thomasem Boutoux zaczęliśmy analizować pracę osławionego paryżanina Maurice Girodiasa, który na początku lat 50. założył Olympia Press. Girodias, okryty złą sławą twórca *beat publishing*, wydawał pisma Williama Burroughsa, Vladimira Nabokova, Jeana Geneta i pornografów. Książki wydawane przez Olympia Press w Paryżu były drukowane w języku angielskim i większość publikujących tam autorów występowała pod pseudonimami (niektórzy posiadali wręcz do czterech lub pięciu w zależności od stylu ich tekstów). Powody były dość konkretne: cenzorskie ustawy McCarthy’ego w Stanach Zjednoczonych oraz powojenna surowa wrażliwość nie tylko wyhodowały nowy gatunek poezji beatowej i seksualnej prozy rewolucyjnej, którą publikował Girodias. Poddały one również te formy kultury ciągłej cenzurze i tłumieniu. Boutoux i ja chcieliśmy zrozumieć, co skłoniłoby artystę lub pisarza dzisiaj – nieco ponad pięćdziesiąt lat później – do zatajenia swojego nazwiska. Dlaczego artysta mógłby zdecydować się dziś na pseudonim lub w niektórych przypadkach na całkowitą anonimowość? Jakie reprezentacje wizualne, symboliczne formy i znaczenia w języku – słowem, formy produkcji wiedzy – wymagałyby dzisiaj wycofania tożsamości? Badania, które trwały ponad rok, były związane z naszym pragnieniem stworzenia nowego kontekstu dla pracy (wiedzo)twórczej ze zróżnicowaną grupą operatorów, do której mogłoby należeć architekt, socjolog, ikonograf, pisarz, filmowiec i kilku artystów. Boutoux i ja mieliśmy nadzieję, że uda nam się stworzyć coś w rodzaju społeczności podobnej do niesławnej trupy Girodiasa, którego hotel i klub niestety skazane były na bankructwo (być może jest to jedyny aspekt jego działań, co do którego byliśmy mniej przekonani). Rezultatem jest oficyna Metronome Press w Paryżu uformowana na bazie ośrodka resocjalizacji i *maison de passe*, a wraz z nią dwa zestawy działalności wydawniczej – kolekcja powieści napisanych przez artystów i „Metronome” nr 9,

Le Teaser & Le Joker. Numer dziewiąty „Metronome” zawiera krótkie fragmenty fikcji obok sekwencji obrazów, które zostały przejęte przez artystów ze striptizowych stron, które Girodias zawarł w broszurze promocyjnej z 1953 roku. Co ważne, ponad jedna trzecia autorów zdecydowała się na pisanie pod pseudonimem. Decyzja ta nie wynikała z próżności *nom de plume*. Chodziło raczej o to, aby stworzyć odpowiednie warunki dla dygresyjnych formy wiedzy, rozwijanych przez naszych współpracowników przede wszystkim dla siebie i rozwoju własnej samoświadomości. Ciemna strona tego manewru jest widoczna w jednym lub dwóch z sześciu tomów, które razem składają się na „Metronome” nr 9, ale ostatecznie niebezpieczeństwo wywołane przez ten proces jest bliższe przekroczeniu własnego systemu bezpieczeństwa i tożsamości jako artyści, niż kwestii publicznej dezaprobaty.

Kolejne wydanie „Metronome” wyprodukowane w Oregonie w 2006 roku i współredagowane z artystą Oscarem Tuazonem nie mogłoby różnić się bardziej od poprzedniego pod względem obrazów, formatu i treści. W tym przypadku mamy do czynienia z survivalowym zinem, skonstruowanym tak, by zaprezentować wyniki czterech lat działalności Future Academy w Senegalu, Indiach, Edynburgu i wszędzie tam, gdzie członkowie i współpracownicy przenieśli się lub pracowali. „Metronome” nr 10 – *Shared, Mobile, Improvised, Underground, Hidden, Floating* – podąża za stylem pisma i formatem wizualnym „Dwelling Portably”, powielanego na maszynie czasopisma, a zarazem mimograficznego dziennika pary, która od ponad trzydziestu lat mieszka w przenośnym anty-domu w głębi lasów Oregonu. Pod nazwiskiem Bert i Holly Davis wydają oni od dwóch do czterech numerów „Dwelling Portably” rocznie, wysyłając je do społeczności liczącej ponad 1500 czytelników za pomocą skomplikowanej operacji pocztowej, która wymaga dostępu do skrytki w Philomath (Oregon) w godzinach nocnych, a także wykopanych magazynów w różnych częściach lasu. Wstrzemięźliwość komunikacyjna jest tutaj wysoka. W zeszłym roku wraz z Tuazonem i dwoma członkami Future Academy (Guy'em Billingssem i Marjorie Harlick) przejechałam kamperem przez 2000 mil oregońskich lasów i dróg zrębowych, aby odnaleźć Berta i Holly, ale bezskutecznie. Oni naprawdę istnieją, nie są ironicznym żartem stworzonym przez zbyt pomysłowego hollywoodzkiego producenta. Tyle tylko, że tajemnica jest częścią ich przetrwania i podstawą ich produkcji wiedzy – dialektu, którym posługuje się grupa, która chce pozostać niewidzialna. Ujawnienie własnej tożsamości jest aktem, który potencjalnie naraża na niebezpieczeństwo ich pracę, a tym samym ich kapitał czy waluty. Dopóki sami nie nawiążą kontaktu, tajemnica ich działalności i produkcji pozostaje nieujawniona.

Całkiem inny przypadek anonimowego kolektywu stanowi neurocam.com, projekt zainicjowany przez australijskiego artystę z Melbourne. Dwa lata temu na billboardzie w Melbourne pojawił się slogan *Get of your mind. neurocam.com* zachęcający ludzi do zarejestrowania się na tym portalu. Od tego czasu liczba członków znacznie wzrosła i zbliża się do 20 000. Każdy z abonentów poddawany jest inwazyjnym *background checks*, nie może ujawnić swojej prawdziwej tożsamości

i otrzymuje polecenie wzięcia udziału w różnych „zadaniach” (od ćwiczeń szkoleniowych, przekazywania dokumentów lub miękkich form szpiegostwa, aż po wywózki w nieznanne miejsca). Strona neurocam.com zawiera długą deklarację zrzeczenia się odpowiedzialności, która sugeruje, że nie jest to ani produkt, ani usługa, ani też agencja randkowa, religia kultowa, gra, nauka, terrorystyczna organizacja szkoleniowa, ani inna rzecz lub działalność wymieniona w długim katalogu możliwości. W tej liście istotne jest zwłaszcza jedno zastrzeżenie: że neurocam nie jest również projektem artystycznym. Zaniepokojony tym, że „operatorzy” neurocam.com chcą teraz finansować zlecenia i mieć poczucie, że są częścią czegoś większego, artysta, który założył stronę wyjaśnił mi jednak, że chciałby przywrócić trudną do opanowania sytuację z powrotem do świata sztuki.

Gdy problem produkcji wiedzy przeanalizuje się w kontekście różnych wariantów wspólnotowej praktyki i tożsamości, a w szczególności tych anonimowych, można dojść do całkiem inspirujących wniosków. Tutaj skupiłam się na pozycji producenta wiedzy, starając się w miarę możliwości krzyżować różne środowiska, od nauki, przez ruch alternatywnego mieszkalnictwa, aż po sztukę, aby położyć nacisk te sposoby myślenia i badania, które wymagają ukrytych środowisk i które przetwarzają wiedzę poprzez wdrażanie metod i platform, które pozostają niestabilne i nieuchwytny dla zewnętrznego odbiorcy. Te warunki nie wykluczają jednak cyrkulacji. Jeśli już wytwarzana we wspomnianych środowiskach wiedza krąży szerzej, to czasami bez wystarczającej kontekstualizacji – a wówczas zachowuje jednak zdolność do pobudzania ekstrawaganckiej heterodoksji (Gobille 2007). Uważam, że dzisiaj heterodoksyjny potencjał tkwi przede wszystkim w kulturze oralnej; mówionym przekazywaniu wiedzy od jednej osoby do drugiej, ze wszystkimi nieporozumieniami i trawestacjami znaczenia, które generuje język idiomatyczny. Interpersonalne tłumaczenie jest istotną cechą produkcji wiedzy w sztuce w XXI wieku – a więc, by tak rzec, jej kapitałem (Stadler, Snyder 2007). Polimatyczna zdolność do działania ponad granicami kultur, języków i dyscyplin może ostatecznie stworzyć bardziej efektywne warunki dla produkcji wiedzy, niekoniecznie negując pragnienie prywatności i dialektu. Nie oznacza to oczywiście, że powinniśmy bojkotować skłonność instytucji sztuki do teorii i intelektualnego dyskursu, ponieważ zawsze należy wspierać przestrzenie, które zachęcają do refleksji i dyskusji między ludźmi. Zamiast tego możemy jednak zachęcać instytucje do tego, by dzieliły się scenariuszami działania, które – jak zgrabnie ujął to Bateson – budują wokół siebie nowe, metalogiczne formy produkcji wiedzy.

Bibliografia

- Macdonald, R. (2007), *Ways of Knowing*. *Metronome*, 11.
- Bateson, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind*. Nowy Jork: Ballantine Books.
- Deliss C. (2004). *Transvesting with Institutions*. W: Maria Lind, Liam Gillick (red.), *Curating with Light Luggage*. Frankfurt–Monachium: Kunstverein Munich / Revolver.
- Deliss, C. (2000). *The Parallax View*. *Afterall*, 1.

- Deliss, C. (2007). On Conceptual Intimacy. W: Jochen Gerz (red.), *The Antology of Art*, dostęp online: <http://www.anthology-of-art.net>
- Derrida, J. (2001). *L'Université sans condition*. Paryż: Editions Galilée.
- Gobille, B. (2007). Ambivalent Modernities. *Metronome*, 11.
- Gusterson, H. (1999). Secrecy, Authorship and Nuclear Weapons Scientists. *Cornell University Peace Studies Occasional Paper*, 23.
- Stadler, M., Snyder, S. (2007). Another Derelict Shore. *Metronome*, 11.

Abstrakt

Esej stanowi próbę namysłu nad specyficznym charakterem produkcji wiedzy w kontekście sztuki współczesnej. Autorka dowodzi w nim znaczenia nieformalnych działań wiedzotwórczych, odnosząc się w autoetnograficzny sposób do własnych projektów edukacyjnych, wydawniczych i kuratorskich (jak Metronome Press czy Future Academy).

Słowa kluczowe: produkcja wiedzy, sztuka współczesna, autoetnografia, anonimowość